PERPETUIRANJE PROMJENE TEHNOLOGIJA SOPSTVA MARINE ABRAMOVIĆ

By Svetlana Racanović

WORD COUNT 146345 TIME SUBMITTED 18-JAN-2018 10:41AM
PAPER ID 34462457

UNIVERZITET SINGIDUNUM U BEOGRADU
FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJE
DOKTORSKA DISERTACIJA

TEMA:

PERPETUIRANJE PROMJENE TEHNOLOGIJA SOPSTVA MARINE ABRAMOVIĆ

Mentor:
dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor

Komentor:
dr Jovan Čekić, redovni profesor

Kandidatkinja:
mr Svetlana Racanović, 15/4305

2017.

APSTRAKT

Rani, "herojski" performansi Marine Abramović, egzemplarni za umjetnost performansa 70-ih, bili su radikalni, često samopovrjeđujući i bolni napad tijela/tijelom na (psiho-fizičke) granice individue. Značili su opstruiranje granica normativnog subjektiviteta kruto srezanog binarnim opozicijama, razvezivanje guste mreže socijalnih (i kulturnih) inskripcija, konvencija, pravila, zabrana, mehanizama disciplinovanja kojima se uspostavljaju i osiguravaju te granice tijela, omogućava njihovo držanje pod kontrolom. Sljedećom fazom, kolaboracijom sa umjetnikom Ulajem od 1976. do 1988., nije upravljao osjećaj manjka, individualne uskraćenosti ili nedovoljnosti *jednog* niti logika prividnih kompenzacija ili imaginarnih nadoknada u paru, kroz *drugog*. U pitanju je dinamika iskušavanja i opstruiranja individualnih granica ali i društveno konstruisanih uloga koje dejstvuju kroz dinamiku (muško-ženskog) para i (svakog) dualnog odnosa. Postupno, ta dinamika prelazi u mehaniku otvaranja i građenja novih odnosa i spojeva sa *trećim* tijelima. Iz nje Abramović razvija *tranzitorni put* na kom nastaju participativni ili interaktivni radovi kao produkt sinhronizovanja, tjelesnog i energetskog povezivanja, „srastanja" sa drugim prirodnim tijelima (kristala, životinja, drugih ljudi-publike, sa silama prirode). Oni predstavljaju ekstenzije, eksteritorijalizacije njenog senzibilisanog tijela, svojevrsne „proteze" (ne tehničko-tehnološka već prirodna „produžavanja", „nadograđivanja" tijela), oruđa-instrumente profinjivanja, povezivanja sa sveukupnim silama postojanja koja se nude posmatraču koji sam postaje svojevrsno „produžavanje", „udvajanje" tijela umjetnice. Drugi put kojim kreće umjetnost Marine Abramović jeste put *baroknih kontrapunkta.* To je ekscentrični put u svijet glamura, teatra, spektakla, afirmacije principa disonantnosti, diskontinuiteta i (auto)parodije, fragmentacije, remiksa, repeticije umjetničkih činova i njihove višestruke medijatizacije i memoralizacije. To je i put provociranja društvenih i umjetničkih normi, istorijskih istina, nacionalnih mitova ali i propitivanja „mitske" pozicije umjetnice i njene transformacije od heroine, do šamanke i do umjetničkog super-stara te „šizo" pokušaj „ušivanja", kombinovanog izvođenja-življenja sva tri statusa. Od poznih radova sa Ulajem, Abramović i retorički i praktično bira (fukoovski rečeno) put duhovnosti, ne put znanja, upražnjavajući različite samorazvojne prakse kroz/kao umjetnički čin sa ciljem purifikacije sopstvenog tijela i inicijacije posmatrača. U kasnijim samostalnim radovima, zahtjev za brušenjem moći svjesnosti, za *uzvisivanjem* umjetnice i posmatrača biće rekontekstualizovan i resemantizovan plasmanom (i deplasmanom) kroz mehanizme kapitalističkog umjetničkog spektakla, kroz

artificijelizaciju, virtuelizaciju, senzacionalizaciju tijela umjetnice i tijela njene umjetnosti, njihove reprezentacije i njihove prezentnosti.

Ključne riječi: Marina Abramović, performans, tijelo, društvena inskripcija, bol, duhovnost, barok, selebriti, spektakl, posmatrač-participant.

PERPETUATION OF CHANGES
TECHNOLOGIES OF THE SELF OF MARINA ABRAMOVIĆ

ABSTRACT

The early, "heroic" performances of Marina Abramović, exemplary for the performance art of the 70s, were radical, often self-inflicting, painful attacks of the body and by the body on its own boundaries. They denoted a fierce disruption of the boundaries of normative subjectivity severely limited by binary oppositions, on the dense network of social (and cultural) inscriptions, conventions, rules, prohibitions, disciplinary mechanisms used precisely to establish and secure these boundaries of the body, allowing for their control. The following phase – the twelve-year collaborative practice of Abramović and Ulay – was not led by a sense of lack, an individual deprivation or inadequacy of the *one*, and neither by the logic of apparent compensation or imaginary recompenses of the couple, through the *other*. It was instead a dynamic contrast of testing and obstructing individual (psycho-physical) boundaries and the socially constructed roles that operate within the dynamics of the (male-female) couple, or within every binary relation. Gradually, this dynamic evolved into the "mechanics" of opening, connection and construction of a new relationship that goes beyond the logics of a couple. From these "mechanics", Abramović developed a *transition path* where specific participatory or interactive works were created as products of synchronization, physical and energetic interconnection, "entwining" with other natural bodies (crystals, animals, other people/audiences, forces of nature). They represent extensions, exteriorizations of her highly sensitized body, unique "prostheses" (not technical or technological, but natural, "extensions", "upgrades" of the body), tools and instruments of refinement, of the connection with the overall forces of existence that present themselves to the observer who also becomes a sort of an "extension", of a "double" of the artist's body. The second road that Abramović takes is the road of *baroque counterpoints.* It is an eccentric excursion into the world of glamour, theatre, spectacle, affirmation of the principle of dissonance, discontinuity and (auto)parody, fragmentation, remix, repetition of artistic acts and their multiple medialization and memorization. It is also a way of provoking social and artistic norms, historical truths, national myths, but also questioning the "mythologized" position of the artist: her transitioning from heroine to shaman to an art superstar, and then a "schizo" attempt to "patch it all together", in a combined performing-living of all these three roles. From the late works with Ulay, Abramović rhetorically and practically chooses (speaking in *foucauldian* terms)

the path of spirituality, and not the way of knowledge, by engaging in various self-development practices as/through artistic acts aimed for the purification of her own body and the initiation of observers. In her subsequent independent works, this demand for cultivating the powers of consciousness will be re-contextualized and re-semantized by its placement (and misplacement) in the mechanisms of capitalist art spectacle through the artificializing, virtualization, sensationalizing of the body of the artist and her art in both their representation and their presence.

Key words: Marina Abramović, performance, body, social inscription, pain, spirituality, baroque, celebrity, spectacle, observer-participant

KOMISIJA ZA ODBRANU DOKTORSKE DISERTACIJE

dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, mentor

dr Jovan Čekić, redovni profesor, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, komentor

dr Nikola Dedić, vanredni profesor Fakulteta muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

dr Maja Stanković, docent, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu

dr Dragana Stojanović, docent, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu

Datum odbrane _____

UVOD **1**

I OD REZA DO REZA **8**

1.1 BODY MATTERS - RETURN OF THE PRODIGAL **9**

1.2. Sedamdesete Marine Abramović **15**

1.2.1. Slika→zvuk→tijelo 15

1.2.2. Oslobađanja Tijela 21

1.2.3. Oslobađanje (od) memorije 29

1.2.4. Bjekstvo iz rezervata umjetnosti 33

1.2.5. Spasavanje tijela boli – Lips of Thomas 44

Žrtva krsta i žrtva petokrake 44

Inskripcije tijela i distorzije znakova 50

Prestupničke moći krvi 53

Rastvaranje epidermalnog ega 55

Karnalnost bola 58

Kurativnost bola 59

Performans bôli - performans "bóli" 61

Performativnost uslikovljenog bola 63

1.2.6. Simptomatologija i potencologija Svjedoka – Ritam 0 68

„Pritiskanje" i „otpuštanje kočnica" 71

„Napadači" i „zaštitnici" Ritma 0 73

Utišanost kao praksa subjektivacije 76

Depatologizacija mazohizma, afirmacija „mazohizma" 81

Od autoobjektifikacije ka interobjektivnosti 87

Stranac u kulturi 89

Preinačenje granice smrti ili preinačenje smrti kao granice 94

1.2.7. Poslije Ritma 0 97

1.2.8 Ritam performansa 100

II OD REZA DO ŠAVA **110**

2.1. Kolaborativna praksa Marine Abramović i Ulaja - 1976 – 1988. - Ratnici, "nevjerni ljubavnici", sveci 111

2.1.1. Napadi bez (samo)odbrane – kalibriranje para 113

2.1.2. Ménage à trios 123

2.1.3. Desert Storm Survivors - Displacements 137

Nightsea Crossing – Udruživanje u rastu svjesnosti – razdruživanje para 142

The Lovers: The Great Wall Walk – Razdruživanje para 148

2.1.4. Swinging Art Relationships – Ka novim vezama 152

III OD ŠAVA DO ŠAVA 157

3.1. Nakon raskida – Nova savezništva 158

3.1.1. Postajanje prirodnim – zmijski put 159

3.1.2. Postajanje prirodnim – kristalni put 165

3.1.3. „Public perform, too" 167

3.1.4. Objects for Human Use 169

3.1.5. Empowering the Objects 175

3.1.6. Transitory Objects as Art Objects 176

3.1.7. Tranzitornost Tranzitornih objekata 179

3.1.8. House with the Ocean View - čišćenje tijela-doma - useljavanje u kuću-sopstvo 185

Kuća-objekt, kuća-subjekt, Čišćenje kuće 186

Art House 189

Tranzitorni put 195

„Public perform, too", II 202

In-betweeness 205

Mirroring Effect 209

Interpreter perform, too 213

3.2. (Neo)barokni kontrapunkti 216

3.2.1. Biography Repeated 217

3.2.2. Nomen est omen 223

3.2.3. Strategije i tehnike distance 225

3.2.4. Video Extensions 236

3.2.5. Balkan Baroque – (Neo)barokno „tranžiranje" balkanskih „familijarnosti" 244

Untying Family Ties 246

„Do golih kostiju!“ ... 251
Sensorium Balkan Baroque ... 257
Work of Mourning Unpacked ... 259
Barokni Amor Mortis ... 262
Debalkanizacija Balkan Baroquea ... 266
Egzodus ... 269
„Čišćenje kuće“ i „čišćenje dvorišta“ ... 271
3.2.6. Balkan Erotic Epic – demitologizacija balkanskog, debalkanizacija erotskog, profanacija epskog ... 273
„Svetost“ erotskog ... 274
Balkan „Thing“ ... 275
Razgolićavanje nacionalnog ... 277
Within Post-truth Politics ... 280
„Artist as Ethnographer“ ... 283
„Primitivizacija“ slike i izvedbe ... 284
3.2.7. Debalkanizovano balkansko tijelo Marine Abramović ... 286

***3.3. Will Marina Abramović Die?* ... 290**
3.3.1. Dokumentovanje i reenactment – hibernacija ili revitalizacija performansa ... 295
3.3.2. **„**Pregrijana mašina“ Marina Abramović ... 303
3.3.3. *The Artist is Present* – instituiranje umjetnika-šamana-selebritija ... 304
„Play it by Trust“ ... 305
Biti i ne biti... Prisutan ... 309
Selebriti je prisutan ... 312
„Public Perform, too“ III ... 316
Size does Matter ... 320
The Extensions of Artist ... 322
Game of Distrust ... 324
Bittersweet Taste of Success ... 329
3.3.4. U trijadi Bojs - Vorhol - Kuns ... 340

3.4. Umjesto zaključka- „Koeficijent umjetnosti“ Marine Abramović ... 344

LITERATURA ... 351

BIOGRAFIJA **368**

UVOD

U strukturiranju doktorske teze *Perpetuiranje promjene – Tehnologija sopstva Marine Abramović* primijenjena je metoda praćenja hronološkog slijeda događaja od umjetničkih početaka Marine Abramović tokom 70-ih do njenih aktuelnih umjetničkih i javnih angažmana budući da je u njenom opusu, viđenom u *timeline*u, u vremenskoj progresiji, moguće detektovati, mapirati, pratiti, interpretirati pomenute unutarnje transformacije kao lanac promjena ili razlikovanja.

Rad je podijeljen u tri hronološka i problematska segmenta kojima se može (re)konstruisati putanja progresivnih mijena ili internih transformacija u opusu umjetnice. Te promjene se tiču bitnih rekontekstualizacija i repozicioniranja tijela umjetnika, tijela publike, odnosno, tijela samog rada, potom modifikovanja i umnožavanja vrsta i tehnika sticanja i eksponiranja moći vidljivosti, prisutnosti, više svjesnosti, transformabilnosti tih tijela ali i njihove moći ekstenziranja, medijatizacije, virtuelizacije, multiplikacije pa i spektakularizacije. Takođe, te promjene se tiču i bitnih preobražaja u praksi, u "tehnici" ali i semantici njenih performansa kojima se bitno propituje ontološki status ove umjetnosti. Takođe, pomenute promjene se ispostavljaju kao i refleks i indikator osjetnih gibanja i (pre)okreta u polju umjetnosti i kulture i opšte društvenosti od 70-ih godina do danas.

U prvom poglavlju naslovljenom *Od reza do reza* tretira se faza ranih performansa Marine Abramović izvedenih tokom 70-ih. Naslovom se referira na rez kao kardinalnu insigniju-stigmatu, vidljivi, opipljivi, čulni i bolni znak utisnut u tijelo performerke, evidenciju direktnog, radikalnog, violentnog intervenisanja na živom tijelu umjetnice. Takođe, to je i simbolički znak rastvaranja tzv. epidermalnog ega, namjernog, silovitog opstruiranja osjećaja koherentnosti i neprobojnosti granica sopstva, „predumišljajnog" destabilizovanja osjećaja sopstvene cjelovitosti, integriteta, čvrstog identiteta na čemu počiva kartezijanski, moderni čovjek norme i zakona. Naime, rez na tijelu je i „strateški" izvedeni „udarac" tijelom kojim se pravi prekid, čini otklon, preduzima personalni, umjetnički, kulturni, socijalni, odnosno, politički prevrat u odnosu na normirano, standardizovano, etablirano koje se upravo kroz tijelo plasira, kodira, instrumentalizuje.

Drugo poglavlje naslovljeno *Od reza do šava* tretira dvanaestogodišnji period umjetničke kolaboracije Abramovićke i Ulaja. Slijedeći fluidnu, talasastu, nomadsku putanju delezovsko-gatarijevskog (Gilles Deleuze, Félix Guattari) (anti)ustrojstva svijeta i logike *postajanja* iz koje je ova faza dominantno percipirana, od ovog segmenta ili iz ovog segmenta je započeto pisanje, nastajanje doktorske teze. Nakon njega i iz njega se, u jednom pravcu,

logika reza izvela, odnosno, vratila prema njenom izvorištu, prema ranim individualnim performansima Abramovićke a u drugom pravcu se iz njega razvila i dalje nastavila *logika šava* kojom su povezivane heterogene komponente u kasnijim i ponovo individualnim radovima umjetnice. Dok su rani radovi Abramovićke i Ulaja značili izvođenje „rezova", oštrih, bolnih, silovitih, obostrano „nasilničkih" poteza kojima su se ne samo testirale, izazivale njihove personalne psihofizičke granice već kojima se želio napraviti „dublji" rez, zadati bolni udarac društveno konstruisanim pozicijama individue i podijeljenim, fiksnim ulogama dvoje u relaciji, to su kasniji radovi značili razrezanje kruga samodovoljnosti para i time stvaranje-otvaranje *logike šava*. Ti spojevi, ti šavovi su najprije donijeli integrisanje trećih tijela u odnos, živih i neživih, ljudskih i neljudskih tijela, a potom i otvaranje para za povezivanja sa višim, prefinjenijim *tijelima* čiste unutarnje „prirode" i sa skladnim tijelima i energijama spoljašnje prirode te sa velikim „tijelom" sveukupnog postojanja. Ti su šavovi imali kapacitet, nosili obećanje „dobro sraslog" reza, nevidljivog, neosjetnog spoja, *prirodnog* (s)jedinjenja.

Treći segment doktorskog rada naslovljen *Od šava do šava* pokriva period od Abramovićkinog povratka solo karijeri nakon 1988. do danas. Ovaj segment označava „apsolutnu" vladavinu *logike šava* i prakse spajanja, ušivanja različitosti, proliferaciju šavova gdje su spojevi najprije fino brušeni, glačani, meki, sliveni a potom sve upadljiviji, upitniji, začudniji i na nekontrolisani način samo(re)produkujući. Naime, početni šavovi ove faze su bili produžavanje niti poznih radova sa Ulajem i generisanje umjetničkih simbiotičkih spojeva sa prirodnim tijelima (kristala, zmija, voska, metala, drveta, sa tijelima ljudi, posmatrača-učesnika performansa, sa energetskim „tijelima") i mogli bismo ih imenovati kao *tranzitorne* šavove. Naporedo sa ovim šavovima, kroz "odmetanje" u samostalni život ili u preplitanju sa *tranzitornim* šavovima, izvođeni su i drugačiji, *barokni* šavovi kao *kontrapunktiranje,* građenje „nemogućih" sklopova, „neprirodnih" veza, ušivanje „nekompatibilnosti", kao afirmacija principa disonantnosti i diskontinuiteta. Kao šav se mogu označiti tehnike koje Abramović primjenjuje u konstrukciji-realizaciji svojih (poznih) radova: fragmentacija, remix, dokumentovanje, *reenactment*. Ovakva logika šava sve je više „preuzimala" i mehanizam strukturiranja ove doktorske teze u vidu slobodnijeg kombinovanja, *prošivanja* različitih fragmenata koji se tiču samih radova i teorijskih diskursa iz kojih se oni čitaju i njima iniciranih ličnih percepcija, znanja i osjećaja.

Ovi šavovi, ova lančana i nezaustavljiva ušivanja heterogenosti su bili u funkciji dominantne strategije ili snažnog unutarnjeg impulsa poteklog iz same umjetnice i njene umjetničke prakse za njihovim kontinuiranjem, za trajanjem, za proliferacijom kroz različite

medije, prostore, kroz vrijeme. U ovom segmentu rada su interpretirane i neke intervencije umjetnice koje su između umjetničkih događaja i događaja koji (se) manifestuju (kao) određena *ponašanja umjetnika u javnom diskursu* a koji na poseban ili dodatni način rasvjetljavaju samu Abramovićkinu umjetničku praksu i njenu poziciju umjetnice u savremenom kompleksnom i razuđenom sistemu umjetnosti.

U ovom doktoratu se bitne promjene i rastuće protivurječnosti unutar Abramovićkine umjetničke prakse detektuju kao *paradoks*. Naime, Abramović istrajava na misiji – ili na retorici misije – *Čišćenja kuće* praksom iskušavanja i p(r)obijanja psihofizičkih granica a potom podizanja nivoa svoje svjesnosti i „transformacijom svijesti" postmatrača-participanta performativnog čina, na energetskoj razmjeni između umjetnika i posmatrača, na inicijacijskoj moći i ulozi umjetnika. Sa druge strane ili istovremeno i u začudnom spoju sa čistim ili prečišćujućim moćima tijela stavljaju se u pogon drugačije sile ekstenziranja, medijatizacije, „profanacije", virtualizacije, spektakularizacije tijela i događaja, postupne uspostave umjetnika kao šamana-selebritija ali čije tijelo „baštini" ona purifikujuća (*Cleaning the House*) stanja, iskustva i moći. Zbog ovakve, šav-prirode (pozne) Abramovićkine umjetnosti neke teze iz doktorata su dobile formu kaskade ili serije otvorenih pitanja, ne fiksiranih, zaključnih opservacija. Ta pitanja reflektuju kontradikciju ili heterogeniju kao vremenom uspostavljeni *modus operandi* njene umjetnosti, kao logiku posebnog šava, spajanja disparatnih, hibridnih elemenata. Takođe, njima se taj zjap paradoksa produktivno rastvara apsorbujući i generišući višestrukost, istovremenost i jednakovrijednost različitih pravaca mišljenja, označavanja, *imenovanja* stvari koje su predmet istraživanja i interpretiranja.

U procesu izrade doktorske teze, u istraživačkom postupku i u samom formulisanju disertacije, primijenjen je **interdisciplinarni** i/ili **transdisciplinarni metod** slijedeći Hegelovu premisu da metodske tendencije moraju bitno korespondirati sa predmetom na koji se primjenjuju i na koga se odnose. Naime, istraživanjem opusa Marine Abramović od njenih umjetničkih početaka ranih 70-ih do danas mapirano je široko diskurzivno polje koje orbitira oko rada, iz koga je taj rad nastao, kojim je određen, koji ga definiše formalno, medijski i, prije svega, značenjski ali i koje *tijelo* rada integriše, odnosno, iznova i sobom stvara i otvara. Ukrštanjem i aktiviranjem razgranatih hermeneutičkih metoda sam predmet istraživanja, opus Marine Abramović uspostavlja se i ispostavlja kao mnoštvo, kao rasklopivi i iznova sklopivi mehanizam uvezanih *tijela,* živih i neživih, organskih i neorganskih, čovječijih i ne-ljudskih, materijalnih i virtuelnih, privatnih i javnih, *tijela* znanja, mišljenja, imaginiranja, snova, sjećanja i osjećaja, *tijela* mnogostrukih značenja i smisla. Dakle, princip i metoda

transdisciplinarnosti nije u slučaju ove disertacije *spolja* nametnuta već *iznutra* generisana vrijednost, njoj imanentna, sinhrona sa prirodom teme ili problema koji se radom tretira.

U istraživanju pomenutog problema ili fenomena krenulo se od njegove široke kontekstualizacije, početnim (i početničkim) a potom i selektivnim istraživačkim stupanjem u opsežno polje tzv. *Body studies*, dakle, u one sfere različitih nauka, društvenih praksi i studija kulture u kojima je Tijelo centralno pozicionirano, tj. u određene segmente filozofije, sociologije, antropologije, psihologije, istorije i teorije umjetnosti te različitih religijskih praksi, terapeutike, teorije medija, studija roda, (pozno)kapitalističke kulture spektakla. Potom se poseban i bitan segment istraživanja ticao istorije, teorije i prakse umjetnosti performansa. Tokom nekoliko godina rada na tezi, polje istraživanja se sužavalo, fokusiralo na primarni predmet istraživanja, opus Marine Abramović. On je konačno zahvatan višeslojnom, gustom mrežom raznorodnih „izvanjskih", usvojenih i odabranih teorijskih znanja i poimanja ali i rasvjetljavan „iznutra", iz njegove unutarnje dinamike, iz njegove „divlje" logike permanentne promjenjivosti, konstantnog izmicanja fiksiranjima i centriranjima i, konačno, „hvatan" lancem ličnih percepcija, refleksija, osjećaja. Naime, podaci iz biografije umjetnice i njena promišljanja (sopstvene) umjetnosti i (sopstvenog) puta umjetnika-performera ali i pojedine teze elaborirane u konsultovanoj stručnoj literaturi korišćeni su i/ili neposredno navođeni u doktoratu onda kada su mogli poslužiti kao „pojačivači" ovom tezom ispitivanih i pronađenih „ukusa" njenog rada, kada su mogli biti postavljeni kao pouzdana „svratišta" i orjentiri na putanji ličnih potraga i promišljanja, uvezani u mrežu kojom se pokušala hvatati ili hitnuti neka sopstvena misao. Nije postojala intencija da pomenuti *instrumenti* budu upotrijebljeni kao ključne poluge sistema interpretacije, kao referentne tačke za koje će se „zakačiti" neko lično odobravanje ili demant, koje će biti „integralno preuzete" i promovisane u završne riječi o predmetu istraživanja.

U prvom segmentu doktorske teze angažovane su teorije i intepretacije, mišljenja i znanja koja se ne samo direktno bave ranim radovima Marina Abramović već i kontekstom kontrakulturnih strategija 70-ih i 70-im kao „zlatnim dobom" umjetnosti performansa. Konsultovana je i literatura koja pripada opsežnom polju studija tijela a kojom se tijelo, djelatno, angažovano tijelo u umjetnosti performansa pozicionira kao polje društvenih inskripcija i umjetničke problematizacije, relativizacije ili brisanja tih upisa. Takođe, angažovane su i teorije kojim se istražuje fizičnost, semantičnost, kurativnost i „svetost" bola i krvi, čulni i simbolički potencijal rane, efektnost uslikovljenog *tijela boli* itd.

U drugom segmentu doktorata je, prije svega, referirano na čitanja koja direktno targetiraju zajedničke radove Abramović i Ulaja. Takođe, konsultovana je stručna literatura

koja na nestandardan način upućuje na dinamiku, mehaniku, logiku životnih i umjetničkih partnerstava. Sa te platforme bilo je moguće osvijetliti specifičnost ili specifična raznorodnost *fragmenata ljubavnog diskursa* Abramović i Ulaj kao igra diferencijacije, produkcija razlikovanja, čak konfrontiranja, otvorenosti za obostrana "neprijateljstva" ali i za izlazak iz sebe, iz odnosa dvoje u nove, nekonvencionalne *tjelesne* sklopove.

U trećem segmentu konsultovana je ponovo raznolika literatura: od one koja direktno tretira radove Marine Abramović nastale u ovoj fazi tako i one koja specifično upućuje na simbolički i praktični, energetski i iscjeljujući potencijal prirodnih tijela (kristala, zmija, metala, drveta) ili na specifične, purifikujuće efekte izmijenjenih ili viših stanja svijesti i dejstva tzv. polja praznine koga jednako „svojataju" i napredna nauka (kvantna fizika) i istočnjački sistemi duhovnosti. Takođe, budući da su u ovoj fazi nastali i radovi iz tzv. Balkanskog ciklusa posebno je konsultovana i literatura koja definiše i dekonstruiše mehanizme i efekte instituiranja Balkana u (divlju, violentnu, prljavu) Drugost jednako u zapadnom i u balkanskom teorijskom, naučnom i popularnom diskursu. Postoji i pozivanje na teze i teorije pomoću kojih se lik, ličnost i praksa Marine Abramović adekvatno, funkcionalno i „udobno" smiješta unutar masmedijskog prostora kulture poznog kapitalizma, unutar preduzetnički i tržišno orjentisanog sistema savremene umjetnosti. Takođe, nužno je angažovana i literatura kojom se praksa *reenactmenta* ispostavlja kao bitno redefinisanje same ontologije umjetnosti performansa, njene prirode efemernosti, neponovljivosti, imaterijalnosti), odnosno, kojom se umjetnost performansa i praksa *reenactmenta* mogu ili postaviti kao *contradictio in aidjecto* ili kojom se *reenactment* ispostavlja kao liberalno (ili „liberalno-ekonomsko") *proširenje polja* umjetnosti performansa.

U izradi teze kombinovane su, kao istraživački i interpretativni instrumenti, vrijednosti koje pripadaju onim sferama koje Mišel Fuko (Michel Foucault) definiše kao polje znanja i polje duhovnosti. U pitanju je uporedno akumuliranje i angažovanje određenih stručnih, teorijskih, naučnih znanja i to onih kojima se tretira sam opus Marine Abramović ali i umjetnost performansa, njegova teorija i istorija, te znanja koja ulaze u opsežnu sferu studija tijela (*body studies*). Angažovane su i raznorodne teorije, znanja, mišljenja kojima je kreirano široko i rastresito diskurzivno polje unutar koga je bilo moguće aktivirati specifične, „bočne" fenomene koji već orbitiraju ili koje možemo slobodno lansirati u orbitu pojedinih Abramovićkinih radova, umjetničkih faza ili same njene umjetničke personalnosti. Sa druge strane, na djelu je bilo i otkrivanje, upoznavanje sa korpusom posebnih samorazvojnih tehnika, praksi *staranja o sebi,* ali i aktiviranje ličnog, djelimičnog poznavanja ili djelimičnog

iskustvenog razumijevanja tih praksi, odnosno, posjedovanje svijesti o njihovim, po jedinku uravnotežujućim, purifikujućim efektima.

Bitne mijene u Abramovićkinoj umjetničkoj praksi i njihovo registrovanje i praćenje u doktorskoj tezi koincidirali su sa promjenom moje pozicije istraživača-interpretatora od posmatrača-obožavaoca „predmeta“ proučavanja, preko statusa strasnog istraživača fenomena “iznutra” pokušajem “ulaska” u tijelo rada, pa do postupno ili rastuće izmaknutog svjedoka-registratora tih mijena. To je bilo lično pomijeranje od stava “dubokog naklona” veličini Marine Abramović do pokušaja „uspravljanja“, progresivnog distanciranja u odnosu na predmet analize.

U kristalisanju sopstvene pozicije prilikom izrade ove teze željela sam „odskočiti“ sa platforme razapete između, na jednoj strani, stava-stanja „prepuštanja“ u koji je teoretičarka umjetnosti performansa Pegi Felan (Peggy Phelan) „kliznula“ stojeći satima pred umjetnicom koja je izvodila *House with the Ocean View* (2002). Iz njega je nastalo subjektivno, ispovjedno i intimističko, čulno i emotivno, indiskretno, ekstatično i „nekritičko“, *performativno* pisanje *oslobođeno neophodnosti posezanja za znanjem, za kritičkim promišljanjem. Njime se naslućuje širina polja koje zahvata* „drugi pogled“, polja koje se, kako kaže druga uticajna teoretičarka Rebeka Šnajder (Rebecca Schneider), otvara za intuitivno, iskustveno, neracionalno, „utjelovljeno“ znanje ili za „tečno znanje“, kako ga imenuje sama Abramović. Na drugom kraju te moje “odskočne platforme” postavljena je strategija izmiještanja koju izvodi, u jednom trenutku, takođe naučni, stručni autoritet u oblasti teorije umjetnosti performansa, Amelija Džons (Amelia Jones). Ostajući nedotaknuta kao posmatrač prisutan u drugom performansu umjetnice, u *Artist is Present* (2010), ona se instalira u „trezvenu“ poziciju teoretičarke koja ne samo da kritički tretira sam ovaj performans (registrujući u njemu elemente (umjetničkog) spektakla) već i teorijski problematizujući samu instancu prisustva na kojoj počiva cijeli praktički, simbolički i promotivni kapital ovoga rada. Moj „odskok“ je bio u poziciju istraživača opusa Marine Abramović koji, ne posjedujući iskustvo neposrednog prisustvovanja ili participiranja u nekom, bilo kom od njenih performansa, pristupa „čisto i nevino“ tim dokumentovanim, posredovanim, medijatizovanim, izdašno komentarisanim i ozbiljno interpretiranim događajima-performansima pletući oko njih, „svojom rukom“, široko diskurzivno polje sačinjeno od različitih informacija, slika, znanja, mišljenja, shvatanja, te ne-znanja, ne-iskustava, ne-jasnih osjećaja, pa i ne-racionalnih spoznaja. Tim se prepletom, poput guste mreže, ti performansi žele uhvatiti ne (samo) kao trag minulog događaja nego kao jedan živi, aktivni i trenutni (pre)vezani čvor u istoj toj mreži.

Bitne teze koje su ovim doktoratom elaborirane su sljedeće:

Rani radovi Marine Abramović, njene zvučne instalacije, značili su prekid dominacije „vizuelne paradigme“, raskidanje veza između auditivnog i vizuelnog, radnje i mjesta, aktivaciju čulnog, intuitivnog, nesvjesnog, instinktivnog, (re)sezibilizaciju tijela i time njegovo pripremanje za ulazak u „opasnu teritoriju“ umjetnosti performansa 70-ih.

Abramovićkini „herojski“ performansi 70-ih značili su ekstremno, bespoštedno, bolno iskušavanje sopstvenih psihofizičkih granica i žestok napad na granice normativnog subjektiviteta kruto srezanog binarnim opozicijama. Budući da tijelo „kodira“ i manifestuje takav subjektivitet, da je ono polje socijalnih inskripcija i meta mehanizama disciplinovanja i društvene kontrole, to je napad i proboj granica tog tijela bio metod destabilizovanja tih društvenih mehanizama.

Kolaborativna praksa Marine Abramović i Ulaja predstavlja ne samo napadanje individualnih (psihofizičkih) granica već i društveno konstruisanih uloga koje funkcionišu i dejstvuju kroz dinamiku (muško-ženskog) para ili binarnog odnosa i, konačno, znače otvaranje odnosa i građenje spojeva sa *trećim tijelima* izvan logike para.

Nakon razlaza sa Ulajem, Abramović razvija *tranzitorni put* na kom nastaju specifični participativni ili interaktivni radovi kao produkt sinhronizovanja, tjelesnog i energetskog povezivanja, „srastanja“ sa drugim prirodnim tijelima (kristala, životinja, drugih ljudi-publike, sa silama prirode) kao svojevrsnim prirodnim „protezama“ tijela umjetnice.

Nakon razlaza sa Ulajem, Abramović razvija i put *baroknih kontrapunkta.* To je ekscentrični put u svijet glamura, teatra, spektakla, afirmacije principa disonantnosti i diskontinuiteta, fragmentacije, remiksa, repeticije umjetničkih činova i tranzicije statusa umjetnice od heroine, do šamanke i do umjetničkog super-stara.

Put duhovnosti kojim Abramović kreće od poznih radova sa Ulajem, put upražnjavanja i prevođenja u umjetnički čin različitih samorazvojnih praksi sa ciljem *Čišćenja kuće*, psihofizičkog uravnoteženja umjetnice i inicijacije posmatrača, divergira u estetizovanu formu kapitalističkog spektakla gdje se artificijelizaciju, virtuelizaciju, senzacionalizaciju tijelo umjetnice i tijelo njene umjetnosti.

I OD REZA DO REZA

1.1 Body Matters - Return of the Prodigal

Šezdesete i sedamdesete godine XX vijeka donijele su veliki, dramatični povratak tijelu u evropskoj i američkoj umjetnosti. Amelija Džons (Amelia Jones) će ustvrditi da je u tom geografskom/kulturnom kontekstu bilo nemoguće u potpunosti „vidjeti" tijelo umjetnika prije 60-ih godina[1]. Taj povratak tijelu u umjetnosti bio je samo jedna od pritoka moćne matice kojom je tijelo silovito prodrlo u teoriju i društvenu praksu još u doba moderne a radikalno u periodu tzv. visoke ili postmoderne. Naime, kako navodi Kris Šiling (Chris Schilling), za one koji su izgubili povjerenje u vjerske autoritete i velike političke narative i koji ne mogu više lični identitet ili pogled na svijet utemeljiti na tim transpersonalnim značenjskim strukturama, za njih se, u toj nesigurnosti modernog doba, tijelo pojavljuje kao posljednja odstupnica, kao sigurna baza za rekonstrukciju pouzdanog osjećaja sopstva[2]. Tijelo je ono što sada zastupa subjekat, ono se sada „uspostavlja" kao *locus* identiteta (post)moderne jedinke. Kako kaže Simon de Bovoar (Simone Beauvoir): „Ne postoji tijelo-objekat koje opisuju biolozi već tijelo u kome živi subjekat, naseljeno subjektom"[3]. Tijelo postaje mjera i uslov i intersubjektivnih relacija, onoga što subjekat povezuje sa spoljašnjim, čime se on useljava u društvenost, postaje socijalno relevantan i angažovan faktor.

Međutim, zaključuje dalje Šiling, što je veće naše znanje o tijelu, o tome što ono može i kako ga kontrolisati (tijelo postaje „spoznatljivi objekat" i prirodnih i društvenih nauka), ono, paradoksalno, sve više ograničava i iznevjerava našu sigurnost u to što zaista jeste, u to da ga je uopšte moguće fiksirati, označiti, dokučiti[4]. Što se više tijelo istraživalo, rasvjetljavalo, što se više prodiralo u njega i njegova unutrašnjost iznosila na površinu, pretvarala u brojke, kodove, slike, definicije i interpretacije, što je tijelo više postajalo zapis, površina otvorena za svakojaka upisivanja i čitanja, to se manje mogla zahvatiti njegova „dubina" ili njegova mnoštvenost. Tijelo uvijek, kaže Elizabet Gros (Elizabeth Grosz), prestupa okvir koji želi da ga obuhvati[5]. Tijelo operiše kao tačka i generisanja i apsorbovanja značenja i smisla, kao svojevrsni *mekgafinovski* fenomen: ono zarobljava našu pažnju, nosilac je očekivanja, pokretač je radnje, a ostaje prazno mjesto koje izmiče definicijama, ostaje otvoreno za interpretacije. Sa proliferacijom modela i tehnika modifikacije, rekonstrukcije, radikalne transformacije tijela, odnosno, umnožavanja režima tijela, tijelo postaje opcija ili

---

[1] s, A., Warr, T. (ed.) (2000) *The Artists Body,* London: Phaidon, 20
[2] illing, C. (2003) *The Body and Social Theory*, London: Sage Publications, 2
[3] Jones, A. (1998) *Body Art/ Performing the Subject,* Minneapolis: Minnesota University Press, 58
[4] illing, C., *The Body and Social Theory*, 159
[5] Grosz, E. (1994) *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism,* Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, *xi*

projekat, odnosno, postaje jedan od najnestabilnijih i najosporavanijih fenomena postmoderne teorije i prakse. Konsekventno, takvo tijelo ne može ponuditi *sigurnu bazu za rekonstrukciju pouzdanog osjećaja sopstva*. „Promjenjiva tijela" nisu mogla podržati trajnost, dovršenost i koherentnost, kognitivnost i bestjelesnost („oko bez tijela"), samodovoljnost i centriranost u sebi i samospoznaji kartezijanskog normativnog subjektiviteta. Za njega je tijelo bilo fobični objekat, nestabilni i grešni suplement superiornog uma koji to tijelo, smatralo se, može transcendirati. Promjenjiva tijela funkcionišu kao nestabilno (i jedino) stanište postmodernom (prije partikularizovanom, nego normativnom) decentriranom, dislociranom, fragmentarnom, nestabilnom, *performativnom* subjektivitetu, krajnje otvorenom, uspostavljanom kroz intersubjektivne relacije, socijalno determinisanom i determinišućem; i, prije svega, otjelovljenom - kao *body-subject*.

Umjetnost koja je orbitirala oko tzv. kartezijanskog subjekta bila je, suštinski, somatofobična (kao i kultura koja ju je proizvela), utemeljena na dekartovskoj dualističkoj koncepciji subjekta i svijeta, na apsolutnom favorizovanju mislećeg uma nad fizičkim tijelom. Ta umjetnost je bila proizvodnja statičnih predmeta, auratičnih, nedodirljivih objekata namijenjenih vječnosti u kojima, prema Kantovoj (Immanuel Kant) premisi, počivaju njihove inherentne, autonomne i objektivne vrijednosti. Takva umjetnost je pretpostavljala umjetnika kao nadahnutog tvorca, bestjelesnog genija, idealno, apstraktno sopstvo koje transcendira svoje tijelo i jednako je distancirano od svoje tvorevine. Sljedstveno tome, i posmatrač, sa (kantovskih) pozicija racionalnog, kontemplativnog, bezinteresnog posmatranja (*viewing subject* ili *seeing mind*) i jednako distanciran i od svog i od tijela umjetničkog rada, razotkrivao je inherentne vrijednosti i značenja umjetničkog rada na osnovama objektivnih kriterijuma.

Međutim, već od umjetnosti modernizma, futurizma, dadaizma, nadrealizma, te kasnije situacionizma, minimal arta, konceptualne umjetnosti, lend arta, hepeninga, *body arta,* kvalitet predmetnosti, materijalnosti, objektnosti, statičnosti, „dovršenosti" umjetničkog djela biva detronizovan. Smijenjen je vrijednostima koje danas smatramo indikativnim za postmodernu epistemu - procesualnost, događajnost, nestalnost, trenutnost ali i neposrednim dejstvom živog tijela - dakle, atributima *performativnosti* (pod performativnim se često podrazumijeva direktno, eksplicitno, nereferencijalno dejstvo tijela). Erika Fišer Lihte (Erika Fischer-Lichte) registruje tzv. performativni zaokret (*performative turn*) u raznim sferama umjetnosti od ranih 60-ih (djelovanje FLUXUS-a, bečkih akcionista, muzika Džona Kejdža (John Cage), literatura Gintera Grasa (Günter Grass), pozorište *Living Theatre* i *Performance*

Group Ričarda Šeknera (Richard Schechner)[6]. Za Kristin Stajls (Kristine Stiles), hronologija ovih zbivanja se preklapa sa posljeratnom epohom, sa rekonstrukcijom svjetskih ekonomija i kultura. Povezuje se sa protestima '68 i pokretima za ljudska prava, „gnijevnim mladim ljudima" u Engleskoj i „novim varvarima" u SAD-u, ali i ratnim sukobima u Vijetnamu, Koreji i Alžiru. I vezuje se sa neophodnošću, čak urgentnošću da se, nakon holokausta i otpočinjanja nuklearnog doba, istakne *subjektivitet* ljudskog tijela[7]. Egzistencijalistički i egzistencijalni osjećaj „ništavila", praznine, postaje, reklo bi se, adekvatno i produktivno okruženje za lansiranje kvaliteta punoće, bitnosti i dovoljnosti čistog, elementarnog osjećaja individualnog i tjelesnog prisustva i postojanja .

Dakle, uspostavljanje modela nestabilnog i prestupničkog tijela-subjekta, odnosno, fundamentalna destabilizacija normativnog subjektiviteta i njegovih privilegija i rekonfiguracija politika identiteta, korespondirala je 60-ih i 70-ih godina XX vijeka sa krupnim transformacijama u političkoj, društvenoj, kulturnoj i umjetničkoj sferi. Na ruševinama superiornog, normativnog, autonomnog kartezijanskog subjekta koji, kako bi rekao Fuko (Michel Foucault), iščezava „kao što na obali mora nestaju sprudovi peska"[8], na scenu istorije upravo tih godina stupaju nove društvene snage, *zajednice* „neklasifikovanih", društveno marginalizovanih. To je bio pogon građanskih, lijevo orjentisanih aktivista, feministkinja, homoseksualaca, obojenih, dekolonizovanog trećeg svijeta, studentske populacije i mladih uopšte. Traga se srčano za *autentičnim* sopstvom, ohrabruje se buntovno, ekscesno ponašanje, upražnjava slobodna ljubav, konzumiraju droge, protestvuje se protiv rata i nuklearnih proba i protiv globalne dominacije korporativnog kapitalizma. Slavi se Markuzeov (Herbert Marcuse) koncept radikalne kontrakulture i njegovo *uzdizanje čulnog i instinktivnog iznad osjećaja grijeha i krivice puritanskog establišmenta*. Vjeruje se Sartru (Jean-Paul Sartre) o osuđenosti pojedinca na slobodu, na samostvaranje, o egzistenciji koja prethodi esenciji. Pokušalo se „živjeti" Merlo-Pontijevo (Maurice Merleau-Ponty) *tijelo* koje je (a ne svijest) uslov konstituisanja svijeta kao koegzistiranja, reciprociteta, isprepletenosti *moga tijela sa drugima tijelima*, kao hijazmus vizuelnog i taktilnog, kao mogućnost tijela (a ne svijesti) da *se* „vidi". Pokušala se osjetiti i stvarati artoovska (Antonin Artaud) *surovost* umjetnosti lišene posrednosti, referencijalnosti, citatnosti, reprezentacijskog, one koja prodire u realno, istinito, u čistu senzitivnost. Uspostavljanje žene-sopstva u radu Simon de Bovoar

---

[6] Fisher-Lichte, E. (2008) *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic,* London: Routledge, 18-23

[7] Stiles, K., *Uncorrupted Joy: International Art Actions*, u: Schimmel, P. (ed.) (1998) *Out of Actions: Between Performance and The Object 1949–1979*, Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 228

[8] Fuko, M. (1971) *Reči i stvari,* Beograd: Nolit, 425

oduševljeno se prepoznaje i prihvata kao svojevrsni „kopernikanski obrt“: kao uspostavljanje reverzibilnosti odnosa subjekta i objekta, kao transformisanje „perspektivnog pogleda“ u čin „uzvraćanja pogleda“, u instaliranje vizure Drugog, ženskog kontra-pogleda i ženske kontra-subjektivnosti. Te „zajednice“ markiraju sedamdesete kao vrijeme borbe za „političko oslobođenje, seksualno oslobođenje, oslobođenje proizvodnih snaga, oslobođenje destruktivnih snaga, oslobođenje žene, deteta, podsvesnih nagona i oslobođenje umetnosti“[9] – oslobađanje tijela.

Život i umjetnost postaju žestoki *juriš Tijela* i nemilosrdni *napad Tijelom* na Istinu, na Zakon, na Označitelja, na velike dualitete, na ono što je *Doxa*: „javno mišljenje, Duh većine, malograđanski *Consensus, Glas Prirodnog,* Nasilje Predrasude“[10]. I u umjetnosti performansa 70-ih, radikalni, često samopovrjeđujući i bolni napad i proboj tijela/tijelom sopstvenih granica značio je napad na granice normativnog subjektiviteta kruto srezanog binarnim opozicijama (a tamo gdje su na djelu bilo kakvi dualiteti, zarobljeni smo okovima hijerarhizacije, privilegovanja i subordinacija). Tijelo kodira i manifestuje taj subjektivitet te je njega, to i takvo tijelo, bilo „nužno“ napasti i to bespoštedno, da bi se dovelo do ruba, prisililo na prestupanje (sopstvenih i, time društvenih) granica.

Mišel Feher (Michel Feher) registruje tu sukobljenost restriktivnog i emancipatorskog kao inherentnu samom tijelu: „tijelo je istovremeno... implementator odnosa moći – i ono što se moći opire... ne u ime transistorijske nužnosti već zbog novih ograničenja koje uspostavlja svaki novi režim. To je, stoga, stanje permanentne borbe sa tijelom kao poljem promjena u kome će mehanizmi moći konstantno nailaziti na nove oblike otpora i prevazilaženja. Tijelo, dakle, nije tačka otpora silama koje djeluju iz spoljašnjosti; unutar samog tijela postoji konstantna tenzija između mehanizama moći i tehnika otpora.“[11]

Napad na granice tijela u performansu (bola, psihofizičke izdržljivosti, kodiranosti, čitljivosti, reprezentacije), značio je provociranje, parodiranje, subverziranje društvenih tabua, stereotipa, definisanih pozicija i uloga. Značilo je to i ulazak u proces demontaže binarnih mašina, velikih dualiteta, „vječitih“ nepomirljivosti: muškog i ženskog, privatnog i javnog, subjektivnog i objektivnog, sopstva i drugosti, posmatrača i posmatranog, unutrašnjeg i spoljašnjeg, dubine i površine, transcendencije i imanencije, razuma i osjećajnosti, temporalnog i spacijalnog, psihologije i fiziologije, forme i materije, polariteta koje sublimira, prelama i reflektuje fundamentalna opozicija tijelo-um. *Oslobodilački napad tijelom na*

---

[9] Mrijar, Ž. (1994) *Prozirnost zla,* Novi Sad: Svetovi, 7
[10] Bart, R. (1992) *Rolan Ba[illegible] Rolanu Bartu,* Novi Sad: Svetovi; Podgorica: Oktoih, 54
[11] Michel Feher, citirano u: Jones, A., Warr, T. (ed.) *The Artist's Body*, 22

sopstvene granice u umjetnosti performansa imao je, dakle, prevratničku ili revolucionarnu, emancipatorsku funkciju, odnosno, nosio je sobom efekat ili obećanje političkih, socijalnih, kulturnih i, jednako, umjetničkih promjena: temeljno redefinisanje prirode umjetničkog djela, statusa umjetnika i pozicije posmatrača.

Performansi Volfa Vostela (Wolf Vostell) i Jozefa Bojsa (Joseph Beuys) u Njemačkoj, Roberta Filjua (Robert Filliou), Bena Votijea (Ben Vautier) i Đine Pane (Gina Pane) u Francuskoj, Bečkih akcionista i Valeri Eksport (Valerie Export) u Austriji, grupe Gutai te Joko Ono (Yoko Ono) i Šigeko Kubota (Shigeko Kubota) u Japanu, Gustava Mecgera (Gustav Metzger), Jona Latama (John Latham) i Džilberta i Džordža (Gilbert & George) u Engleskoj, Kerol Šniman (Carolee Schneemann), Hane Vilke (Hannah Wilke), Edrijen Pajper (Adrian Piper), Vita Akončija (Vito Acconci), Krisa Burdena (Chris Burden) u Americi, Stelarka (Stelarc) u Australiji, znače radikalno razračunavanje sa umjetničkim sistemom 60-ih i 70-ih. To je bio veliki obračun sa umjetničkim institucijama i umjetničkom praksom, sa objektnošću umjetnosti, njenom komodifikacijom i efektima umjetničkog tržišta i jednako sa estetskom čistotom i modernističkim formalizmom, sa kantovskom i grinbergijanskom „nezainteresovanom kontemplacijom" i sa bestjelesnošću, nevidljivošću umjetnika.

Pol Virilio (Paul Virilio) na jednom mjestu kaže: „Ono što se događa je mnogo važnije od onoga što traje (*ce qui dure*) i od onoga što je čvrsto (*ce que est dur*)"[12]. Dematerijalizacija umjetnosti (umjetničkog objekta) koju registruje Lusi Lipard (Lucy Lippard) u periodu od 1966. i 1972.[13] nije, ipak, podrazumijevala dekorporalizaciju umjetnosti. U umjetnosti performansa, živo tijelo kao fakticitet, kao materijalni „aspekt" umjetničkog subjekta, postaje umjetnički „objekat", odnosno, *body-subject*. „Hegemonija stabilnog estetskog medijuma slikarstva se pokorava nestabilnom medijumu tijela" (Kristin Stajls)[14]. Tijelo umjetnika nije više fiksirano ili nevidljivo, apstrahovano, idealizovano, ono je ne samo „inkorporirano" u rad, ono jeste korpus rada: ono je i subjekat i objekat, i tvorac i ono stvoreno. U performansu 70-ih, direktno dejstvujuće, *fenomenološko,* prisutno, živo tijelo umjetnika i tijelo posmatrača, ono što ona čine ili mogu da čine, njihova intersubjektivna razmjena (koju Amelija Džons zove „kruženjem želje"), participativno stvaranje umjetničkog rada, jedinstvo mjesta i vremena (ovdje-sada), istovremenost „produkcije" i „recepcije", fuzija procesa i njegovog produkta – sve to, 60-ih i 70-ih godina, konstituiše tijelo nove umjetnosti, tijelo umjetničkog rada kao događaja koji zovemo umjetnost performansa.

---

[12] Pol Virilio, u: Wegenstein, B. (2006) *Getting Under The Skin: The Body and Media Theory,* Cambridge: MIT, 40

[13] Lipard, L. (1973) *Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972,* New York: Praeger

[14] Kristine Stiles, u: Wegenstein, B., *Getting Under The Skin: The Body and Media Theory,* 50

Umjetnost tijela, performans, nosiće i reflektovati sudbinu samog tijela, tijela kao, artoovski rečeno, „pregrijane fabrike“ čije su granice nestabilne, fluidne, propusne, koje se ne može markirati, konturirati, definisati, spoznati i koje *kao takvo* produkuje umjetnost kao neposrednu, otvorenu, promjenjivu, odmetničku. Pokušaj fiksiranja, stabilizovanja, očuvanja tijela (performansa) donosi praksa dokumentovanja, istorizovanja i ponovnog izvođenja (*reenactment*) efemerne umjetnosti perfromansa uvodeći novu otvorenost i nestablnost granica i prirode samog medija.

1.2. Sedamdesete Marine Abramović

1.2.1. Slika→zvuk→tijelo

„Već u svojoj dvanaestoj godini imala sam prvu izložbu. Bila sam veoma zainteresovana za slikarstvo. Znam da sam na početku slikala nebo, najprije sa oblacima, potom sam oblake uklonila - samo plavi monohromi. U jednom trenutku, posmatrajući nebo, vidjela sam avione kako prolaze i ostavljaju taj bijeli trag, gotovo kao crtež. Bila sam impresionirana time... da možeš vidjeti proces – da može vidjeti kako se stvari događaju i rastvaraju u istom trenutku“[15]. Kada je upisala Likovnu akademiju u Beogradu 1965., Abramović je imala izvjesna „amaterska“ umjetnička iskustva i već formirani (pred)osjećaj svog budućeg, umjetničkog poziva. Kako svjedoči umjetnica u svojim *Memoarima*, na likovnoj akademiji je slikala akademskim stilom: aktove, mrtve prirode, portret, pejzaže. Ali, ono što je tada intrigiralo jesu prizori saobraćajnih nesreća čije je novinske fotografije sakupljala i željela ih slikati. No, bilo je teško „prenijeti brutalnost i neposrednost ovih prizora na slikarsko platno“[16]. Dakle, postupno razvijanje i vibriranje osjećaja za *performativno* (za direktna, ekstremna i trenutna iskustva tijela) otkrivaće umjetnici limite i nedostatnosti medija slikarstva.

Postoji već čuvena, gotovo mitska anegdota vezana za slikarsko-performativni ili za čin *performativnog slikanja* koji je Filo Filipović upriličio za tada mladu umjetnicu Marinu Abramović kao njen „prvi čas slikanja“: „Uzeo je platno, nepravilno ga izrezao i stavio ga na pod. Onda je po njemu prosuo konzervu tutkala, potom pijesak, pa šljunak i onda bitumen, žuti, crveni i malo bijelog, potom polio benzinom, sve to zapalio i sve je buknulo. Okrenuo se prema meni i rekao: „Eto, to ti je zalazak sunca“[17]. Događaj efektno svjedoči višestruki *deframing* slikarstva, *izlazak izvan platna,* eliminisanje reprezentacijske misije slikarstva. Međutim, zgarište slike ne pokazuje/dokazuje stanje entropije i konačnog ukidanja medija već manifestuje njegovu formalnu, materijalnu i značenjsku radikalnu transformaciju (koju je već zabilježila istorija umjetnosti XX vijeka) i, jednako, *vatreno* podmlađivanje, obnavljanje samog bića umjetnosti iz promjene, iz procesualnosti, događajnosti, efemernosti. Upravo su to konstitutivni elementi umjetnosti performansa koja će postati gotovo ekskluzivna svakako kontinuirana profesionalna pre-okupacija Marine Abramović.

---

[15] Huxley, M. and Witts, N. (ed.) (1996) The *Twentieth-Century Performance Reader*, London: Routledge, 9
[16] Abramović, M. (2016) *Walk through Walls: A Memoir,* New York: Crown Archetype, 37
[17] Kaplan, A. J. (1999) 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', *Art Journal,* vol. 58, no. 2, 16-17

Umjetnost performansa je bila nova, mlada, agilna umjetnička praksa nošena impulsom dramatičnih političkih, socijalnih i kulturnih pomjena koje je iskušavao zapadni svijet tokom 60-ih a o čemu je Abramović posredno saznavala. Kako svjedoči u svojim Memoarima, do Jugoslavije stižu vijesti o novoj umjetničkoj praksi koja odbacuje ideje komodifikacije i komercijalizacije umjetnosti: o konceptualnoj umjetnosti gdje su umjetnici poput Lorensa Vajnera (Lawrence Weiner) i Jozefa Košuta (Joseph Kosuth) „pravili radove u kojima su riječi bile jednako važne kao i objekti"; o italijanskoj *Arte Povera* gdje se „svakodnevni predmeti transformišu u umjetnički rad"; o radikalnim performansima grupe Fluxus, Jozefa Bojsa, Nam Džun Pajka (Nam June Paik) i Šarlote Murman (Charlotte Moorman); o slovenačkoj grupi OHO koja odbacuje ideju odvojenosti umjetnosti i života: „bilo koji segment života, vjerovali su, može biti umjetnost"[18]. U Jugoslaviji, nakon studentskih protesta 1968., studenti se okreću idejama tada popularnog francuskog maoizma, „humanističke" struje u jugoslovenskom marksizmu, nove ljevice i hipi pokreta[19]. U tim uslovima, tokom 60-ih i 70-ih godina organizuje se tzv. Nova umjetnička praksa kao „jugoslovenski ogranak" internacionalnih tendencija i praksi. Ona je krajnje heterogena, radikalna, umnogome kontrakulturna, u oštroj opoziciji prema ostacima buržoaske kulture ali i tzv. socijalističkog modernizma ili socijalističkog estetizma i antiintelektualizma, i, jednako, kritična prema tržišno orjentisanoj ili komodifikovanoj umjetničkoj produkciji. Kako kaže Ješa Denegri, novu umjetničku praksu u Jugoslaviji karakteriše upotreba novih medija i „nova upotreba svih raspoloživih, podjednako umjetničkih kao i sasvim neumjetničkih, sredstava komuniciranja, radi izražavanja sadržaja proizišlih iz sasvim određenih misaonih, idejnih i, u krajnjoj konzekvenciji, egzistencijalnih stajališta... pojedinci [se] orjentiraju u pravcu kritičkih preispitivanja kriterija vrednovanja umjetnosti i funkcioniranja šireg umjetničkog konteksta", odnosno, kritički se određuju prema „inertnom funkcioniranju većine galerijskih i drugih izlagačkih ustanova... neinformiranosti pretežnog dijela kritike, napokon, [prema] istina prikrivenom, ali faktičkom postojanju specifičnog, od onoga na zapadu bitno različitog, pa ipak na svoj način moćnog i pogubnog mehanizma tržišta"[20].

U takvom kontekstu Abramović je dobila ideje za svoje prve performanse čije izvođenje nije bilo prihvaćeno od strane Studentskog kulturnog centra u Beogradu. Za performans ***Come Wash with Me*** **(1969),** Abramović je imala u vidu instaliranje lavaboa u

---

[18] Abramović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 44

[19] Vesić, J. *SKC as Space of Production,* u: *Art must be Beautiful: Selected works by Marina Abramović,* exhibition catalogue (2011), Tartu: Tartu Art Museum, 43

[20] Denegri, J. *Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija,* u: Susovski, M. (ur.) (1978) *Nova umjetnička praksa 1966-1978,* Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 5-14

galerijskom prostoru. Posmatrači su po ulasku u galeriju trebali skinuti svoju odjeću koju bi ponovo oblačili tek pošto je umjetnica oprala, osušila i ispeglala i „napuštali bi galeriju bukvalno i metaforički čisti“[21]. Performans *pranja nogu* Jozefa Bojsa (*Celtic+* ˜˜, 1971)[22] nudio je direktni, taktilni, fizički kontakt sa tijelom posmatrača afirmišući „svetu“ ideju skromnosti, jednakosti, nesebičnosti koja je ciljala ka širokom planu socijalne transfromacije. I ideja za performans Marine Abramović računala je na *bukvalnu* metodu i njen *metaforički* potencijal. Pretpostavljala je prevođenje intimnog čina iz privatne sfere u javni diskurs, pretpostavljala je „profani“ i posredni kontakt sa tijelom posmatrača, njihovom odjećom, no sa jednakom, *bojsovskom* ambicijom: pročišćenja društvenog tijela. Ideja purifikacije, jedna je od konstanti njene cjelokupne umjetničke prakse. *Pro-čišćenje* tijela, živog tijela različitim tjelesnim i duhovnim praksama (nazovimo ih: tehnike *staranja o sebi*) a kasnije čak, čišćenje mrtvog tijela, odnosno, kostiju, značilo je uklanjanje „ovozemaljskih“, propadljivih s-tvari, teških slojeva istorijskih, društvenih, kulturnih upisa, bioloških ograničavanja i uslovljavanja, vrijednosnih konstrukcija prošlosti, odnosno, značilo je *raščišćavanje* prostora za vraćanje u aktivni, produktivni, kreativni život. Upotreba odjeće kao nečeg najbližeg tijelu, nečega što dodiruje našu fizičnost i istovremeno bitnog segmenta, eksponenta i medijatora naše individualnosti i naše društvene pozicioniranosti bila je i u fokusu predloga drugog (takođe nerealizovanog) performansa planiranog 1970. Umjetnica je imala ideju da najprije „pozira“ pred publikom noseći svoju običnu odjeću koju bi potom zamijenila odjećom koju joj je majka kupovala: dugom plavom suknjom, bijelom košuljom sa tufnama, debelim čarapama boje kože, cipelama na šniranje sa ortopedskom petom. Potom bi iz desnog džepa suknje izvukla pištolj a iz lijevog metak, stavila metak u pištolj, prislonila ga na potiljak i pucala. „Ovaj perfomans ima dva moguća kraja. Ako preživim, moj će život imati novi početak“[23]. Mladalački ekstremizam hranjen dramatičnim i traumatičnim porodičnim relacijama, pojačan radikalizmima u široj političkoj i socijalnoj sferi toga doba značio je opasno *uzimanje stvari u svoje ruke,* odnosno, lično intervenisanje u svrhu priozvođenja promjene u sopstvenom životu - i po svaku cijenu. Ovakav vid elimininacije umjetnice postojao je kao jedan od mnoštva izbora i mogućih konsekvenci i performansa ***Ritam 0.*** Međutim, u tom performansu izvedenom samo nekoliko godina kasnije (1975) nije bila u pitanju opcija „čistog“ samoubistva već mogućeg *dijeljenja odgovornosti* za fatalni ishod sa posmatračem. To je značilo začetak napuštanja a-logike *jednostranih rješenja*, odnosno, razvijanja prakse

[21] Abramović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 44
[22] Jozef Bojs je u performansu *Celtic+* ˜˜ izvedenom u Bazelu 1971. izveo čin pranja nogu nekoliko ljudi iz publike.
[23] Abramović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 44

involviranja javnosti, publike, u performanse ali i njene „strateške odluke“ da se sopstvenom i tijelu svoje umjetnosti obezbijedi trajanje.

Slikarski radovi nastali 1970. reflektuju njenu opčinjenost oblacima i nose naziv „Oblak i njegova sjenka“. Iste godine i pod istim nazivom, na izložbi „Drangularijum“[24] u Beogradu, Abramović izlaže rad sačinjen od dvije polovine ljuske kikirikija, jedne prazne, druge sa dva zrna, zabodene čiodom direktno za zid. Ovo je vrsta „slike-objekta“ koja/koji tvori sijenku: „čim sam primjetila malu sijenku na zidu shvatila sam da je dvodimenzionalna umjetnost stvar prošlosti za mene“[25]. Od početne želje da se (slikanjem oblaka) uhvati, fiksira slikom, neka promjenjivost, nestalnost u svijetu *spolja*, pa preko njene fasciniranosti tragovima koje ostavlja neko tijelo u pokretu (mlaz aviona kao svojevrsno makro-crtanje *po* prirodi), došlo se do uvođenja u umjetnost (mikro) *tijela prirode* kao materijalnosti i objektnosti, njegovog *rastvaranja/otvaranja* i uspostavljanja jednakovrijednosti njegovih punoća i praznina, njegovog opipljivog i neopipljivog, otvorenosti i zatvorenosti, usklađivanja njegove datosti, statičnosti i njegove mogućnosti rasta, promjene. Upravo to će biti „rano sjeme“ njene kasnije umjetničke prakse razgranavano kroz mnoštvo materijalnih, medijskih i značenjskih platoa i stratuma. „U tom trenutku sam prestala da slikam. Zašto bih radila nešto dvodimenzionalno kada imam slobodu da koristim što god poželim? Mogu da koristim vatru i vodu, zvuk i tijelo“[26].

I Abramović počinje da *pravi umjetnost* zvukom i tijelom. Njene rane zvučne instalacije značile su napuštanje klasičnih, akademskih umjetničkih medija, prije svega medija slikarstva, i bespovratno stupanje u polje radikalnog redefinisanja pojma umjetnosti, prirode umjetničkog predmeta i pozicije (tijela) umjetnika i posmatrača. Naime, već se u ovim radovima uspostavljaju neke od temeljnih, definišućih oznaka nove umjetničke prakse, performansa, umjetnosti izvan dominacije predmetnog i reprezentacijskog (umjetnički rad kao objekat koji ima izložbenu vrijednost), izvan diktata vizuelnog i perceptivnog, odnosno, izvan pozicioniranja umjetnika kao idealnog, „bestjelesnog“, nevidljivog, izmaknutog tvorca i posmatrača kao pasivnog, distanciranog, „nezainteresovanog“, definisanog činom gledanja, odnosno, mišljenja. „U našoj kulturi, prevlast čula vida nad mirisom, ukusom, sluhom, dodirom dovelo je do osiromašenja tjelesnih relacija.... Trenutak u kom vid počinje da

[24] Izložba ***Drangularijum*** organizovana je 1970. u galeriji SKC-a u Beogradu. Kustoskinja Dunja Blažević je pozvala 30 umjetnika da uzmu učešće u ovoj izložbi među njima i neformalnu grupu šestoro umjetnika: Marinu Abramović, Nešu Paripovića, Rašu Todosijevića, Zorana Popovića, Gergelja Urkoma i Slobodana Eru Milivojevića okupljenih oko SKC-a. U duhu *Arte Poverae,* ideja je bila da se na izložbu donese nešto obično, svakodnevno što umjetnika potiče da „pravi umjetnost“.

[25] Abramović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 48

[26] Marina Abramović, u: Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A. (2008) *Marina Abramović,* London and New York: Phaidon, 9

dominira, tijelo gubi svoju materijalnost“[27], kaže Lis Irigaraj (Luce Irigaray). Nekada apsolutno privilegovano čulo vida, tj. skopofilijsko i kontemplativno dejstvo posmatrača, u ovim zvučnim instalacijama biva neutralisano, neupotrebljivo, nepotrebno. Zvuk izvodi tijelo izvan zone promišljanja, saznavanja, razumijevanja monolitne istine bića (i) umjetnosti. Zvukom se tijelo (re)senzibilizuje, „oprema“ za osjećaje promjenjivih procesa, njihovih sila, intenziteta, za energije koje vibriraju u tom tijelu i izvan njega i takvo tijelo je sada i tvorac i (sa)učesnik umjetničkog čina, umjetnosti kao događaja. Zvuk nas situira i centrira u tijelo, zvukom se tijelo locira/useljava u sadašnji trenutak, u osjećaj prisustva.

„Mi (grupa oko SKC-a) smo počeli da radimo stvari koje nisu pripadale tradicionalnoj umjetnosti. Ja sam bila jedina koja je radila performanse i zvučne instalacije“[28], kaže Abramović.

Zvučni ambijent-Aerodrom* iz 1972.** bila je zvučna instalacija postavljena u galeriji SKC-a u Beogradu. Posjetilac tu sluša snimak glasa koji najavljuje odlazak aviona u egzotične, daleke krajeve. U drugoj zvučnoj instalaciji ***Most*, 1971.** prolaznike koji prelaze most bombardovaće zvucima rušenja koji dopiru sa zvučnika instaliranih na samom mostu. „Jako me zanimalo da zvukom promijenim okruženje... U ***Mostu, vi vidite da most postoji, ali zvuk čini da on nestaje“[29]. Ključno za ove radove jeste da ono što vidimo nije ono što čujemo. Događa se cijepanje „regularnog“ spoja vizuelnog i auditivnog čime se pojedinac destabilizuje, dislocira iz konkretnog, kompaktnog i korektnog sklopa prostor-vrijeme, lišava navike bezbjednog oslanjanja na „validnost“ čula, na konformizam navike, na pouzdanost znanja i memorije.

Dakle, ono što je ovdje izmiještajući ili „ometajući“ faktor jeste zvuk. On upućuje na nevidljiva, neopipljiva, udaljena ali postojeća, stvarna mjesta ili događaje. No, ono što nas trenutno „izbacuje“ iz tijela, iz njegovog *sada i ovdje*, što nas „preseljava“ u zvuku pripadajuće prostore je ono *isto* što će nas vratiti u to gdje *zaista* tijelom jesmo, u samo tijelo. Tek kada je nekom intenzivnom tjelesnom (čulnom) senzacijom „iščupano“ iz dnevne rutine, iz konformizma poznatog i očekivanog, kada je *osjetilo* (čulo) dejstvo nečeg *drugog,* tijelo je dobilo mogućnost da *se osjeti,* da postane svesno toga gdje i kako *jeste*. Tijelo posmatrača, najprije destabilizovano a onda iznova pozicionirano u sadašnje, dobilo je ili steklo moć da

---

[27] Luce Irigaray, u: Pejić, B. *Being-in-the-Body, On the Spiritual in Marina Abramović's Art,* u: Meschede, F. (ed.) *Marina Abramović* (1993), Stuttgart: Edition Cantz, 27

[28] Marina Abramović, u: Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C., David-Néel, *Marina Abramović*, 11

[29] Marina Abramović, u: Biesenbach, K. *The Artist is Present. The past was Present. The Artist will be Present,* u: Biesenbach, K., Danto, A. C., Iles, C., Spector, N. & Stokić, J. (2010) *Marina Abramović: The Artist is Present*, New York: MOMA, 13

prekomponuje „obično“ u umjetnički ambijent koji nudi mnogo fleksibilnije spojeve dimenzija vizuelnog i auditivnog, prostora i vremena. Na identičan efekat zvuka, na njegovu moć resenzibilizacije tijela, računalo se i u inastalaciji ***Zvučni tunel*, Muzej savremene umjetnosti, Beograd, 1972.** U ulaznom holu muzeja, Abramović je instalirala velike zvučnike sa kojih se, ulaskom publike, aktivirao agresivni zvuk puščane paljbe. Prema riječima same umjetnice, „ovaj rad nije nikakva vrsta političkog stejtmenta“[30]. Reklo bi se da on samo efektno markira granicu ili razliku između dva svijeta, svakodnevice i umjetnosti, spoljašnjeg, izvan muzeja i unutrašnjeg, muzejskog prostora. Međutim, ovdje nije težište na ta dva svijeta, onom koji *prethodi* odnosno koji *slijedi,* već na prostoru „između“. To nije zona mirnog prelaza već „upada“ novog (umjetničkog događaja) koji će taj međuprostor konstituisati kao novu, ravnopravnu, „treću zonu“ koja drugačije prelama i svakodnevno i umjetničko. Sam taj prostor „između“ je apsorbovan događajem koji kao „demonstracija“ nove umjetničke prakse sebe uspostavlja kao *razliku,* novinu i to čini tijelom / čini tijelu (posmatrača) direktno ga izlažući neočekivanom „udaru“ na čula. Šok koji tijelu zadaje agresivni zvuk eksplicitno objavljuje ili čini mogućim taj osjećaj, to iskustvo trenutnog ili trenutka ulaska u novo, u drugačije. „Zvuk-šok u potpunosti ispunjava tijelo i kada se zvuk okonča, prestupa se u stanje tišine i praznine u kome se prima umjetnost“[31]. Takođe, ovo intervenisanje, operisanje u graničnim zonama, poljima prelaska, prestupa, ovo (re)kreiranje tih zona u pasaže koji kontrahuju ili prekomponuju i iznova uvezuju prostorne, vremenske i značenjske koordinate čineći ih varijablama, ovo *dovođenje do ruba* tijela posmatrača i njegovo uvođenje u nove relacije, nova iskustva - jedan je od konstitutivnih i operativnih elemenata dominantne, *nomadske* strategije Marine Abramović.

Instalacije u koje Abramović uvodi metronom predstavljaju „razlaganje“ konstrukcije zvuka na prostorne, vremenske i tjelesne koordinate i njihovo „preslaganje“ i „sklapanje“ u precizno „tempirani“ umjetnički događaj. Instalaciju ***Metronomi* u Galeriji suvremene u Zagrebu 1971.** činili su metronomi postavljeni u različitim prostorijama i podešeni na međusobno različite brzine (allegro, andante, vivace, presto), a jedan metronom je bio u stanju mirovanja. Ovi mehanizmi nisu ovdje uvedeni da uobičajeno odrede ritam u muziciranju već zvuk-zvukovi koje proizvode postaju čulni, auditivni marker vremena, manifestacija i verifikacija njegove višedimenzione strukture. Umjetnik se ispostavlja kao neko ko „diriguje“

[30] Marina Abramović, u: Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C., David-Néel, A., *Marina Abramović*, 19

[31] Ibid. Abramović ovdje pominje da na Tibetu postoji običaj da se ispod vodopada konstruiše viseći most sa kolibom u kojoj se onda boravi tri ili četiri godine izložen tako jakom zvuku vode koji u potpunosti ispunjava tijelo i istiskuje, eliminiše proces mišljenja. Tako bi po napuštanju ovog mjesta pojedinac bio u stanju totalnog mira i tišine u kome bi njegova svijest i tijelo bilo otvoreno za čisto iskustvo postojanja.

silama vremena kao moćima promjenjivosti i slojevitosti, ko inauguriše sopstvenu umjetnost u tvorevinu koja upostavlja autonomnu politiku vremena i ko usred tog „brujanja“ mnoštva „temperira“ tijelo posmatrača na osjećaj sadašnjosti. Sa takvom će se misijom i takvim efektom metronomi pojaviti u nekim njenim kasnijim radovima **(*Lips of Thomas*, 1975, *House with the ocean View*, 2001)**: „Metronom daje osjećaj vremena i prisustva. Njegov zvuk pomaže da se fokusiramo na ovdje i sada“[32].

1.2.2. Oslobađanja Tijela

„(...) ljudsko tijelo...
To je jedina ideja za koju sam oduvijek bila zainsteresovana.
To je ogromno polje za istraživanje i
neprestano sam osjećala da sam tek na početku.“[33]

“Centar moga rada je tijelo.
Koristim moje tijelo kao subjekat, objekat, metaforu, materijal, instrument.“[34]
Marina Abramović

„Nakon radova sa zvukom, prirodno dolaze radovi sa tijelom“[35], konstatuje Abramović; „Zašto bih radila nešto dvodimenzionalno kada imam slobodu da koristim što god poželim? Mogu da koristim vatru i vodu, zvuk i tijelo“[36]. Čuveni ***Ritam*** performansi iz **1973. i 1974. (10, 0, 2, 4, 5)** i ***Freeing the Body, Freeing the Voice, Freeing the Memory*** **iz 1975**, ***Lips of Thomas*, 1975** i ***Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*, 1975.** pripadaju klasičnim performativnim praksama 70-ih, autodestruktivnim činovima umjetnika-performera kao žestokim, bespoštednim napadima na sopstvene psihofizičke granice („Koristiću performans da pomjerim moje mentalne i fizičke granice izvan stanja

---

[32] Marina Abramović, u: Biesenbach, K., Danto, A. C., Iles, C., Spector, N. & Stokić, J., *Marina Abramović: The Artist is Present*, 50.
[33] Marina Abramović, u: Kaplan, A. J., 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', 19
[34] Marina Abramović, u: Kosmidou, Z. (2001)‘Transitory Objects: A Conversation with Marina Abramovic’, *Sculpture Magazine,* Vol.20, No.9, http://www.sculpture.org/documents/scmag01/nov01/abram/abram.shtml
[35] Marina Abramović, u: Biesenbach, K., Danto, A. C., Iles, C., Spector, N. & Stokić, J., *Marina Abramović: The Artist is Present*, 16.
[36] Marina Abramović, u: Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 9

svjesnosti“[37]) i time na gustu mrežu socijalnih (i kulturnih) konvencija, pravila, zabrana, mehanizama disciplinovanja kojima se upravo uspostavljaju i osiguravaju te granice tijela, omogućava njihovo držanje pod kontrolom („Cijeli moj rad u Jugoslaviji bio je pobuna protiv porodičnih struktura, socijalnih struktura i samog art sistema… ja sam pokušavala da prevaziđem ove granice“[38]). U ovim performansima, društveno konstruisano tijelo postaje sebi samom *tijelo egzekucije*.

Umjetnica često i precizno definiše *program i ciljeve* svojih ranih performansa: „1972: „Koristim svoje tijelo kao materijal… Krv…Bol… guram svoje tijelo do njegovih fizičkih i mentalnih granica“[39]; „Sebi zadajem bol samo da bih definisala sopstvene granice i da bih te granice pomjerila do maksimuma“[40]; „Imala sam kompletno muški pristup, zaista išla do kraja i sa heroizmom i sa mogućnošću da budem ubijena. I mislim da sam nastavila da radim u ovom pravcu da bih zaista i stradala“[41]; „U 70-im, za mene je bilo važno da činim nešto uznemirujuće, opasno, neočekivano, nešto što će šokirati publiku, što će za njih biti novo iskustvo, što će im dati drugačije poimanje stvari“[42]; „Mene zanima umjetnost koja uznemiruje i koja indukuje taj momenat opasnosti... Neka te opasnost fokusira... fokusira u sada“ [43].

To je rana faza koju Abramović identifikuje kao herojsku, dramatičnu, opasnu, samo-destruktivnu, ekstremnu, kao izazivanje smrti te kao prevlast muškog principa. Kako umjetnica sama tvrdi, u ovoj, ranoj fazi svoje umjetničke karijere, posmatrala je stvari više fatalistički: „Mislila sam da je umjetnost pitanje između života i smrti“[44] i neki njeni performansi su i uključivali mogućnost fatalnog ishoda.

U trosatnom performansu ***Freeing the Voice*** **(1975)** umjetnica leži na podu, glave zabačene unazad i vrišti dok ne izgubi glas. U ***Freeing the Memory*** **(1975)** umjetnica sjedi na

---

[37] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V. (1998) *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, Milan: Charta, 15

[38] Ibid

[39] Marina Abramović, u: Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 34

[40] Marina Abramović, u: Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 66

[41] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 16

[42] Marina Abramović, u: Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 19

[43] Marina Abramović, u: Urlich Obrist, H. *Talking with Marina Abramović, riding on the Bullet Train to Kitakyushu, somewhere in Japan*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 44

[44] Marina Abramović, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 15

stolici glave zabačene unazad i neprekidno izgovara riječi koje joj i kako joj padnu na pamet do trenutka kada joj riječi više „nema riječi“ čime se performans okončava. U ***Freeing the Body*** **(1975),** umjetnica, naga, igra 8 sati uz zvuke afričkih bubnjeva dok ne padne od iznemoglosti. Ovi performansi znače/jesu oslobađanje moćnih, potisnutih sila u posjedu tijela koje izmiču disciplinujućoj moći racionalnog, kontroli socijalnih normi, kodifikovanih pravila ponašanja, statusa „normalnosti“, kulture sjećanja, kompleksa Znanja i struktura Moći (kako kaže umjetnica, „to je bio način da istjerujem demone“[45]). To su „odmetnute“ sile *nekulturalizovanog* i *nesocijalizovanog,* sile *prirodnosti*: primalnog, instinktivnog, afektivnog, spontanog, intuitivnog, nesvjesnog. I to oslobađanje tjelesnih moći, diskreditovanih, zabranjenih ili blokiranih, odnosno, oslobađanje tijela od njegove istorijske diskvalifikovanosti, od njegove defanzive pred apsolutnom dominacijom uma, sprovodi se samim tijelom, njegovim ekstremnim angažovanjem, rubnim djelovanjem, *forsiranjem* granice psiho-fizičke izdržljivosti. Vrisak, „sirovi“, neartikulisani, nelingvistički, auditivni znak, potom ritmički, spontani, „nekoreografisani“ pokreti, samo(p)održavajući ples, te nekontrolisano, nasumično „izbacivanje“ riječi nevezanih u misao i smislene jezičke forme - ove jednostavne tjelesne radnje svojim intenzitetom i trajanjem preplavljuju, apsorbuju biće, istiskuju iz Tijela nânose zapamćenog, naučenog, navikutog. One operišu kao svojevrsne *tehnologije sopstva*, tehnike opstruiranja procesa mišljenja, tehnike pražnjenja uma, odnosno, centriranja u sopstveno tijelo i useljavanja u sadašnji trenutak. „Moj rad se tiče pražnjenja tijela: `Ispražnjen brod, energija prodire' (*Boat emptying, stream entering*). Treba isprazniti svoje tijelo/brod do tačke kada se možete istinski povezati sa energijama oko vas“[46]: i energijama u sebi. Pokrivanje očiju neprozirnom tkaninom u performansu ***Freeing the Body*** funkcionisalo je kao *oruđe za odbranu* od spoljašnjosti, od vizuelnih stimulansa koji bi mogli pokrenuti procese mišljenja i time donijeti „ispadanje“ iz tijela. To je, dakle, bio pomoćno sredstvo za obnovu veze sa sopstvenim tijelom, time za obnovljeno, „inovirano“ povezivanje sa svijetom.

U ***Ritmu 4*** **(1974),** Abramović, naga, polako prilazi velikom ventilatoru u stanju maksimalne radne aktivnosti, izlaže se snažnom udaru toplog vazduha čije udisanje izaziva u jednom trenutku njen gubitak svijesti. Publika posmatra performans preko ekrana i registruje samo dio „scene“: kamera je fokusirana samo na lice umjetnice i kako se ne vidi izvor sile koja na nju utiče, ima se utisak da je ono zaronjeno u vodu. Takođe, ni gubitak svijesti

[45] Abramović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 20
[46] Marina Abramović, u: Goy, B. (1990) Marina Abramovic, *Journal of Contemporary Art.* [online]. Dostupno na: http://www.jca-online.com/abramovic.html [pristupljeno 24. decembra 2015.]

umjetnice nije vidljiv, „čitljiv“ za posmatrača. Naime, uspravnost tijela (p)održana je snagom vazdušnog strujanja: „Od trenutka kada sam izgubila svijest, performans je trajao još 3 minuta tokom kojih publika nije bila svjesna mog stanja. Uspjela sam da u performansu koristim moje tijelo i u stanju svjesnosti i izvan njega bez ikakvih smetnji“[47]. Prema Frejzeru Vordu (Frazer Ward), u pitanju je manipulativni momenat rada: umjetnica onemogućava posmatrača da tačno vidi, da zna što se dešava tijelu koje posmatra preko ekrana, odnosno, Vord smatra da umjetnica postaje „čudno indiferentna“ prema posmatraču[48]. Međutim, za razumijevanje, interpretiranje ovog rada nije od jedino bitno imati tačnu informaciju ili korektno znanje o spoljašnjem, o tome što, zašto i kako „udara“, utiče na tijelo umjetnice. Važno je i samo iskustvo tijela performera i efekat koji ta spoljašnja sila proizvodi *u* i *na* tijelu i, konačno, bitno je da ta sila ne uzurpira samo *tijelo* performansa, ne dovodi u pitanje njegovo odvijanje. Dakle, važno je prestupanje granica tijela u graničnim, ekstremnim uslovima. Važno je (a to je polje recepcije posmatrača) *na tijelu* ili *tijelom* performera učiniti manifestnim, vidljivim to iskakanje iz (pre)poznatosti, iz običnosti, iz očekivanog pa i pretpostavljenog, iz *vjerovanja svojim očima.* Bitno je da tijelo i kada je u stanju svjesnosti i u stanju *izvan sebe* (gubitka svijesti) može izvoditi performans. Dakle, nije bitno to da nam ovdje „tijelo nije reklo istinu“[49] već da su i *mise en scène* samog performansa i polje naše percepcije i poimanja istog „tendenciozno“ preoblikovani ili „režirani“. A ta „tendencioznost“ je svrsishodna, „opravdana“, u svrhu onoga što je od primarne važnosti: da *trenutno i istinito* iskustvo umjetnice, njeno svjesno ili nesvjesno, svakako vanredno stanje, kao trenutna istina njenog, bića bude manifestovana i dostupna „dodiru pogleda“ posmatrača *kao događaj i kao slika* dostižnog i dosegnutog graničnog stanja tijela. Naime, već u ovom ranom performansu Abramović je upotrijebila modernu vizuelnu tehnologiju ne (samo) sa ciljem da sebe „prevede u sliku“, da uspostavi „estetsku distancu“ ili posredovanje između sebe i posmatrača, da obezbijedi širenje (distribuiranje) u prostoru i trajanje u vremenu svog performansa, već (i) da tim „pomagalima“ fokusira, maksimalizuje i eksponira efekte ili konsekvence dejstva sile koju „trpi“ i kojoj „evidentno“ odolijeva njeno tijelo i kojoj izlaže i tijela posmatrača. U tom smislu i ventilator, nevidljiva spoljašnja sila, postao je vrsta tehničkog pomagala čije će funkcionisanje omogućiti i praktično podupiranje *živog* tijela i kreiranje *slike* stamenosti tog

[47] Marina Abramović, u: Biesenbach, K., Danto, A. C., Iles, C., Spector, N. & Stokić, J., *Marina Abramović: The Artist is Present*, 73

[48] Ward, F. (2012) *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* Lebanon, NH: Dartmouth College Press, 118

[49] Pejić, B. *Bodyscenes: an Affair of the Flesh*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 31

tijela i time indukovati, za umjetnicu, za njen opus u cjelini, krucijalno važno *odolijevanje, održanje tijela* samog performansa.

U ***Ritmu 2*** **(1974)** Abramović je uzimala ljekove namijenjene medicinskom tretmanu šizofrenije i akutne katatonije čiji je efekat, u performansu, bio gubitak kontrole nad sopstvenim tijelom i gubitak svjesnosti („Moji mišići su se silovito grčili i konačno sam izgubila kontrolu"; „Osjećala sam hladnoću, onda sam izgubila osjećaj svjesnosti zaboravljajući ko sam i gdje sam"[50]). Medikamenti koje Abramović je koristila kao i psihički poremećaji kojima se oni tretiraju normirani su unutar sistema društvenog nadziranja i kontrole (izolovanja, pacifikovanja, neutralisanja) pojava ili ponašanja koja „iskaču" iz normalnosti, koja ugrožavaju *zdravlje* socijalnog tijela, koja, da se pozovemo na Meri Daglas (Mary Douglas), unose u njega nered ili prljanje, „ogrješenje o poredak". Ukoliko ***Ritam 2*** interpretiramo iz ovakvog teorijskog diskursa i iz samog „duha vremena" u kome je izveden, „nezakonitost", neregularnost korišćenja medikamenata od strane zdravog tijela (umjetnice) mogao bi se tumačiti kao pokušaj opstruiranja ili pervertiranja tih oficijelnih, institucionalizovanih metoda, instrumenata Moći, kojima se tijela odmetnuta od kontole (razuma) žele *prevesti* u normalnost, u društveno prihvatljivo. Čak bi se povodom ovog rada moglo otići i dalje pa govoriti o pokušaju da se izolovanim, *izvan poretka* pojedinicima i ponašanjima da „pravo na javnost", da se njihova *drugost* ili *drugojačijost* afirmiše, percipira kao „otpuštanje flukseva ispod društvenih kodova koji pokušavaju da ih kanalizuju ili blokiraju"[51], da se u njima vidi „živa mašina jednog mrtvog rada". Izvođenjem ovog performansa u galerijskom prostoru, rad dobija i karakter eksplicitnog i ekscesnog umjetničkog stejtmenta koji koliko targetira opštu društvenost toliko i sistem umjetnosti radikalizacijom zahtjeva tijela, kao „odmetnutih" i „neposlušnih" za priznavanjem njihove aktivne uloge u produkciji i (re)definiciji društveno i umjetnički relevantnih pozicija i procesa.

Regularne funkcije korišćenih medikamenata: držanje pod kontrolom, urazumljivanje individua, neutrališu se i preokreću u opozitnu vrijednost: oslobađanje tijela od racionalne kontrole, od institucionalne regulacije i kvalifikacije normalnosti. Dakle, ljekovi su ovdje upotrijebljeni kao instrument za stvaranje efekta obrnute slike, da „zdravo" i „bolesno", kontrolisano i „divlje", „normalno" i „opasno", te spoljašnje (tjelesno) i unutarnje (psihičko) *zamijene mjesta*. Njima se „bez cenzure" vizualizuje, iznosi na površinu tijela, ono što je unutar njega, odmetnute sile koje „dižu na uzbunu" mehanizme i metode civilizovanja tijela.

[50] Marina Abramović, u: Jones, A., Warr, T. (ed.) *The Artist's Body*,124
[51] Delez, Ž. (2010) *Pregovori,* Loznica: Karpos, 37

Upravo reaktiviranje tih moći tijela, diskvalifikovanih, diskreditovanih, potisnutih, „prljavih i opasnih“, sila koje izmiču kontroli uma i diktatu (društvene, umjetničke) norme, reda, sistema, bila je dosljedno i beskompromisno sprovođena umjetnička strategija koja prorasta i pulsira bitnim segmentom opusa Marine Abramović, dominantno u njenim ranim performansima.

***Ritam 5* (1974)** izveden je u u spoljašnjem, javnom prostoru u dvorištu Studentskog kulturnog centra u Beogradu postavljanjem drvene konstrukcije u obliku petokrake. Konstrukcija, ispunjena piljevinom i natopljena sa 100 litara benzina, zapaljena je i postala *centar kruženja* umjetnice. Umjetnica je najprije hodala oko „zvjezdane“ vatre, potom sjekla kosu i bacala je u vatru i isto ponavljala sa odsječenim noktima na rukama i nogama da bi konačno sama legla unutar zvijezde i ostala sve dok je onesviješćenu, zbog nedostatka kiseonika koji je apsorbovala vatra, nisu izbavili prisebni svjedoci perfomansa.

„Kada je u noći 20. aprila 1974., Marina Abramović kročila u goruću petokraku... ona je stupila u polje ukrštanja umjetnosti i politike, konceptualne umjetnosti i ideologije na način jedinstven u Jugoslaviji poslije 1968“[52], tvdi Branislav Jakovljević. Ovaj performans izveden u Beogradu 1974. jasno je dovođen u vezu sa konkretnim društveno-političkim kontekstom u kome je nastao: smatran je vrstom mazohističkog bunta protiv komunističkog režima bivše Jugoslavije čija je nestabilnost i represivnost upravo tih ranih 70-ih postala manifestna. Crvena, „plamena“ petokraka je upravo bila simbol komunističke države u kojoj je Abramović rođena i započela svoju umjetničku karijeru i gdje je, konačno, i izvela ovaj performans. „Ja sam bila veoma ponosna što sam komunista… To je bilo prije 1968. a 1968. bile su velike demonstracije u Beogradu.... Ako on [Tito] ne bude prihvatio zahtjeve koje smo mu postavili, mi ćemo ostati na barikadama ili ući u rat. Bila sam spremna da umrem za te ideje. Imala sam tu vrstu jakih strasti… od 13 postavljenih zahtjeva, on je prihvatio samo četiri totalno nebitne stvari... Bila sam toliko svime zgađena da sam zapalila svoju partijsku člansku kartu i odlučila da nikada više neću biti komunista“[53]. Izvođenje tzv. mazohističkih performansa u Americi 70-ih u okolnostima rata u Vijetnamu, Keti O'Del (Kathy O'Dell) dovodi u vezu sa rastućom protivurječnošću između onoga što je bilo činjenično stanje stvari i onoga što su centri moći *predstavljali* kao takvo stanje, između onoga što se misli i onoga što se kaže. To je dovelo do osipanja povjerenja u pretpostavljeni dogovorni i ugovorni odnos između države i građana. U tim okolnostima, umjetnici perfomansa 70-ih sopstvenim

[52] Jakovljević, B. (2016) *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 177

[53] Marina Abramović, u: Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović*, 10

„mazohističkim“ akcijama artikulišu i vizualizuju ovaj bolni rascjep[54]. I ***Ritam 5*** se može regularno tumačiti kao „politička provokacija, kao estetizacija čina paljenja zastave... žrtvovanje fanatizmu crvene petokrake“[55]; kao „nasilje koje pojedinac trpi od strane države i koje se urezuje u [njegovo] tijelo“[56]; kao lociranje u konkretno vrijeme-mjesto dramatične konfrontacije između pojedinca i društva; kao konkretizacija i individualizacija one, koliko opšte toliko i u lokalnoj istoriji provjerene maksime da „revolucija jede svoju djecu“. Prema Branislavu Jakovljeviću, čitati ovaj performans kao „simbol nasilja koje sprovodi socijalistička država ili pak kao spaljivanje revolucionarnih ideja ljevice“ znači pojednostavljivanje komlpleksne situacije u Jugoslaviji nakon 1968. Prema Jakovljeviću, petokraka u plamenu predstavlja nestabilnu konstrukciju koju tvore suprotstavljene (političke) snage u zemlji u tom trenutku a „kuća će izgorjeti kada opasna ravnoteža uspostavljena u tom vremenu počne da se ljulja deceniju i više kasnije, sredinom 80-ih“[57].

Takođe, kako napominje Erika Fišer-Lihte, petokraka implicira različite ne samo političke već i religiozne, mitološke i kulturne konotacije[58]. Sama umjetnica kaže da je „petokraka simbol komunizma, represivna sile pod kojom je odrasla i od koje je željela da pobjegne – ali da je i i mnogo drugih stvari: pentagram, znak obožavan u mnogim drevnim religijama i kultovima, forma koja posjeduje ogromnu simboličku snagu“[59]. Moglo bi se reći i da u ***Ritmu 5*** targetiranje sistema političke i društve opresije ne mora biti „ekskluzivna“ meta ovog perfomansa niti se tom idejom opcrtava spoljašnja granica polja njegovog dejstva. Uslovljavanja i ograničavanja, određeni *frejming* u sferi društvenosti, pojedinac, ovdje umjetnik, može preinačiti u mogućnosti i moći individualnog rasta. Tako polegnuta zvijezda može ovdje funkcionisati kao „pali idol“, ne više *uspravni* spomenik jednog vremena i društva već „plameni oltar“ u ritualnoj ili ritualizovanoj praksi pročišćenja. To je „oltar“ kome se polažu, *prinose, žrtvuju* djelovi tijela i tijelo samo u činu purifikacije, pročišćenja „zvijezdom i vatrom“, u činu transformacije upisivanjem svojih mikro-koordinata u viši, kosmički poredak: „Petokraka zvezda [je] simbol ljudskog mikrokosmosa... Plamena petokraka zvezda simbol je središnjeg ispoljavanja svetlosti, mističkog središta i žarišta univerzuma u ekspanziji... predstavlja preporođenog čoveka[60]. Šamani, magovi, iscjelitelji su

[54] Bell, K. (1998) *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s* , Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 11
[55] Ward, F., *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* 117
[56] Fisher-Lichte, E., *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic,* 16
[57] Jakovljević, B. (2016) *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 179
[58] Fisher-Lichte, E., *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic,* 16
[59] Abramović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 65
[60] Ševalije, Ž. i Gerbran, A. (2004) *Rečnik simbola,* Novi Sad: Stylos, Kiša, 1121

smatrani „gospodarima vatre“. Mogli su gutati užareno ugljevlje, hvatati rukom usijano gvožđe, hodati po vatri. Vatra je, dakle, imala obrednu moć, moć uvođenja u snažna ekstatička stanja koja su indukovala preobraćenje individue, duhovno oslobađanje, moć da se transcendiraju sopstvene granice[61]. Vatra, materija ili sila očišćenja, preporoda i prosvjetljenja, u ovom perfomansu je napućivala na preobraćenje od čovjeka-žrtve razapete na „oltaru istorije“ do bukvalno vatrom „kaljenog“ *novog čovjeka*. Tek *padom idola i simbola*, na istorijsku (i umjetničku) scenu stupa živo, pročišćeno, osnaženo tijelo (umjetnika).

Međutim, ovaj „idealni scenario“ bi funkcionisao na (p)osvećenoj teritoriji „čistog“ rituala u izvedbi posvećenih individua. Ovdje, u javnom prostoru grada, u kontekstu umjetničkog perfomansa, ovaj scenario je neplanirano narušen upadom realnog, granicama tijela performerke diktiranog, razvoja događaja (a koje su se, u slučaju fatalnog kraja, mogle opet premetnuti u čin ritualnog žrtvovanja čak, mogućeg, naknadnog uspostavljanja „svetosti“ žrtve, njene (političke, društvene, umjetnčke) „kanonizacije“). Neželjeno „posrnuće“ tijela, gubitak svijesti umjetnice, postalo je incidentno, opasno po opstanak njenog ali i tijela performansa. Takođe, kao i u slučaju performansa ***Lips of Thomas,*** neplanirano intervenisanje publike, odnosno, njihovo izbavljenje tijela performerke donijelo je prekid performansa (i demonstriralo, kako bi rekla Pegi Felan (Peggy Phelan), „oksimoronsku prirodu 'solo' performansa“[62]). Stoga će umjetnica u narednim performansima angažovati različite protektivne mehanizme za očuvanje performansa (odlučujući da je „njena umjetnost važnija od stanja svjesnosti[63]): „Bila sam iznervirana što je gubitak svijesti prekinuo moje izvođenje. Stoga sam u naredna dva rada namjerno sebe dovela u situaciju gubitka svijesti ali sam i dalje izvodila performans“[64]. Od postupnog aktiviranja i brušenja potisnutih sila *živog* tijela kojima se razvija njegova moć rezistentnosti na biološka ograničenja ili moć racionalne kontrole („posvećivanje“ umjetnika) kao *prirodnih* protektivnih mehanizama samoočuvanja tijela performera i performansa, doći će se, u kasnijim radovima, do mehanizama koji će se manje ticati živog tijela performerke i performansa kao „živog“ događaja *sada i ovdje*. Ti će se mehanizmi vezivati za kompleksne prakse medijatizacije, dokumentovanja i *reenactmenta* kao metoda očuvanja tijela umjetnosti performansa ali koji ozbiljno propituju ili problematizuju samu prirodu ovog umjetničkog medija. Takođe, stepen i priroda angažovanja

55

[61] Eliade, M. (1979) *The Forge and the Crucible, The Origins and Structure of Alchemy,* Chicago: University of Chicago press, 79-81

34

[62] Phelan, P. (2004) 'Marina Abramović: Witnessing Shadows', *Theatre Journal.* 56.4, 572

[63] Ibid

27 Marina Abramović, u: Marina Abramović in conversation with Adrian Heathfield, *Elevating the Public,* u: Heathfield, A. (ed.) (2004) *Live: Art and Performance,* New York: Routledge, 149

publike naknadno će (pokušati biti) regulisana ugovornim odnosom ili definisanim vremenom trajanja performansa kao u ***Ritmu 0*** ili, pak, fizičkim distanciranjem (u korist „energetskog dodirivanja“) posmatrača i umjetnice u kasnijim performansima (kao u ***House with the Ocean View*** ili nizu zajedničkih performansa sa Ulajem**)**.

Takođe, u kontekstu ili u nastavku prethodnih promišljanja, iznova se može pokušati locirati političko u korpusu ovoga i kasnijih radova Marine Abramović. Ono što jeste ili se čita kao vrsta eksplicitnog političkog stava u nekim njenim radovima može se identifikovati kao samo jedna od njihovih operišućih dimenzija, kao jedna od pritoka velike matice njene umjetničke prakse. U ranim radovima, tu maticu čini „ekskluzivitet“ neposrednog, ekstremnog, bespoštednog angažovanja živog tijela u iskušavanju, napadanju, natezanju i probijanju sopstvenih psihofizičkih granica što, svakako, ima svoje političke implikacije i reperkusije. One su definisane u programu i praksi performanasa 70-ih i sadržane u transformabilnom potencijalu ove umjetničke prakse: kao čin destabilizovanja i dekonstrukcije opresivnih „binarnih mašina“, umjetničkih i društvenih, kroz čin individualne transformacije, promjene percepcije i osjećaja sopstva i sopstvene pozicije u umjetničkoj i životnoj stvarnosti: „Ja definitivno nisam zainteresovana za politiku iako ne mogu poreći da neki od mojih radova imaju i političke elemente. Više me zanimaju transcendentalni aspekti rada. Moguće je prenijeti ideje i mijenjati svijest posmatrača“[65]. Kasnije, u radu ***Balkan Barok*** **(1997),** kroz udvajanje sopstvenog tijela - njegovo živo izvođenje ekstremnog čina i njegovu „spektralizaciju“ kroz video - aktuelno političko postalo je kontekst ili provodnik za oštro umjetničko (i lično) distanciranje u odnosu na Porodično: na prvostepenu, biološku porodicu i naciju/nacionalno kao „porodicu“.

1.2.3. Oslobađanje (od) memorije

Ritam 10 **(1973)** jeste, hronološki, prvi perfomans koji Abramović izvodi u svojoj gotovo pet decenija dugoj karijeri umjetnice perfomans arta. Abramović ovdje koristi 20 noževa različitih oblika i veličina i 2 magnetofona. Igra, navodno, rusku igru ciljajući noževima između raširenih prstiju, u praznine, postupno povećavajući brzinu udara noža i povremeno se ranjavajući, praveći posjekotine na prstima. Kad god bi sebi zadala bol, ranu, mijenjala bi nož. Zvuk cijelog procesa upotrebe/udara svih 20 noževa Abramović snima na prvom magnetofonu, potom vraća magnetofon na početak i skoncentrisano preslušava tonski,

90 Marina Abramović, u: Balfour, A., Pitchaya, S., (1999) 'Interview with Marina Abramović', *Museo,* v.26, www.columbia.edu/cu/museo/2/marina.html

zvučni zapis prvog dijela performansa. Potom ponavlja isti postupak uzimajući noževe istim redom, pokušavajući da slijedi isti ritam, da identično ponovi udarce, da sebe rani na istim mjestima. I ovo izvođenje, takođe, snima. Intencija umjetnice je da, kako sama kaže, „sinhronizuje greške prošlog i sadašnjeg vremena". Na kraju, pušta snimak sa oba magnetofona, istovremeno.

Ritam 10 se može smatrati programskim radom umjetnosti performansa, egzemplarnim modelom ili formulom nove umjetničke prakse kako su je modelovale 60-te i 70-te. Naime, ovim se radom „inaugurišu" dubinske, gotovo ontološke promjene u karakteru umjetnosti i umjetničkog rada i poziciji (tijela) umjetnika. Umjetnički rad nije više predmet nego događaj a taj događaj je samo tijelo umjetnika u pokretu, ono je sada i subjekat i objekat u izvršenju određene radnje s*ada i ovdje* kojom indukuje posmatrača, izaziva promjenu u *spoljašnjosti*. Dakle, tijelo umjetnika/umjetnice nije puki predmet prikaza, umjetnička reprezentacija, niti je to nevidljivo i distancirano, misleće tijelo, bestjelesni tvorac koji kreira umjetničke predmete obdarene „izložbenom vrijednošću". To je sada tijelo od „krvi i mesa" koje je i stvaralac i ono što je stvoreno. Njegovo prisustvo i činjenje, neposredni, često žestoki, siloviti angažman, aktivacija i intenzifikacija svih raspoloživih sila tijela do i preko granice izdržljivosti ili poimanja sebe, do i preko granice „zatečenog" identiteta ili integriteta bića, postaje transformabilno iskustvo i postaje ono što taj rad uspostavlja kao proces, čin, događaj. On ispostavlja i direktan poziv, zahtjev, posmatraču, inicira njegovu reakciju, indukuje njegovu promjenu.

Interpretatori ovoga rada dovode ga u vezu sa jednim od mnogih traumatičnih iskustava iz porodičnog života umjetnice, surovim praksama disciplinovanja i kažnjavanja kojima je umjetnicu podvrgavala njena majka, u ovom slučaju sa nametnutim a bezuspješnim pohađanjem časova klavira („Prisiljavala me da sviram klavir iako nisam imala nikakvog sluha za muziku"[66]). Stoga bi se ovaj rad mogao percipirati kao performans sjećenja na ovu prisilu, kao vrsta (samo)kažnjavanja prstiju lišenih darovitosti, kao bukvalna i bolna interpretacija te obligacije, te prisile. Kako kaže Kristin Stajls, „estetika bola vizualizuje somatsko sjećanje na emocionalnu patnju"[67].

Time bi i ovdje, kao često kada je u pitanju interpretiranje rada Marine Abramović, došlo do „psihoanalitičkog skretanja, te povratka svih klišeja o repu, majci, sjećanju iz

[66] Marina Abramović, u: Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 64
[67] Ibid

djetinjstva na majku kako navodi niti u igle svih konkretnih figura i simboličkih analogija“[68]. Međutim, modaliteti i intenziteti angažovanja i povezivanja sila tijela u ovom performansu donijeće izmicanje iz opsega ovakvih „razumljivih“ kontekstualizacija i interpretacija. Značiće odlazak izvan sile udara identifikovane prošlosti, odnosno, izvan „klasičnog“ rada sjećanja. Značiće i udaljavanje od „lociranog“ dejstva mehanizama krivice i kazne ali i od puke „estetizacije“ bola: bjekstvo od poznatosti, od regularnosti, od očekivanog.

Konkretan čin, radnja koja se performansom izvodi, izvršava ne predstavlja apropriiranje određene, „oprobane“, atropološki, etnološki i kulturološki evidentirane *ritualne* prakse ali ni uspostavljanje/razvijanje umjetničke strategije koju Abramović često i konsekventno sprovodi u cijelom svom opusu: ritualizacija običnih dnevnih aktivnosti, svakodnevnih praksi tijela. Ovdje je u pitanju autentično izvođenje surove „društvene igre“, ekscentrične, razmetljive ili autodestruktivne, rubne „javne zabave“ (ali za umjetnicu jednako „upotrjebljive“ i „prevodive“). Nju će integritet izvođača, kontekst i modus njenog izvođenja preoblikovati u svojevrsnu tehnologiju sopstva, modifikovati je i validirati kao transformabilnu praksu voljnog uvođenja tijela u stanje izvan racionalne kontrole, stanje otpornosti na dejstvo bola, transponovati je u autentični umjetnički događaj. Abramović postavlja scenu za to prevođenje u umjetničko: tijelo koje izvodi performans i rekviziti kojima se on izvodi postavljeni su na komad bijelog papira. Jedan od elementarnih umjetničkih (slikarskih, crtačkih) materijala ili podloga u tradicionalnoj umjetnosti ovdje ne prima neki prizor, reprezentaciju iz koje je tijelo umjetnika odsutno ili nevidljivo, od koga je distancirano već krv iz rana koje umjetnica sebi nanosi u performansu. Neposrednim i dinamičkim *radom tijela* papirno platno se prevodi u nešto *blisko tijelu,* neku vrstu „druge kože“ umjetnika, prevodi u gotovo tjelesnu tvar, krvlju senzibilisanu membranu koja postaje čulna mapa na kojoj su evidentirani, upisani, utisnuti ti ritmički, žestoki, bljeskoviti, bolni kontakti, urezivanja neživog u živo tijelo. Naime, bijeli papir koji je „pretrpio“ udarce i ranjavanja tijela je kao atest bolne ali transformišuće afilijacija tijela umjetnice i tijela noža. Tijelo angažovano u performansu „razdjevičuje“, lišava „nevinosti“ i neutralnosti gotovo sve čega se dohvati, što je u opsegu ili posjedu njegovog dejstva: druga tijela, ovdje tijela noža i papira, u drugim performansima druga živa i neživa tijela, vidljiva i nevidljiva, prostore i energije.

Takođe, ovdje se sjećanje ne usmjerava ekskluzivno (i voljno) na *porodičnost*, odnosno, na traumatičnu epizodu iz lične istorije umjetnice sa intencijom da se ona vizualizuje, evocira performansom. Takođe, fokusiranje na precizno i tačno ponavljanje prvog

45

[68] Deleuze, G., Guattari, F. (2013) *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa,* Zagreb: Sandorf & Mizantrop, 289

dijela performansa ne znači demonstraciju moći sjećanja, koncentracije i preuzimanja kontrole nad slijedom i redom događaja. U pitanju je konstituisanje ili aktiviranje „strašne moći tijela", sile pamćenja tijela, somatskog sjećanja. Ona se ovdje uspostavlja kao intenziviranje, zgušnjavanje, koncentrisanje aktivnih, dinamičkih, „egzekutivnih" sila tijela tako da mogu ponoviti prethodnu, prošlu radnju i prethodne, ekstremne osjećaje i time prošlo aktualizovali, stalno ga držali prisutnim, odnosno, stalno i iznova situirali tijelo i sopstvo u *sada i ovdje*. Potpuno u spinozističkom duhu, Branka Arsić navodi:

„Setiti se za telo znači proizvesti senzaciju identičnu prethodnoj; prisetiti se nekog ranije iskušenog bola znači nanovo iskusiti taj bol… Pamćenje otuda nije drugo do moć tela da ponovo proizvede i ponovo istrpi one afekcije koje je već istrpelo… Telo je stalna spremnost da se ponovo primi ono što je već bilo dobijeno, telo je moć da se ponovo proizvedu svi *udari* kojima su ga druga tela već darovala, i da se ti udari iznova istrpe, tačno onako kako su bili istrpljeni u 'prvom udaru'... Upravo tako radi pamćenje, i tu je svaki udar premijeran, zato što je telesno pamćenje nepogrešivo, zato što ono ne izobličava, ne ublažava, ne oslabljuje... Samo telo, telesnim pamćenjem, uspeva da otkrije… bit vremena, to da je prisutno prošlo u trenutku u kome je prisutno, i obrnuto, da je prošlo prisutno u saprisustvu sa prisutnim, ma koliko davno da je prošlo... Ova 'strašna moć tela' da prošlo učini prisutnim, od tela čini *spomenik*, ono što čuva blok čulnih utisaka, ne, naravno, u liku uspomene na ono što je prošlo i čega više nema, nego u liku prisutnih, sadašnjih čulnih utisaka. Uostalom, sama narav čulnih utisaka je takva: 'čulni utisak i sam vibrira zato što sažima vibracije: on je spomenik'[69].

U ***Ritmu 10***, umjetnička reizvedba agresivne, samopovrjeđujuće, „stare igre" kreira novi *blok čulnih utisaka (senzacija)*, kako bi rekli Delez i Gatari. Taj blok ili sklop se konstruiše „preustrojem funkcija i regrupiranjem sila", odnosno, procesom uzajamnog sinhronizovanja, intenziviranja i usmjeravanja sila tijela, interakcijom i koordinacijom pokreta, slušanja i tjelesnog pamćenja, onih sila kojima tijelo intenzivno i gotovo apsolutno *sebe* osjeća. U tom sklopu će senzacija bola dejstvovati kao amplifikator tih sila i medijator njihovih uzajamnih povezivanja, prelivanja: pokreta u zvuk, zvuka u ritam, ritma u slušanje, slušanja u pamćenje tijela, pamćenja tijela u osjećanje, u prisustvo tijela i, jednako, medijator prevezivanja, prelivanja između prošlog i sadašnjeg. "Tačno je da je svako umetničko delo jedan spomenik, ali spomenik ovde ne znači ono što čuva uspomenu na prošlost, već blok

[69] Arsić, B. (1995) Šta sve telo može da radi, *Ženske studije* br.2/3.

sadašnjih čulnih utisaka koji bivaju sačuvani samo zahvaljujući sebi samima i koji jednom događaju podaruju sklop koji ga veliča..."[70].

Dakle, ovim performansom se ne odigrava tragedija bića bespomoćno predatog (nekadašnjem, sadašnjem) bolu ili njime razorenog već će razrađeni/uređeni „scenario" zadavanja bola, ritmično i repetitivno, prevesti taj bol u metod ili tehniku sopstva kojom se umjetnica oštro i bespoštedno situira unutar sopstvenog tijela. To tijelo se, tim i takvim iskustvom *rada na sebi* uspostavlja kao reorganizovana, rekonfigurisana, modifikovana teritorije. U tom smislu, ponavljanje ranjavanja tijela u ovom radu ne mora biti, kako tvrdi sama umjetnica, ponavljanje greške, već ponavljanje zgoditka. Takođe, ponavljanje ranjavanja i time trajanja bola ne transformiše samo tijelo umjetnika već i efemerno tijelo performansa: stalno aktualizovanje prošlog znači regenerisati, „podmlađivati" tijelo performansa, učiniti da on uvjek bude događanje ovdje i sada.

Postoji ovdje i jedan „deteritorijalizovani" elemenat koji ne pripada tijelu ovoga rada: lakirani, *uljepšani* nokti na ruci koja biva napadana, ranjavana. Oni pripadaju istoj teritoriji kojoj i bijeli papir u ovom perfomansu ili češljana kosa u ***Art Must be Beautiful, Artist must be Beautiful:*** tradicionalnoj umjetnosti koja počiva na neprikosnovenosti principa ljepote. Surovi tretman „uljepšavanja" u oba performansa nije samo napad na principe stare umjetnosti i rigidne društvene norme, restriktivne i kažnjavajuće po (žensko) tijelo. Ovaj društveno i kulturno dekonstruišući momenat postaje konstruktivan, preinačen/uvučen u *refreničnost* ovih performansa, u konstituisanje novih teritorija sopstva.

1.2.4. Bjekstvo iz rezervata umjetnosti

U performansu (za video) ***Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*** **(1975)** Abramović naga četka kosu postupno ubrzavajući pokret ruke tako da se od uobičajeno sporih i umjerenih dolazi do agresivnih i povrjeđujućih poteza. Tokom cijelog izvođenja performansa umjetnica izgovara rečenicu: „Art Must be Beautiful, Artist Must Be Beautiful".

Ovaj rad manifestuje veliku transformaciju ili prevrat u sferi umjetnosti koju donosi umjetnost perfomansa. Ovdje je u pitanje temeljna dekonstrukcija principa ljepote čija je zagarantovana autoritarnost vjekovima definisala pravila i aktere „umjetničke igre". Još od Platonovog doba, dominantna je tendencija da se umjetnost identifikuje sa lijepim: smatra se da sva umjetnost mora biti lijepa da bi bila umjetnost. Međutim, od epohe modernizma i

[70] Delez, Ž. i Gatari, F. (1995) *Šta je filozofija,* Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 211

posebno istorijskih avangardi u njihovom furioznom napadu na tradiciju i istorijske vrijednosti pokreće se nezaustavljivi proces detronizacije principa lijepog. To je proces njegove eliminacije iz umjetničke prakse, progonstva iz teorijskog diskursa: proces ranjavanja ljepote, odnosno, kako kaže Artur Danto (Arthur Danto), svrgavanja ljepote i zlostavljanja svrgnute[71]. Dadaisti su, navodi Danto, smatrali da društvo kojemu na savjesti leži razorni rat ne zaslužuje ljepotu jednako kao što su Bečki akcionisti ranih 60-ih smatrali da je ljepota *isuviše dobra* za društvo u kome su živjeli te je njihov rad bio žestoka uvreda za one koji su u umjetnosti tražili „estetsku utjehu"[72]. Nakon 60-ih, težište umjetnosti se izmiješta ka (hiper)produkciji, diversifikaciji i disperziji objekata, događaja i ideja koji više ne orbitiraju u sazvježđu Ljepote. Denuncijacija principa ljepote, njegovo „izgnanje" iz umjetničkog diskursa biće tako radikalno da se povremeno probijanje lijepog u umjetnost počinje smatrati incidentom, upadom neprikladnog, neželjenog, nepozvanog. Smatraće se da ljepota/lijepo trivijalizuje ili banalizuje umjetnost, da je samo drugo, benignije ime za kič a ponekad se lijepo u umjetnosti (zlo)rabi kao instrument-dosjetka za ironičku, sarkastičku ili kritičku dekonstrukciju određenih ideja ili pojava.

„Ovaj rad je duboko ironičan. U Jugoslaviji su postale zamorne te estetke pretpostavke da umjetnost mora biti lijepa... Ključna stvar vezano za *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful* bila je razoriti tu pretpostavku ljepote"[73], izjavljuej Abramović. Napad na princip lijepog kao na temeljni, definišući, konstitutivni princip tradicionalne umjetnosti i kao na čuvara normativnih društvenih vrijednosti u performansu ***Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*** Abramović organizuje i sprovodi dejstvom „sa više frontova": medijem performansa kao eksplicitnim (i bolnim) angažovanjem tijela, potom prirodom tog dejstva, tj. karakterom radnje koju to tijelo izvodi, izvršava i nazivom rada koji u performansu prelazi u verbalni iskaz i koji je, takođe, „radno angažovan".

U ovom performansu izvedenom 70-ih kada je široko i duboko napadan, dekonstuisan, destruiran *falogocentrizam*, važno je bilo da je umjetnik, u stvari, umjetnica, da je žena, kojoj je tradicionalno atrubuiran kvalitet lijepog. Naime, ljepota je bila argument, instrument ili saučesnik u grandioznom istorijskom i kulturnom projektu prevođenja ženskog tijela u reprezentaciju („to-be-looked-at-ness", kako kaže Lora Malvi (Laura Mulvey), odnosno, u projektu njegove pasivizacije, imobilizacije, objektifikacije. Tako je ljepota postala ono što istovremeno kvalifikuje i diskvalifikuje žensko tijelo, odnosno, što pribavlja užitak i moć

[71] Danto, A. (2005) Symposium: Arthur Danto, 'The Abuse of Beauty – Embodiment, Art History, Theodicy, and The Abuse of Beauty: A Response to My Critics', *Inquiry* 48.2, 195
[72] Ibid, 190-191
[73] Abramović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 79

(muškom) faličkom, penetrirajućem, bestjelesnom, objektifikujućem pogledu. Napadom na sopstveno tijelo, umjetnica (ne-namjeravano) napada rigidne binarnosti, restriktivne norme, socijalno kodirane distinkcije koje su to tijelo istorijski diskvalifikovale, blokirale, violentno „formatirale". Sam glagol „morati" u iskazu „Art Must be beautiful, Artist Must be Beautiful" demaskira neumoljivost i svirepost, prikrivenu autoritarnost principa lijepog, čini ubjedljivim pritisak njegovog zahtjeva za savršenstvom.. Kerol Šniman kaže: „Postoji mnogo razloga zbog kojih sam koristila sopstveno nago tijelo...: da razorim tabue koji osuđuju vitalnost nagog tijela u pokretu, da erotizujem našu grijehom obilježenu kulturu i posramim ovu kulturu seksualnih rigidnosti"[74]. Međutim, ***Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*** se ne treba percipirati kao egzemplarna feministička kritika ili kao standardizovana kritika muških prerogativa. Ovdje se može čitati i („genderizovana" ili ne) želja tijela da neposrednim angažmanom, činjenjem, dejstvom *od integriteta*, ono prestupi/istupi iz statusa pasivnog objekta i izvede (istorijski, kulturološki, lični) podvig: osvajanje sopstvenosti, uspostavljanje sebe kao subjekta, sticanje moći autoriteta-autorstva. Posebno važno u umjetnosti Marine Abramović, na djelu je i sirova, neposredovana, „nesocijalizovana" želja tijela „od krvi i mesa" da prestupi sopstvene granice, da *izađe iz sebe,* da iskusi sebe novog, nespoznatog. Takođe, ovaj rad eksponira i tendenciju subverziranja principa stare umjetnosti kroz instituiranje tijela umjetnika kao umjetničkog subjekta i objekta, odnosno, on inaugiriše novu umjetničku praksu u kojoj se tijelo eksplicitno i ekspresivno *događa.*

Kao što je pomenuto, prevratnički potencijal ovog performansa sadržan je i u karakteru čina koji se u njemu izvršava. Proces subjektivacije, odnosno, osvajanja sopstvenosti, uspostavljanja međuzavisnosti tijela-u-akciji i tijela-kao-subjekta (*body subject*), Abramović ne sprovodi metodom-akcijom koju primjenjuje, recimo, Kerol Šniman u performansu *Naked Action Lecture* (1968). Držeći predavanje iz istorije umjetnosti, o estetici, percepciji, potpuno obnažena, Šniman osvaja moć intelektualnog autoriteta[75] koji je ženi oduziman u tradicionalnoj kulturi, onoj koja je favorizovala i apsolutizovala princip ljepote. Abramović uspostavlja sebe kao subjekat, uspostavlja sopstveni autoritet-autorstvo ne ukidanjem nego upravo specifičnim upražnjavanjem klasične ženske prakse bliske idealu ljepote: češljanju, činu uljepšavanja i dragoj temi klasične umjetnosti (i, generalno, potpori klasičnom pozicioniranju žene kao pasivnom predmetu umjetnosti i objektu ljepote). Lijepo

[74] Carolee Schneemann, u: Jones, A., *Body Art/ Performing the Subject,* 306, n64

[75] Kerol Šniman se povodom rada *Naked Action Lecture* (1968) pita: „...Da li žena ima intelektualni autoritet? Može li ona imati autoritet u javnosti ukoliko je naga i tada govori? Da li je saržaj njenog predavanja manje za poštovanje ukoliko je ona obnažena? Koje mnoštvo nivoa nelagode, zadovoljstva, radoznalosti, erotskih fascinacija, prihvatanja ili odbijanja je pokrenuto u publici?", citirano u: Jones, A., *Body Art/ Performing the Subject,* 161

(tijelo) koje (se) napada nije više objekat (reprezentacije) nego je *subjektivizovani* objekat. Ono je i meta i izvršilac radnje, aktivna sila koja napada lijepo sopstvenim tijelom i *kao* sopstveno tijelo i napada lijepo njegovim oruđem: činom *uljepšavanja.* Međutim, ova *ceremonija tijela* nije ovdje u službi afirmacije, nego destabilizacije lijepog, nije u službi njegove (re)produkcije već opstrukcije; nije u službi objektifikacije ili pasivizacije (ženskog) tijela već njegove subjektivacije, samo-proizvođenja. Taj čin tijela nije (više) pasivizujući nego aktivirajući, nije intiman, privatan nego javan, nudeći, nije nježan, njegujući, blizak „vrlini" ljepote nego je bolan i agresivan, povrjeđujući. Kao takav, on čini raskid sa starom umjetnošću očiglednim, radikalnim, bespogovornim („Smatrala sam da umjetnost treba da uznemirava prije nego da bude lijepa"[76]). Dakle, češljanje nema status „dekorativnog momenta" ili dekorišuće radnje koja je u službi *ljepote* objekta, odnosno, ovdje, subjekta, već je tijelo u službi radnje koju izvršava, koja ima moć da indukuje mijenjanje tog tijela. Naime, priroda, dinamika, intenzitet te radnje i, jednako, „mantričnost" iskaza „Art Must be beautiful, Artist Must be Beautiful" imaju moć uvođenja tijela u svojevrsno stanje transa kojim se provociraju, napadaju, povrjeđuju, zatežu, šire i razvezuju granice sopstva. U ovom radu i u nizu kasnijih performansa Marine Abramović, čak i obična, svakodnevna, dakle, repetitivna i nesvjesna aktivnost tijela može se prekodirati, postati ritualizovana, odnosno, postati instrument ili sredstvo transformišućeg iskušavanja sebe, tehnika ili tehnologija sopstva.

U tom izlasku iz norme, iz klišea, iz sebe, zahtijeva se i aktivira promjena u spoljašnjosti, u percepciji umjetnosti i u pozicioniranju posmatrača. Klasični objekti „ovozemaljske" ljepote komforno locirani u prirodi, u društvenosti, u umjetnosti, u tijelu, ovdje su turbulentno integrisani u umjetničkom činu ili činjenju tijela kao uzajamno provociranje između prirode, društvenosti i umjetnosti ali i umjetnika i posmatrača. Ukrštanje kulture i tijela ovdje se „prošiva" iskazom koji koji je u naslovu tekstualan a u samom izvođenju rada verbalan. Ovaj iskaz se tim *medijskim transponovanjem* premeće, ostinovski rečeno, iz konstativnog (*statement*), deskriptivnog, onog koji izriče tvrdnju, koji definiše stvari, u performativni iskaz ili *performativ*, u onaj koji je, „inficiran" radom tijela i sam postao radnja. On ne podliježe sudu istinitosti već djelotvornosti, moći afekcije (posmatrača). On je intencionalan kako bi se izazvao efekat, odnosno, promjena kod slušaoca/posmatrača. Dakle, ovdje se na *lokucijsku* dimenziju iskaza (izricanje gramatički tačne, smislene rečenice), „kalemi" i stavlja u dejstvo *ilokucijska* dimenzija (komunikacijska snaga koja prati iskaz u

[76] Marina Abramović, u: Kaplan, A. J., 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', 7

vidu upozorenja, molbe, naređenja) i, konačno, *perlokucijska*[77], kojom se djeluje na recipijenta, kojom se može indukovati promjena njegovog poimanja umjetnosti pa i sopstvene kulturom definisane pozicije.

Ovdje se provociraju i subverziraju i neki od klasičnih, temeljnih principa lijepog. Tako se lijepo kao načelo cjelovitosti koje transcendira i tjelesno i duhovno ovdje „urezuje" u tijelo, „udara" po njegovoj površini (koži) i „upliće" bolno u njegovo granično (kosu). Takođe, tradicionalno vezivanje *lijepog* za „statične" kvalitete univerzalnosti, bezvremenosti, datosti, dovršenosti, te nepokretnosti, lakoće, besprekornosti ovdje prestupa u proces ili događanje tjelesnog *sada i ovdje*, u violentni čin, u željeno narušavanja integriteta, u ranjavanje tijela individue. Takođe, (klasično) iskustvo mirne preplavljenosti, ispunjenosti *lijepim* kao sofisticirani unutarnji, intimni osjećaj ovdje postaje „visokonaponsko", ekstrovertno, intenzivirano iskustvo svijeta i sopstvene pozicije u njemu. Lijepo je „raščarano", ono je „surovo" i „sirovo", hitnuto u spoljašnjost, prema svijetu.

Ovaj rad ne znači isključivo ironičko distanciranje ili bespovratno brisanje (klasičnog) principa lijepog ali ni kritiku savremene *kozmetizacije,* komodifikacije ljepote, njenog fiksiranja na površinu (tijela). Prije je u pitanju ekscentrično *izvođenje*, *utjelovljenje, manifestacija* žestoko modifikovanog, gotovo pervertiranog pojma ljepote. Naime, taj se pojam u kulturi već transformisao diverzantskim ubacivanjem u njegovo polje značenja i dejstva njemu, nekada, konfrontiranih vrijednosti. Tako se lijepo u umjetnosti počelo identifikovati sa opasnim, prestupničkim, subverzivnim, nekontrolisanim, čak grotesknimi percipiralo kao mogućnost „bezbjednog kušanja zabranjenog... pod maskom ljepote"[78]. Kako navodi Peg Zeglin Brend (Peg Zeglin Brand), Robert Mepltorp (Robert Mapplethorpe) je tvrdio da je radeći svoje homoerotične fotografije *The X Portfolio* krajem 70-ih bio „opsjednut ljepotom". I Andres Serano (Andres Serrano) je potapajući veliku fotografiju raspeća u urin (*Pissed Christ,* 1987), ovim šokantnim, blasfemičnim gestom, suštinski, bio *u potrazi za ljepotom*. Dejmijen Hrst (Damien Hirst) kaže da njegovi čuveni radovi sa tijelima životinja potopljenim u formalin evociraju „spoj ljepote i okrutnosti". Japanski umjetnik Jasumasa Morimura (Yasumasa Morimura) svojoj izložbi fotografija na kojima pozira u ženskoj odjeći daje naziv *The Sickness unto Beauty – Self-Portrait as Actress*[79]. Pojam lijepog je inficiran

[77] Džon Ostin je izvršio ovakvu podjelu govornih činova na *lokucijske, ilokucijske i perlokucijske* u uticajnoj studiji *How to Do Things with Words* (Ostin, Dž. L. (1994) *Kako delovati rečima*, Novi Sad: Matica srpska) Takođe, Ostin je iskaze podijelio na *konstative*, „opisne iskaze, rečenice koje *ustvrđuju* činjenice, izvješćujući o [...] stanju stvari" i *performative*, „iskaze kojima nije zadaća da obavijeste ili opišu, već da obave neku 'izvedbu', izvršenje samim postupkom iskazivanja" (Felman, S. (1993) *Skandal tijela u govoru*. Zagreb: Naklada MD, 13)

[78] Brand, P. Z. (ed.), (2000) *Beauty Matters,* Bloomington: Indiana University Press, 8

[79] Ibid„ 7

tim drugostima koje sada postaju atributi novog pojma/poimanja lijepog i principi nove umjetničke prakse: postaju tendencija nastupajućeg vremena.

Još jedan aspekat ovog performansa je krucijalno važan i za potonje radove Marine Abramović, posebno za njeno razvijanje prakse *re-enactmenta.* U ***Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*** Abramović je realno četkala kosu jedan sat dok koža njene glave nije skoro prokrvarila što je dovelo do okončanja performansa. Međutim, „živi" performans je izvođen pred kamerama, „spakovan" u video u kome je, u montažnom postupku, ponovljena ista radnja, trenuci postupnog ubrzavanja i dosezanja najveće „udarne snage" dejstva a izrezani početni trenuci „zagrijavanja" i završni, okončanja radnje. U prikazivanju ovog videa, ovako „srezana" radnja se reprodukuje u loopu. Neposredni, autentični aktivizam živog tijela i logika prolaznosti žive radnje postaju „tehnološki nadograđeni", maksimalizovani, otporni na vrijeme. Iluzija ili osjećaj da umjetnica gotovo beskonačno četka svoju kosu, da performansu nema kraja, da tijelo može vječito održavati „visinske tačke" sopstvenog dejstva kao da „mijenja sudbinu" *tijela* umjetnika i *tijela* performansa. Ovime se sugeriše aktiviranje moći *(samo)obnovljivosti* oba *tijela* što će u kasnijim radovima umjetnice, u dosljedno sprovođenim praksama *reenactmenta,* postati i unutarnji, pokretački impuls i željeni spoljašnji efekat u potrazi za „vječitom mladošću" sopstvene i umjetnosti performansa generalno. Takođe, ovaj *performance-for-video* učinio je vidljivim, opipljivim neko drugačije proticanje vremena, njegovo *spinovanje* kojim se preinačuje njegova linearna, hronološka struktura i ono prošlo i buduće sumira ili sublimira u vječitost sadašnjeg trenutka, u vječito prisustvo. „Postoji samo sada i ovdje, nema početka ni kraja… a ako ne vidiš početak ili kraj izgleda kao da će prizor trajati zauvijek, kao da reflektuje nešto vječno"[80].

„Skrnavljenje" tradicionalnih granica i visokih principa umjetnosti Abramović preduzima i u performansu ***Role Exchange* (1975)**. Za ovaj performans, Abramović stupa u *low profile area*: vrši zamjenu ili razmjenu društvenih uloga ili profesija sa amsterdamskom prostitutkom S.J. Boraveći četiri sata u njenom izlogu u *red-light* distriktu u Amsterdamu, umjetnica ne demonstrira ni poznavanje niti efikasno korišćenje posebnog jezika tijela koji je ova pozicija/profesija istorijski, iskustveno i praktično „razradila". Naime, kako svjedoči sama umjetnica, „Nisam uopšte bila talentovana... sjedjela sam tamo izgledajući kao da

[80] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy*: *Performance Art Ground Zero*?, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body*: *Performances 1969 – 1998*, 18

izvodim performans, samo gledajući u jednom pravcu pa sam rastjerala sve oko sebe“[81]. Sa druge strane, S.J. se predstavljala kao umjetnica Marina Abramović na otvaranju izložbe umjetnice u De Appel galeriji. S.J. je bila plaćena od strane galerije za ovu njoj neuobičajenu rolu i radnju smatrajući, međutim, tu zaradu (300 dolara) ličnim gubitkom za njen četvorosatni „galerijski rad“.

U društveno-istorijskom kontekstu, prostitutka je praktikantkinja „najstarijeg zanata na svijetu“, moralno stigmatizirana osoba, *persona non grata*. Kao takva, ona može da sumira, odnosno, u nju se mogu projektovati društvene nečistoće. Ona, može da *trpi teret* društvene „male prljave tajne“ i tako, čak, zavrijedi „častan“ socijalni i simbolički mandat. *Čišćenje nečistoćom* ima kompleksne društvene i kulturne konotacije, implikacije i implementacije. Pozivajući se na Tomasa Mekijvelija (Thomas McEvilley), Meri Ričards (Mary Richards) pominje *Pasupata* sutru koja se navodi u Sanskritu i prema kojoj praktikant treba da se podvrgne nedoličnom i potencijalno destruktivnom ponašanju kojim se *slika sebe* (*self-image*) toliko narušava da i sam ego biva potisnut. Šamani koji upražnjavaju ove prakse postaju legitimne mete napada, suštinski, postaju oni koji apsorbuju i uklanjaju društvene nečistoće[82].

Za Marinu Abramović, ***Role Exchange*** nije značio, eksplicitno i ekskluzivno, ulazak u *marijamagdalensko* polje iskupljenja ili obredno polje individualne purifikacije društvenog tijela. To je bilo stupanje u profano i profesionalno polje *stvarne* amsterdamske prostitutke i *profanizovano* polje savremene umjetnosti. Želja umjetnice ne (samo) da glumi već da, bar na kratko, *bude* „dama lakoga morala“ može imati, u svom najčitljivijem registru, funkciju pobune protiv porodičnih struktura sa „ličnim pečatom“ - pobune protiv restriktivnih, disciplinujućih pravila ponašanja koje je umjetnici nametala majka: „bila je uvijek veoma stroga, uvijek je govorila o moralu, što je ispravno a što pogrešno“. Takođe, ovo buntovništvo može biti kontekstualno određeno i uslovljeno „puritanskim moralnim zahtjevima komunističke/socijalističke države“[83]. Sa takvim *backgroundom*, „ideja da se bude prostitutka značila je najviše moguće poniženje – prodavati svoje tijelo. I ja sam to smatrala izuzetno sramnom pozicijom za ženu“[84].

---

[81] Marina Abramović u: An Interview with Marina Abramovic by Angela Serino, Serino, A. (2009) *Role Exchange (then and now) http://www.angelaserino.com/writing-items/2014/9/4/role-exchange-then-and-now* [21. januar 2016.]

[82] Richards, M., *Marina Abra[54]ic,* 14-15

[83] Novakov, A. (2003-2004) 'Point of Access: Marina Abramović's 1975 Performance Role Exchange', *Women's Art Journal,* Vol. 24, No. 2, 32

[84] Marina Abramović, u: An Interview with Marina Abramovic by Angela Serino, Serino, A., *Role Exchange (then and now)*

Abramović jeste promišljala moralne konotacije ovoga rada („moralni aspekt arhitektonskog prostora“[85]), odnosno, aspekte društvene pozicioniranosti *fille publique* u smislu paradigmatičnosti te pozicije za operisanje društvenih odnosa po modelu „nadziranja i kontrole“. Prema umjetnici, „bordel ima izgled vojnički uređenog prostora. Sve je utilitarno. Svaki objekat ima svoju funkciju... sve je podređeno obavljanju rada i u tome nema ničeg uživalačkog“[86]. Dakle, ovaj performans bi posjedovao dimenziju političkog angažmana i u tom kontekstu prepoznavan je i kao feministička kritika[87] istorijskog pozicioniranja žene kao (seksualnog) objekta, odnosno, kao „robe u kapitalističkom potrošačkom lancu“[88]. Takođe, u prvi mah bi se moglo reći da rad funkcioniše i kao markiranje razlike, kao bukvalno uprizorenje klasične društvene podjele na prostor javnosti kao zonu muške privilegije i prostor privatnosti kao ženski „rezervat“. Mogao bi se percipirati i kao evidentiranje podjele na privatno tijelo i socijalno tijelo i, konkretno, kao postojanje i djelovanje transparentne membrane između te dvije sfere. No, ta membrana, ovdje staklo/izlog, je *propusna*, ona ne samo da odvaja nego i spaja dva materijalna i simbolička registra obezbjeđujući između njih prelivanja, dišanovski rečeno „sparivanja kroz stakleno okno“[89]: cirkulisanje pogleda, seksualnosti, želje, zabrane, frustracija, inhibicija, usluga, interesa: i novca. Takođe, ovim radom se destabilizuje oštro, striktno definisanje „*spolja* kao domena razmjene, novca, maskiranja i *unutra* kao domena statičnosti, nerazmjenjivosti, neizrecivosti“[90]). *Zamjenom uloga* uspostavlja se polje integrisanih, *promiskuitetnih,* višestruko prepletenih zbivanja ali i nestabilno polje gdje svaka vrijednost, kategorija, pozicija, radnja, persona postaje arbitrarna ili ambivalentna, provokativna za standarno mišljenje, za poznate, priznate, očekivane markacije, definicije, interpretacije, klasifikacije. Abramović nije „samo“ umjetnica ali ni „samo“ žena a kao žena-umjetnica ona nije „samo“ objekat tuđeg pogleda (nije žena kao „samo znak, fikcija, mješavina značenja i fantazija... idol i samo riječ“[91] ili „mračni predmet želja“). Iako nije „poslovna“ u ulozi koju preuzima, ona nije ni pasivna već (poput Kerol Šniman, Adrijan Pajper, Hane Vilke) ona „uzvraća pogled“: ona je subjekat, agens promjene.

---

[85] Marina Abramović, u: Novakov, A., 'Point of Access: Marina Abramović's 1975 Performance Role Exchange', 32
[86] Ibid
[87] Marla Karlson (Marla Carlson) smatra da su *Role Exchange* i *Art Must be Beuatiful, Artist Must be Beautiful* jedini eksplicitno feministički radovi Marine Abramović, u: Carlson, M. (2010) *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-. Modern Martyrs, Mystics, and Artists,* New York: Palgrave Macmillan, 83
[88] Richards, M., *Marina Abramovic,* 16
[89] Marsel Dišan, u: Gavrić, Z., Belić, B. (ur.) (1995) *Marcel Duchamp: Spisi i tumačenja,* Bogovađa: Samostalno izdanje, 199
[90] Novakov, A., 'Point of Access: Marina Abramović's 1975 Performance Role Exchange', 32
[91] Griselda Pollock, citirano u: Novakov, A. (2003-2004) 'Point of Access: Marina Abramović's 1975 Performance Role Exchange', 33

Abramović nije *flaneuse*, ona koja luta ulicama u potrazi za mušterijama, već *flaneur,* ispitivačica „društvenih izloga", osvajačica i izmjenjivačica materijalnih i simboličkih prostora javnosti - i pasionirana uzurpatorka zona razdvajanja i diobenih linija. Njenim modifikovanjem *pravila uloge* i *pravila društvene/umjetničke igre*, mijenja se i spoljašnjost, polje izvan, koje se prošiva neočekivanim, *svježim* pogledima i uvidima. Naime, ovdje bordel nije samo bordel već je, legitimno, produktivni prostor umjetničkog događaja kao što i galerija, sa ili bez S.J., može poprimiti izgled ili funkciju bordela, „odati se" kao privatno-javno mjesto *perverzne* zamjene uloga, *prelivanja pogleda, seksualnosti, želje, zabrane, frustracija, inhibicija, usluga, interesa: i novca*. Kada Bodler (Charles Baudelaire) na sopstveno pitanje „Što je umjetnost" odgovara: „Prostitucija" misleći da se umjetnost prostituiše svojom komodifikacijom i komercijalizacijom, njegova izjava ostaje metaforička. No, kada umjetnica *sopstvenim tijelom* ulazi u bordel i ponaša se kao prostitutka, a kada prostitutka ulazi u galeriju i predstavlja se kao umjetnica (i kada Eni Sprinkl (Annie Sprinkle), *prava* prostitutka izvodi umjetnički performans *Post Port Modernism* 1989. i postaje umjetnica), „sveta granica" između pornografskog i umjetničkog biva suspendovana. Stoga Rebeka Šnajder (Rebecca Schneider) i kaže da su pravila okrutnosti, perverzije i prostitucije sada prisutna u umjetničkim galerijama, muzejima, sistemu umjetnosti, ne više metaforički nego bukvalno[92]. U ***Role Exchange***, nije u pitanju, kako bi dalje rekla Rebeka Šnajder, pokušaj postavljanja onoga *low* unutar okvira onoga *high* (u umjetnosti), već opstruiranje samog okvira, težnja da se granica između *low and high* prekorači na razini ili u registru same granice. U igri nije simboličko prikazivanje subjekta socijalne degradacije već je na djelu sama *degradacija*, uklanjanje zabrane, kolaps „svete granice" između simboličkog i realnog[93]. Ta degradacija ulaskom Abramovićke, umjetnice, u bordel i S.J., prostitutke, u galeriju nije bila razrađena, dramatična ili radikalna akcija koja bi umjetničku intervenciju učinila bučnom, ekstremnom i eksplicitnom. Umjetnica-„prostitutka" i prostitutka-„umjetnica" se mimikrijski, odnosno, „perfidno" *infiltriraju u sisteme*, gotovo ih neupadljivo *podrivanjajući iznutra,* ometajući „niskim frekvencijama" granice između *high and low,* subjekta i objekta, aktivnog i pasivnog, simboličkog i materijalnog, (umjetničkog) rada i robe. One reflektuju efekat nivelacije, poravnanja, ujednačavanja, opasnog „kalibriranja" vrijednosti, sila, intenziteta i identiteta unutar sveobuhvatnosti kapitalističkog horizonta.

69

[92] Schneider, R. (1997) *The Explicit Body in Performance,* New York and London: Routledge, 151
[93] Ibid, 28

Intervenisanje u zonama prelaska, forsiranje granice, konstruisanje onoga što Đulijana Bruno (Giuliana Bruno) naziva *transitio*[94] - specifičnog, višedimenzionog prolaza ili pasaža koji znači *utjelovljenje* i *oprostorenje*, prelazak ili prevođenje i prenošenje, cirkulisanje želje, poroznost ili propusnost fizičkih, materijalnih i simboličkih, virtuelnih granica – to je dominanta i konstanta u opusu Marine Abramović. U ovom radu se forsira materijalna i simbolička *transparentnost* materijalne, arhitektonske granice - izloga (bordela, galerije) - izloga kao pasaža, arkade, kao benjaminovske distinktivne oznake modernizma. *Utjeruje* se efekat „sparivanja kroz stakleno okno", prožimanja dualiteta kroz ljudsko tijelo, kroz *izloženost* tijela. U maestralnom opisu berlinske Linden arkade, u svojevrsnoj odi nestajanju, odnosno, modernoj transformaciji buržoaskih pasaža (arkada), Zigfrid Krakauer (Siegfried Kracauer) opisuje (taj) pasaž kao mjesto umnožavanja i koncentrisanja sadržaja koji su primarno usmjereni na tijelo. Radi se o anticipiranju dominantnih modela savremene arhitektonske artikulacije i mnogostruke upotrebe prostora u „službi ljudskom tijelu". U Linden arkadi, opisuje Krakauer, nalazio se Muzej anatomije na čijem ulazu je bio plakat sa prikazom ljekara koji operiše ženu a sve što je izloženo u muzeju, kaže Krakauer, ima veze sa tijelom. Ti „talasi senzualnosti" zapljuskivali su i obližnju knjižaru gdje su se umjesto doskorašnje propagandne, političke literature sada mogla naći nekada ilegalna, džepna izdanja knjiga koje „potiču želju". Takođe, radnje sa robom koja treba da „zadovolji naše tjelesne potrebe", sele se u arkadu na čijem kraju se nalazi i salon za uljepšavanje. Ulaz u arkadu flankiraju dvije putničke agencije koje reklamiraju putovanja koja, kaže Krakauer, nemaju više nikakve veze sa nekadašnjim putovanjem samim arkadama. Tu su i foto radnje koje treba da te daleke destinacije do kojih se putuje „dovedu kući". Dakle, „svijet arkada bruji i trese se sve dok ne bude mogao služiti dnevnim potrebama prolaznika". Na ovaj način, arkada nije samo „svjedok promjene" već taj „pasaž kroz buržoaski svijet predstavlja kritiku tog svijeta... on je produkt jednog doba koje, stvarajući ga, istovremeno stvara vjesnika sopstvenog kraja"[95].

Role Exchange demonstrira „labilnost" pozicija, zamjenjivost ili izmjenjivost „uzvišene" profesije umjetnika i „nečasnog" posla prostitutke kao osciliranje između *high and low,* kao uzajamno „inficiranje" društvenog i umjetničkog kojim oni mogu i *najaviti sopstveni kraj*. Upravo tijelo prostitutke postaje, navodi Rebeka Šnajder, amblematično za to

[94] Bruno, G. (2007) *Public Intimacy, Architecture and the Visual Arts,* Cambridge and London: MIT press, 225 (n[illegible]ena 2)

[95] Kracauer, S. (1995) *The Mass Ornament, Weimar Essays,* Cambridge and London: Harward University Press. str. 335-343. Dostupno na: http://ftp.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/dossier_4/kracauer.pdf, [02. januar 2016]. Na isti izvor se poziva Đulijana Bruno u navedenom djelu.

prekoračenje granica između *high and low,* prihvatljivog i neprihvatljivog, idealnog i realnog. Za Benjamina, prostitutka predstavlja svojevrsnu alegoriju modernosti, „osnovnu dijalektičku sliku[96] zbog ambivalentnosti njenog statusa i prodavačice i robe“[97] – „prodavačice koja prodaje samu sebe“. Prostitutka otjelovljuje paradoks: kao istovremeno i roba i trgovac, ona „otjelovljuje bizarno i, potencijalno, nasilničko urušavanje subjekta i objekta, aktivnog i pasivnog u jedinstveni entitet“[98]. No, ističe dalje Šnajder, prostitutka nije samo prodavačica i roba već i – radnica, ona čiji bi rad trebao, marksistički gledano, biti prikriven u robi. Međutim, prostitutkin rad nije maskiran, skriven. U tom prožimanju uloga (prodavačica *kao* proizvođačica *kao* roba) iščezava tajna – vrijednost rada u ovom subjektu/objektu robe postaje evidentna. Kako kaže Suzan Bak-Mors (Susan Buck-Morss), dok tragovi konkretnog rada proizvođača iščezavaju kada se roba koju je proizveo izmjesti iz proizvodnog konteksta, izloži i ponudi na prodaju, kod prostitutke sve ovo ostaje aktivno, vidljivo[99]. Stoga prostitutka, kao dijalektička slika, razotkriva tajnu komodifikacije, pretvaranja svega u robu, razotkriva cijelo polje društvenosti koje tu tajnu kodira. Kao što je Benjamin fascinaciju modernističke umjetnosti i literature *likom i tijelom* prostitutke dovodio u vezu sa njihovom zabrinutošću nad statusom umjetnosti i pozicijom umjetnika u uslovima tržišne ekonomije, to je i umjetnost, umjetnički performans ***Role Exchange*** izveden 1975. mogao funkcionisati (i funkcnioniše) kao svojevrsna „dijalektička slika“ koja izriče svoj statement o *nestajanju tajne,* o (mogućoj) *prostituizaciji tijela* umjetnika/umjetnosti u kapitalističkom panoptikonu.

Konačno, ***Role Exchange***, u svojoj „igri razotkrivanja“ pravi duboki rez i unutar samog bića (moderne) individue. Socijalni i profesionalni statusi, pozicije i poze, društvene uloge koje su nam dodijeljene ili koje sami uspostavljano i odigravamo, režimi znakova i manifestacije tijela kojima se one izvode i reprezentuju, suštinski, svi gradivni elementi u konsturkciji Ega, jesu nesigurne i otuđive vrijednosti ali nisu za subjekat imanentne, konstitutivne, definišuće; niti su, bez ostatka, prenosive, univerzalizujuće. Nije za umjetnicu bilo „nedostojno“ to „ogoljavanje“ sebe, izlaganje svog tijela *pogledu i ponudi* (to je, gotovo, pravilo ili konstanta u nizu (njenih) performansa), niti je „nedostojno“ bilo njeno nepoznavanje *odgovarajućeg* jezika tijela, potrebnog i *profitabilnog* znanja tijela koji je

---

[96] *Dijalektička slika,* fraza koju je skovao Valter Benjamin, referira na stvar ili konstelaciju stvari koje izgovaraju svoju tajnu, koje otkrivaju neistinitost svojih obećanja i njihovo tajnovito služenje kapitalističkoj mašini. To su stvari koje prikazuju *da je predstava predstava*, koje razotkrivaju da one nisu u potpunosti ono što im je dato da predstavljaju. Otkrivajući tajnu, dijalektičke slike svjedoče da pejzaž kapitalizma sadrži tajn[169]rganizuje maskaradu“. Dijalektičke slike provociraju posmatrača/čitača da promisli stvari ponovo. Prema: Schneider, R., *Th[169]plicit Body in Performance,* 52

[97] Schneider, R., *The Explicit Body in Performance,* 24

[98] Ibid

[99] Susan Buck-Morss, u: Ibid, 25

zahtijevala uloga prostitutke koju sama odabira i odigrava. Pokušaj da se (pre)uzimanjem tuđih statusa i pozicija postane *taj-neko-drugi* jeste, suštinski, ono što je *prostitututivno* i diskreditujuće za pojedinca: ne sa aspekta društvenih normi već sa aspekta same *istine bića*. A kako ova „Zamjena uloga" nije bila socijalni eksperiment već umjetnički performans, ovim izmiještanjem, prevođenjem konkretne socijalne i profesionalne pozicije/situacije u umjetnički diskurs, diskurs umjetničkog performansa, ova *prostitutivnost* biva (ne-namjerno) estetizovana, odnosno, razotkrivena kao umjetnička istina ili istina koja počiva u srcu sistema umjetnosti - jednako kao u srcu same društvenosti.

Ukoliko bismo promišljali ovaj rad praktično ili pragmatično, mogli bismo ustvrditi da je on, jednostavno, ili jednostavna *razmjena iskustava* dvije profesionalke. Njihove različite tehnike, metode, prakse angažovanja tijela predstavljaju njihov rad, njihovu profesiju koja ima svoju dimenziju javnosti i interakcije sa svijetom, sa drugim, odnosno, elemente lične i društvene *korisnosti – i/*ili „samo" umjetničke korisnosti: „Ovaj rad je postao prilično uticajan u svijetu umjetnosti, ljudi su o njemu diskutovali. Ali nije promijenio ništa u zoni crvenih fenjera"[100]. Glas *trezvenosti* umjetnice Abramović je 70-ih mogao imati prizvuk nemile istine koja se trebala „pritiskati", propitivati, iskušavati. Danas, ova izjava, sa gotovo sentimentalnim prizvukom, samo verifikuje stanje potpune, *gole* izloženosti, sveopšte prozirnosti i *prozretosti*. Ona samo konstatuje ono *sa čim se računa*, što je *in advance* ukalkulisano u rad, u biznis koji zovemo umjetnost.

1.2.5. Spasavanje tijela boli – Lips of Thomas

U performansu ***Lips of Thomas (Thomas' Lips)*** **(1975)** umjetnica, sjedeći naga za stolom, polako jede kilogram meda srebrnom kašičicom; onda ispija litar crnog vina iz kristalne čaše pa čašu lomi udarom desne ruke; potom žiletom urezuje na stomaku zvijezdu petokraku; zatim sebe bičuje do trenutka kada više ne osjeća bol; onda liježe leđima na veliki krst sačinjen od blokova leda. Iznad njenog stomaka su postavljene grijalice koje izazivaju krvarenje „zvjezdane" rane na stomaku. Ostaje na ledu još 30 minuta, odnosno, dok ne interveniše publika uklanjajući je sa „ledenog krsta".

Žrtva krsta i žrtva petokrake

[100] Marina Abramović, u: An Interview with Marina Abramovic by Angela Serino, Serino, A. (2009) *Role Exchange (then and now)*.

Lips of Thomas je bio performans kompleksnog i otvorenog scenarija, proces-*ija* sa neizvjesnim trenutkom i načinom okončanja, sa žestokim ritmom i dinamičnim slijedom događaja, sa bespoštednim angažovanjem, „eksploatisanjem" i aktualizovanjem Tijela umjetnice i posmatrača, sa (hiper)produkovanjem, cirkulisanjem i rasprskavanjem znakova i značenja. Pomislilo bi se, ipak, da se ta šuma znakova pouzdano može „krčiti" oruđima kolektivnog i individualnog znanja i sjećanja, da su reagovanja posmatrača i čitanja performansa već upisana u (kolektivno i individualno) ne-svjesno, da je značenjsko i interpretativno polje rada premreženo i markirano stabilnim, kodifikovanim „ulaznim" i „izlaznim vrijednostima". Tako se čini da gravitacijska sila koja drži na okupu mnoštvo njegovih materijalnih i simboličkih, kulturnih i tjelesnih znakova jeste religiske, odnosno, hrišćanske provenijencije te da je ta sila „najgušća" u zonama ritualnog, martirološkog ili sakrificijalnog. Dobrovoljna autoflagelacija je ekstremna praksa samopovrjeđivanja, praktikovana u monaškom životu Evrope XIII i XIV vijeka, u Španiji i južnoj Italiji i danas, no, masovno prisutna kod hrišćana Latinske Amerike. Smatralo se da vodi spiritualnoj transformaciji praktikanta: „prosvjetljenju srca, prošišćenju misli, jasnoći svijesti, uzdizanju duše prema Bogu"[101]. Dobrovoljno *(samo)razapinjanje* na ledenom krstu neizbježno se vezuje za Hristovu krsnu žrtvu, odnosno, može se tumačiti kao obred interiorizacije i vrhunske adoracije te žrtve njenim ponavljanjem (*Imitatio Christi*), dakle, kao nadilaženje ličnih granica i sjedinjenje sa božanskim.

Takođe, u ovako definisanom kontekstu, i „rutual" ili ritualno jedenje meda srebnom kašikom i ispijanje vina iz kristalne čaše (kao *ritualno* repetitivne, usporene i svjesne radnje) prije bi se doimali kao činovi sakramentalnog karaktera, vrsta prefiguracije evharističkog obreda, odnosno, inscenacija Tajne večere, nego uprizorenje neke, recimo, neidentifikovane, otjmene i ekscentrične buržoaske ili građanske ceremonije. I naziv rada: *Lips of Thomas* upućuje na hrišćanski, odnosno, biblijski kontekst, na nevjernog Tomu koji je morao usnama, poljupcem, dakle, dodirom Hristovih rana da se uvjeri u njegovo Vaskrsenje u tijelu. Povodom naziva ovoga performansa, Marla Karlson pominje drugog Tomu, Tomu Akvinskog koji u svojoj *Summa Theologica* razmatra pitanje da li Bog treba biti „slavljen usnama", tj. verbalno. Akvinski smatra da mi slavimo Gospoda usnama da uzdignemo našu i privrženost drugih ljudi „ali ne znači ništa slaviti usnama ukoliko se ne slavi srcem"[102]. U kontekstu ili u

[101] Jeanne Ancelet-Hustache, u: Fisher-Lichte, E., *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic,* 14

[102] Carlson, M., *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-. Modern Martyrs, Mystics, and Artists,* 88

materijalnosti i događajnosti ovoga rada, to bi značilo slaviti *passio*-nirano, slaviti bolom, slaviti patnjom koja oslobađa i uzdiže.

Frojdova (Sigmund Freud) psihoanalitička teorija, pak, definiše religijsko samopovrjeđivanje - „sveti" mazohizam", recimo, Marije Magdalene, kao reakciju ega na osjećaj krivice koji nameće super-ego. Ego je zarobljen između bioloških nagona, naročito seksualnih, i zahtjeva super-ega te je samoranjavanje odbrambeni mehanizam ega. Za Frojda, nema razlike između Marije Magdalene i slučaja kliničkog mazohizma. Iako su studije mazohizma pretrpjele bitne promjene tokom posljednjih nekoliko decenija, nova psihoanalitička teorija se naslanja na ključne Frojdove ideje, posebno aksiom da je mazohizam forma seksualne perverzije, odnosno, da mazohizam cirkuliše oko ključnih momenata ljudske seksualnosti: straha od gubitka predmeta sopstvene ljubavi i njegove ljubavi prema nama, straha od kastracije, anksioznosti super-ega. „Kažnjavajući sebe, mazohista ublažava sopstveni strah od mučenja ili zanemarivanja od strane drugih, dakle, kontroliše strah i osjećaj krivice bolom – erotizovanim bolom"[103].

Emil Sioran (Emil Cioran) je, pak, samopovrjeđivanje kao asketsku praksu smatrao „imperijalističkim" i bludnim, „delirijumom samo-veličanja skrivenim iza poniznosti, želju za moći maskiranu dobrotom"[104].

Karl Gustav Jung (Carl Gustav Jung) je pravio razliku između „patološkog" samopovrjeđivanja i religijskih formi ličnog žrtvovanja kao zauzdavanje ili poricanje ega kako bi se svijest uvela u stanja više realnosti, kao transcendiranje i transformacija ega u sopstvo više ili potpune svjesnosti kako bi se stupilo u ono što se naziva „dinamičkim poljem". sličnim Brahmi ili Taou[105].

Na jednom mjestu, Abramović kaže kako „elementi poput krvi, kostiju, noževa, meda, mlijeka i vina imaju spiritualno značenje i ne samo u performansima"[106]. Tomas Mekijveli navodi da praksa samopovrjeđivanja u performansima iz 70-i predstavlja standardnu proceduru u šamanističkim ritualima i inicijacijskim obredima širom svijeta. Sibirski šamani su sebe rezali u ekstatičkim stanjima indukovanim dejstvom droga, alkohola ili plesom,

---

[103] Glucklich, A. (2001) *Sacred Pain: Hurting the Body for the Sake of the Soul,* New York: Oxford University Press, 85-86

[104] Emil Cioran, u: Glucklich, A., *Sacred Pain: Hurting the Body for the Sake of the Soul*, 214, n. 8

[105] Carl Gustav Jung, u: Glucklich, *Sacred Pain: Hurting the Body for the Sake of the Soul,* 84

[106] Marina Abramović, u: Balfour, A., Pitchaya, S., (1999) 'Interview with Marina Abramović', *Museo,* v.26, www.columbia.edu/cu/museo/2/marina.html

zvukom bubnjeva. Tibetanski šamani su navodno mogli rasporiti svoj stomak i pokazati svoje iznutrice[107].

Erika Fišer-Lihte proširuje referencijalno (pa i interpretativno) polje performansa povezujući pomenute prakse nasrtanja na granicu izdržljivosti i bola sa drugim religijama (asketama, fakirima, joginima) ali ih vezuje i za javne spektakle. Na vašarima, gutači vatre, oni koji jezik probadaju iglama, gutači mačeva, hodači po konopcu „sebe izlažu istinskoj opasnosti... i pobjeđuju tu opasnost", pobuđuju u posmatračima najdublje strahove i fascinacije, ali nemaju moć da transformišu ni posmatrače ni sebe same. Ti spektakli samo „demonstriraju neuobičajenu fizičku i mentalnu snagu performera i izazivaju čuđenje i strahopoštovanje publike"[108]. Takođe, u javnim obredima kažnjavanja ili egzekucije prestupnika u periodu rane moderne, posmatrači bi se okupljali oko tijela pogubljenog kako bi dotakli njegovo tijelo, krv, čak i konopac kojim je obješen vjerujući da će ovaj fizički kontakt donijeti izlječenje, odnosno, garantovati dobro zdravlje[109].

Lips of Thomas bi se mogao tumačiti i kao razvezivanje, oslobađanje od personalnih limita skopčanih za biografiju umjetnice (straha od krvi i krvarenja kao posljedice bolesti krvi - hemoragija, bliska hemofiliji - od koje je Abramović patila u djetinjstvu i koja je izazivala produžena krvarenja posjekodina ili rana nakon ispadanja zuba[110]). Takođe, vezano za biografiju umjetnice, surove, ekstremne metode iskušavanja granice bola i izdržljivosti tijela, odnosno, tehnike njegovog (samo)disciplinovanja mogu biti tumačene i kao (mazohistički) bunt protiv represivnosti porodičkih struktura, protiv metoda „vojničkog" disciplinovanja i kažnjavanja koji je umjetnici nametala majka Danica, bivša partizanka, članica Komunističke partije i direktorica Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije u Beogradu[111].

Takođe, po sopstvenom priznanju, na umjetnicu je dubok utisak ostavio i performans Krisa Burdena *Trans-fixed* izveden 1974. u Los Anđelesu. „Iako nisam imala fotografiju ovog performansa, ono što sam čula u Jugoslaviji je da je Burden sebe razapeo na

---

[107] McEvilley, T. 'Art in the Dark', u: Parfrey, A. (ed.) (1990) *Apocalypse Culture: Revised and Expanded,* New York: Amok Press, 75

[108] Fisher-Lichte, E., *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic,* 14

[109] Ibid

[110] Richards, M., *Marina Abramovic*, 8

[111] Umjetnica često navodi ekstremne mjere kontrole i discipline koje je nametala njena majka: „Sve performanse u Jugoslaviji uradila sam prije 10 sati uveče. To je bilo potpuno suludo: sva rezanja, bičevanja, paljenja sebe gotovo i gubitak života, sve je to bilo obavljeno prije 10 sati uveče", Marina Abramović u: McEvilley, T., *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 16. „Od ranog djetinjstva, dobijala sam instrukcije od moje majke koje sam nalazila kao poruke na kuhinjskom stolu: 'Nauči deset rečenica na francuskom', 'Uzmi mlijeko iz frižidera', 'Pojedi parče hleba', 'Obuci se toplo'.", Marina Abramović, u: Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G. (2001) *Public Body: Installations and Objects 1965-2001,* Milan: Charta, 22

volkswagenu, da ga je neko tako vozio kroz Los Anđeles i da je onda bio uhapšen. To je bila moja slika događaja... "[112].

Na umjetnicu je, po sopstvenom priznanju, dubok utisak ostavila i „mračna ekstravaganca" Hermana Niča (Hermann Nitsch). Naime, Abramović je upravo u ljeto 1975. učestvovala u jednom od Ničovih „začudnih, krvavih spektakala", u jednom izvođenju *Orgy Mystery Theater* u dvorcu Prinzendorf nadomak Beča. U performansu koji je trajao 24 sata umjetnica je bila položena na vrstu drvenih nosila, naga i zavezanih očiju. Uz zvukove turobne muzike, Nič je polivao životinjsku krv po njenom tijelu i iznutrice po njenom stomaku i međunožju. Abramović je nakon dvanaestog sata uklonila povez sa očiju i napustila performans ne zato što ga, kako kaže, nije mogla podnijeti fizički već zato je shvatila da to nije bila njena priča: „Činilo mi se kao Crna misa ili kao orgije... tako negativnim... No, to je bila Ničova stvar, ne moja"[113]. Za Austriju te 1975. vezuje je, kako svjedoči sama umjetnica, i kratka ljubavna afera sa švajcarskim umjetnikom Tomasom Lipsom „divnim... vitkim čovjekom duge kovrdžave kose...koji me snažno privukao". Obije austrijske epizode su se uvezale, kaže umjetnica, i „duboko ušle u moju svijest i pod moju kožu". Nakon toga je pozvana da izvede performans u Insbruku i to je bio *Lips of Thomas.*

Međutim, ovakvo logično povezivanje slika i praksi, iskustava i događaja i jasno praćenje tragova koji su vodili ka performansu *Lips of Thomas,* komplikuje se efektnim „upadom" petokrake koja je automatski čitana kao univerzalni simbol komunizma i socijalizma a koja je bila i državni simbol, simbol zemlje u kojoj je umjetnica rođena i odrasla. Urezivanje petokrake *u centar tijela* potvrđivalo je, smatra Kristin Stajls, „centralnost Države i ideologije koja je suštinki obilježila njenih prvih dvadeset četiri godine života"[114]. U tom smislu, ovaj performans bi se, poput ***Ritma 5***, tumačio kao vrsta mazohističkog bunta protiv rigidnosti i opresivnosti socijalnih struktura, kao „ritualno bjekstvo od represivne kulture"[115] ali i kao bolno i *znakovito* markiranje tijela od strane mašina Moći. Politička dimenzija rada prepoznavana je i na nivou rodnog oslobađanja, kao „feministički napor ka osnaživanju individualiteta"[116]. Bol postaje *moć govora* onih tijela koja su sistematično ućutkivana, ignorisana, marginalizovana, trivijalizovana, objektifikovana. Umjetnice

---

[112] „... Kasnije sam saznala da je samo par ljudi vidjelo rad: da je Burden bio u garaži sa doktorom koji je provukao klinove kroz njegove šake i razapeo ga na kolima... Onda su trojica prijatelja izvukla kola izvan garaže, napravila fotografije i vratila kola nazad u garažu", Marina Abramović, u: Kaplan, A.J., 'Deeper and deeper: Interview with Marina Abramovic', 14

[113] Abramović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 73

[114] Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 57

[115] Carlson, M., *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-. Modern Martyrs, Mystics, and Artists,* 83

[116] Ibid, 7

performerke razvijaju ekspresivni, „mazohistički“ jezik tijela u prvom talasu konceptualnih performansa 70-ih[117].

Zbog ispijanja vina, bičevanja, ležanja na krstu i sa druge strane rezanja petokrake na stomaku - reklo bi se da ovaj rad ima naglašeno martirološki, odnosno, žrtveni karakter u ritualnom, religioznom (hrišćanskom) i političkom kontekstu, da se odigrava žrtvovanje za vjeru ili ideologiju, odnosno, da se postaje žrtvom vjere ili ideologije. Takođe, moguće je i legitimno dovođenje u odnose sličnosti, čak identifikovanja, poravnanja *na nivou tijela* religijskog ekstremizma sa političkom i ideološkom ortodoksijom, odnosno, moguće je konstatovanje njihovog pripadanja istom režimu označavanja, *stigmatizacije,* odnosno, ekstremne (zlo)upotrebe tijela. Ukrštanje ova dva sistema, religijskog i političkog, verifikovano je i porodičnim pečatom: istovremenošću njegovanja komunističkih vrijednosti kao neposrednom roditeljskom nasljeđu i bliskošću prema hrišćanskoj vjeri takođe kroz predačku liniju, kroz lik djeda Varnave, pravoslavnog parijarha.

U ovakvom gustom prepletu znakova i *spasilačka misija,* intervencija publike bila bi „tipično hrišćanska“: rekacija iz osjećaja samilosti, sažaljenja, sapatništva (Simon Vej (Simone Weil) to zove patnjom kao stanjem saučestvovanja u mukama raspetog Hrista). Kako navodi Alijel Gluklih (Ariel Glucklich), hrišćanin neće imati viziju boginje Kali ili Bude već će se bazirati na stvarima koje su kroz učenje i pamćenje inkorporirane u njegov kulturni identitet[118]. Izbavljenje umjetnice, spasenje „žrtve“ od „krsnih muka“, moglo je biti upravljano idejom, osjećajem ili nesvjesnim impulsom da se izvršava čin okajavanja davnašnjeg grijeha ljudskog, odnosno, svojevrsno ispravljanje velike nepravde, stradanja nevinog, te da se tim činom zaslužuje vječni život, zavrjeđuje iskupljenje. Kako kaže Niče (Friedrich Nietzsche), hrišćanin je „patnji pripisao čitavu tajanstvenu mašineriju spasenja“[119]. Dakle, posmatrač reaguje u skladu sa onim što pripada njegovom kolektivnom nesvjesnom i njegovom kulturnom identitetu. Niče, neprijatelj ovakvih rituala bola i patnje, smatrao bi ovakvu reakciju publike, suštinski, „uživanjem u surovosti“, „tragičkim sažaljenjem“ koji neki zovu i „*les nostalgies de la croix*“[120].

U ovakvom pregnantnom referencijalnom polju, i čitač rada može da *podlegne istim ranama*, da povjeruje i ustvrdi da je ovaj performans čvrsto „zakucan“ u prošlo, u pamćenje, suštinski u resentiman, u ničeanske „mračne stvari“: u osjećaj krivice, kajanja, kazne, odgovornosti, dužnosti, „svetosti obaveze“, „osjećanja za pravdu“, „vraćanja duga“, „nečiste

[117] Ibid, 79
[118] Glucklich, A., *Sacred Pain: Hurting the Body for the Sake of the Soul,* 57
[119] Niče, F. (2011) *Genealogija morala, u: S one strane dobra i zla / Genealogija morala,* Beograd: Dereta, 209
[120] Ibid

savjesti“, samilosti, iskupljenja. “Nikad nije prolazilo bez krvi, mučenja i žrtava kad je čovek smatrao za potrebno da sebi stvori pamćenje... najjezivije žrtve i zaloge... sve to ima svoje poreklo u onom instinktu koji je u bolu naslutio najmoćnije pomoćno sredstvo mnemonike... nekoliko ideja treba da se učini neizbrisivim, sveprisutnim, nezaboravnim, ‘fiksnim', u cilju hipnotisanja čitavog nervnog i intelektualnog sistema...“[121]. No, da li je *tijelo* ovog rada, tijelo umjetnice, posmatrača, interpretatora i samo iskustvo bola zaista upregnuto u rad prošlosti, zaista zarobljeno ovim „mračnim stvarima“, da li su mu one navukle „socijalnu ludačku košulju“ (Niče)?

Inskripcije tijela i distorzije znakova

Prema Fukou, tijelo je pasivno, inertno, ono je objekat, meta i instrument Moći. Pozivajući se na Ničea, Fuko piše: „telo je zahvaćeno u nizu režima koji ga oblikuju“[122]; tijelo je „površina za upisivanje događaja (dok ih jezik beleži, a ideje razlažu)“[123].

Kao da i tijelo u ***Lips of Thomas***, nago, napadano, rezano, bičevano, razapinjano, ranjeno tijelo, kao takvo, konkretizuje i ogoljava do razine „krvi i mesa“ odnos/kontakt pojedinca i represivnih, disciplinujućih, normalizujućih, korektivnih mehanizama društva, istorije i kulture, socijalnih normi, praksi i vrijednosti. Taj se odnos ovdje - kroz rez žileta, kroz krvavi trag biča – manifestuje gotovo kao morbidni, surovi, nasilni, sadistički rad kafkijanske kaznene (društvene) mašine[124] koja preko svog mehanizma, sistema zupčanika i kaiševa, prenosi udarnu silu na oštre igle kojima se direktno *urezuje*, bukvalno *ispisuje* kazna na nago tijelo osuđenika, na njegovu kožu. Preko kože, kazna se utiskuje i u njegovu svijest, savjest, njegovu subjektivnost čineći ga svjesnim zločina, budeći osjećaj krivice: „kažnjenik je dio sistema pisanja: njegovo tijelo je pergament na kome se upisuje tekst a njegova krv je mastilo kojim se piše“[125]. Dakle, kažnjenik (neki društveni subjekat) bukvalno *utjelovljuje,* zakon a kažnjavanje postaje odraz ili dvojnik socijalizacije: oboje su oblici „šifriranja“ socijalnog u korporealnom[126].

Sa druge strane, i u formama religioznog samopovrjeđivanja dejstvuje sistem inskripcija koje diktira „nečista savjest“. Fridrih Niče je ekstremno nenaklonjen ovakvom tipu

[121] Ibid, 204
[122] Fuko, M. *Niče, genealogija, istorija,* u: Fuko, M. (2010) *Spisi i razgovori,* Beograd: Fedon, 75
[123] Ibid, 69
[124] U priči „U kažnjeničkoj koliniji“ (1919) Franc Kafka „promoviše“ ovu perfidnu napravu čiji je mehanizam kažnjavanja prije „istančano mučenje“ nego „neposredno ubijanje“.
[125] Gross, E., *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism,* 135
[126] Ibid, 120

nasilja nad samim sobom, ovoj „umjetničkoj surovosti“ koja, smatra on, „sama sebi nanosi bol iz zadovoljstva u nanošenju bola“. Za Ničea, to je bol koji nastaje preokretanjem aktivne u reaktivnu silu. To je bol koji je interiorizovan, senzualizovan i spiritualizovan[127], kome se pronalazi novi, interni ili intimni smisao, koji se proglašava za posljedicu nekog grijeha, neke krivice, žaljenja, kazne ali i kao sredstvo spasenja. „Proizveo si svoj bol zato što si zgrešio, spasićeš se tako što ćeš proizvesti svoj bol“[128]. Smatra je radom aktivne *nečiste savjesti,* argumentom protiv života*:* „Nečistu savest ja smatram ozbiljnom bolešću koju je čovek morao dobiti pod pritiskom najtemeljitije promene koju je ikad doživeo – one promene što se zbila u trenutku kad je on konačno bio sputan stegama društva...“[129].

U performansu ***Lips of Thomas*** radi se o hiperprodukciji i akumulaciji kodiranih znakova, produkata koalicije Znanje-Moć (i Znanje-Moć-Religija), o inflaciji znakova koji se *utjelovljuju,* ispisuju na tijelu ili utiskuju u njega, koji se manifestuju i *čitaju tijelom*. Njihovo višeslojno i unakrsno povezivanje, prožimanje, preplitanje, ne samo da „guši“ fizičnost, tjelesnost samog tijela već i „zaglušuje“ značenjsko polje performansa. Ta redundanca kao da *uspješno* dovodi do pregrijavanja interpretativne mašine, izbacuje je iz produktivnog režima rada, iz stabilne produkcije očekivanih, na-učenih značenja, uzrokuje „iskakanje“ ili „proklizavanje“ značenja, „pucanje“ bezbjednih veza u semantičkom polju. Stoga je ovdje potrebna i moguća reorganizacija, prekomponovanje i materijalnog (tijelo-prostor-vrijeme) i semantičkog polja rada da bi se interpretativna mašina resetovala, da bi se o(t)pustila prenapregnutost definicija, reaktivnost klasifikacija, isprogramiranost operacija natkodiranja koju sprovode despotske društvene mašine. Time bi i tijelo moglo *performativno* zbaciti sa sebe teško breme slojeva ili dubina inskripcija, time bi se moglo „otkopati“ tijelo u dugom hodu vremena „zatrpavano“ i „sahranjivano“ pravilima, vrijednostima, normama i metodama njegovog „civilizovanja“.

„Otkopavanje“ *nepoznatosti* tijela i „zakopavanje“ poznatosti značenja sprovodi samo to tijelo specifičnim činjenjem, angažovanjem, serijom dinamičkih, *pasioniranih* akcija u datom sklopu vrijeme-prostor. Motiv raspeća Abramović ponavlja od ***Lips of Thomas,*** preko ***Lumonosity* (1997), *Entering the other Side* (2005)** do ***Kitchen Series* (2011).** Međutim, u *Lips of Thomas*, prostorna dispozicija „raspeća“, njegova položenost, *prizemljenost* (potencijalno) mu atribuira novi simbolički i dinamički status i dodjeljuje mu posebnu temporalnost, odnosno, prezentnost. Naime, ovdje nije u pitanju „vjerno izvođenje“ (*re-stage*)

[127] Delez, Ž. (1999) *Niče i filozofija,* Beograd: Plato, 153
[128] Ibid
[129] Niče, F., *Genealogija morala, u: S one strane dobra i zla / Genealogija morala,* 220

situacije koja je apsolutni klimaks niza biblijskih događaja imenovanih kao Stradanje Isusovo. Odnosno, nije u pitanju instaliranje ili insceniranje „istinite“ forme „propetog“, uspravljenog Raspeća kao uslova i obećanja uzdizanja, odnosno, Spasenja - dakle, nije u pitanju „autentični“ *Imitatitio Christi*. Kako ističe Havijer Moskozo (Javier Moscoso), iskušenici, monasi i monahinje koje primaju i ponavljaju Hristove krsne muke primjenjuju upravo imitativni model kao reprodukovanje ponašanja i događaja o kojima su čitali, koje su naučili, imaginirali: „oni ne žive, oni kopiraju; oni ne osjećaju, oni kopiraju“[130].

U performansu ***Lips of Thomas***, u pitanju je „konvertitstvo“ širih kulturoloških i fenomenoloških razmjera i implikacija kao kreiranje situacije *post festum*: ***Lips of Thomas*** se može percipirati i iskusiti kao performans „pada“ krsta, „pada idola“, kolabiranja mentalnih slika, obeshrabrivanja memorije, (u)zbunjivanja „regularnih“ interpretacija i „nužnih“ reakcija. Pad kardinalnog znaka krsta i „prizemljenost“ tijela vrše distorzije znakova i mentalnih slika. Naime, na fotografiji ove situacije kojom današnji posmatrač i interpretator (pri)stupa u ovaj rad, evidentno je da je „raspeće“ postavljeno „naglavačke“, odnosno, da ga publika nije mogla posmatrati kao raspetog Hrista ili, pak, martira u stanju *Imitatio Christi,* već kao „palog anđela“, odnosno, kao onog ko će (uz)drmati temelje vjere ili granice norme.

U takvom kontekstu, naziv rada koji i u biblijskom ključu upućuje na događaj *poslije* Raspeća (nevjeri Toma koji mora dodirnuti Hristovo tijelo, ranu, *da bi vjerovao*), mogao bi funkcionisati kao parafraza ili parabola same umjetnosti pefromansa: njegovog prestupničkog ili odmetničkog statusa u kontekstu istorije umjetnosti i dolaska „njegovog carstva“ *nakon* umjetničkog klimaksa Moderne. Kako kaže Rina Arja (Rina Arya), u performansu vidimo tijelo kao živo, kao fenomenološku činjenicu, kao „krv i meso“, vidimo ga izvan negovog statusa „kulturne tvorevine“, „simboličkog fragmenta“, slike ili reprezentacije[131]. Kredo nove umjetnosti jeste *živo* tijelo, tijelo u pokretu, tijelo koje iskušava sopstvene granice, tijelo koje krvari, tijelo koje (se) dodiruje, tijelo koje osjeća, saosjeća. Umjetnost performansa, bolni ili od bola izbavljujući dodiri tijela, intervenisanje tijelom i na tijelu, doživljavano je i iskušavano kao uslov ljudskog/društvenog ili umjetničkog „spasenja“.

Prevratničkog je potencijala i znak smješten u centar tijela umjetnice ili u sam *plexus solaris tijela* performansa: krvareća zvijezda urezana žiletom na stomaku. Sa tačke gledišta umjetnice to je pentagram, sa tačke gledišta posmatrača to je petokraka. Krvava petorkaka je vezivana za konkretni, umjetnici blizak politički diskurs a pentagram bi značio lociranje u

---

[130] Moscoso, J. (2012) *Pain: A Cultural History,* Hampshire: Palgrave Macmillan, 45

[131] Arya, R. (2009) 'Ecstasy and Pain: The Ritualistic Dimensions of Performance Practice', *Performance Research*: *A Journal of the Performing Arts,* Vol. 13, No. 3., 37

polje okultnog, takođe blisko umjetnici. Moguće da je znak zvijezde izabran (i) zbog tog ambivalentnog statusa koji se ovdje aktivira različitim tačkama posmatranja a koji, u stvari, manifestuje bitno razlikovanje pozicije umjetnika i posmatrača. To bi bilo *ilejnskerijevsko* (Elaine Scarry) identifikovanje razlike, gotovo nepremostivosti, onoga ko znak/bol iskušava, osjeća, ko je subjekat tog bola i onoga ko znak „samo" percipira, *čita*. Moglo bi se čak i ustvrditi da ovaj performans otvara polje slobodnih percepcija i refleksija izvan diktata „ekumenizma" i „partizma". Konačno, moguće je i da performans ne vodi afirmisanju više tačaka posmatranja i čitanja znakova već anuliranju takvog, na percepciji, na refleksiji, na znanju zasnovanog pozicioniranja sebe i drugog. Moguće je da vodi aktualizaciji iskustvenog, čiste, neposredovane, nemišljene, nenaučene, neočekivane reakcije ili afekcije bolnom (re)senzibilizacijom tijela umjetnika i (time) tijela posmatrača. „Željela sam da kreiram neku vrstu mentalnog skoka koji je nemoguće racionalno objasniti. Publika će tražiti trikove a kada ih ne budu mogli naći shvatiće da ne mogu objasniti datu situaciju. Kompletno znanje, sve što su ljudi naučili će se urušiti"[132], navodi Abramović.

Dišan (Marcel Duchamp) kaže: „Kada se gleda sa strane... sat više ne kazuje vrijeme"[133]. Zvijezda-*sat* urezan na stomaku umjetnice *kada se gleda iskosa* ne pokazuje tačke u vremenu kao hodu istorije i kulture. Gledan *sa svih strana,* taj „sat" pokazuje centriranost u sada i ovdje. Krvareća zvijezda u centru tijela, krv koja otiče, postaje crna rupa koja guta semantički *nered i buku* i donosi reorganizovanje i aktiviranje materijalnih i virtuelnih sila koje orbitiraju oko jednog tijela u pokretu i pokrenutih tijela oko njega i koje brišu samu znakovitost znaka.

Prestupničke moći krvi

Žan Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard) razlikuje dvije vrste krvi: *sanguis,* krv koja cirkuliše venama i arterijama, koja koja hrani „meso", koja je nevidljiva, „imaterijalna materija", i *cruor,* krv koja teče iz tijela, u spoljašnjost, koja je, dakle, očiglednost i znak je surove, kažnjavajuće inskripcije Zakona i Moći (i Religije) na tijelu pojedinca[134]. U umjetnosti perfomansa, *cruor* je, prema Lizi Njuman , znak samo-inskripcije umjetnika kao

[132] Marina Abramović, u: Urlich Obrist, H. *Talking with Marina Abramović, riding on the Bullet Train to Kitakyushu, somewhere in Japan*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 45
[133] Gavrić, Z. (ur.) (1984) *Marcel Duchamp: Izbor tekstova,* Beograd: Muzej savremene umetnosti, 10
[134] Jean-François Lyotard, u: Newman, L. (2013) 'Blood for Money: The Value of the Bleeding Body in the Performances of Michael Mayhew, Ron Athey, and Teresa Margolles', *Theatre Annual* 66, 23-24

manifestacija njegovog otpora Zakonu i Moći[135]. Abramović instalira grijalicu iznad stomačne „zvjezdane" rane kako bi obezbijedila njeno krvarenje. Performans je *rad krvi,* kaže Džejn Bloker (Jane Blocker); on je definisan i zavistan od živog tijela[136]. Dakle, bez isticanja krvi, „raspeće" bi bilo puko *igranje* (možda i *odigravanje*) mortifikacije ili, pak, čin puke signifikacije. Isticanje krvi ne samo da dokazuje da (još uvijek) *u* tijelu pulsira život već dejstvuje i kao *događaj* koji se dešava sada i koji se sada dešava i *izvan* tijela. Dakle, krvarenje je po sebi performativni čin: zvijezda koja krvari ne pripada više samo tijelu niti je samo znak, simbol, slika već je događaj. Krvarenje je nešto što je odmetnuto od tijela i, jednako, čime tijelo bježi od svojih društvenih i religijskih stigmatizacija, tj. inskripcija (ovdje sa *likom* zvijezde ili krvavih brazdanja bičem) i čime, konačno, tijelo zalazi u neoznačeno. Krv „govori tečno", kaže Lis Irigara[137], i da bi ga čuli, moramo zaći izvan granica jezika. Dakle, znak zvijezde je najprije živi, tjelesni znak kao rana, pa kodirani znak, kao nosilac nekog društveno generisanog značenja, potom ambivalentan ili arbitraran, zavisan od subjektivne tačke posmatranja. Konačno, on postaje odmetnuti, oslobođeni, desemantizovani znak u čijem je novom životu njegova stara znakovitost i opipljivost, *utjelovljenost* potrebna samo kao granica koju je trebalo markirati, povući, iscrtati, locirati da bi njeno prestupanje samim tijelom, spiranje krvlju, bilo neporecivo: evidentno i efikasno. Potrebno je ranu nanijeti, upisati je u tijelo da bi bol mogao *kroz nju* biti otpušten, transcendiran, da bi mogao postati „koristan", postati sila koja transformiše. Dakle, u pitanju je moguće otvaranje delezovske (Gilles Deleuze) pozitivne linije bijega (*les lignes des fuites*): „Ne radi se o tome da 'lično' pobegnemo od sebe, nego o tome da se nečemu dopusti da pobegne, kao pucanje kanala ili čira. Otpuštanje flukseva ispod društvenih kodova koji pokušavaju da ih kanalizuju ili blokiraju"[138]. Krv koja otiče je ne samo dokaz životnosti, indeksni znak literalnosti tijela već i njegove nestabilnosti, „poroznosti" njegovih granica, probijanja, *prelivanja* u izvan-sopstvo, u spoljašnje.

Na početku svoje knjige *Marina Abramović: Cleaning the House*[139], umjetnica postavlja fotografiju upravo ove krvareće zvijezde iz performansa *Lips of Thomas* ispisujući rukom uz svaki krak petokrake kratke zapise: „Ulaz za drugu stranu; Mjesta moći; Hrana; Priprema za ulazak; Smrt". Slika krvareće zvijezde je „istrpjela" naknadne inskripcije u vidu lapidarnih i efikasnih životnih smjernica koje prelaze u eksplicitne eshatološke propozicije.

---

[135] 148 24
[136] Blocker, J. (2004) *What The Body Cost: Desire, History, And Performance*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 114 2
[137] Lyce Lirigaray, u: Blocker, J., *What The Body Cost: Desire, History, And Performance*, 114
[138] Delez, Ž. (20 17 *Pregovori,* Loznica: Karpos, 37
[139] Pijnappel, J. (ed.) (1995) *Marina Abramović: Clening the House,* London: Academy Editions, n.pag.

Tako je ona postala znak vjere ili prakse po kojoj je ovozemaljsko postojanje samo koordinirana ili organizovana priprema za kraj, za prelazak na drugu stranu, za smrt kao vječni život. Međutim, krvareća zvijezda iscrtana oko pupka, oko tjelesnog znaka rađanja, početka, prije bi imala funkciju praktičnog *organskog* instrumenta ili „žive", operative mape, "prirodnog" kompasa za samo-orjentaciju i dejstovanje pojedinca u sopstvenom i aktivnom prostoru i vremenu. „Čišćenjem kuće" (purifikacijom, (re)senzibilizacijom, revitalizacijom tijela i podizanjem svjesnosti) razvija se mudrost prihvatanja sopstvene smrtnosti ali kao prioritizovanje, (re)valorizovanje i vitalizovanje samog „ovozemaljskog" postojanja. Za Marlu Karlson, dok srednjevjekovni mistici kroz bol transcendiraju svoju fizičnost izmiještajući se, uzvisujući se u drugu, višu realnost, Abramović manifestuje post-hrišćansko praktikovanje iskustva bola u kombinaciji sa budističkim praksama i u kontekstu umjetnosti performansa: ona nadilazi, transcendira granice sopstva „čišćenjem" i povezivanjem sopstvenog sa drugim tijelima u *sada i ovdje*[140] (to bi bilo ono što fenomenolog Dru Leder (Drew Leder) naziva „uzajamnom inkorporacijom" [141]). Kako kaže Liza Njuman, krv koja teče (*cruor*) *ne* samo da boji ranu već predstavlja ekstenziju tijela, gest davanja, posezanja/dosezanja, intersubjektivnosti[142]. Samim crtanjem zvijezde žiletom na stomaku i činom autoflagelacije, razrezivanjem leđa udarcima bičem, Abramović razrezuje sopstvenu kožu, dakle, lišava je njene cjelovitosti, narušava efikasnost njene odbrambene funkcije, time čuvanja, izolovanja ega od drugih, od spoljašnjosti.

Rastvaranje epidermalnog ega

Od Frojda pa preko post-lakanovca Didijea Anzjea (Didier Anzieu) o koži se govori kao o onom što suštinski konstituiše ego: „Koža je ranjiva granica između spoljašnjeg i unutrašnjeg, dokaz njihovog fascinantnog intimnog dodira"[143]. Time što nas „drži na okupu" povezujući razne organe, čula, vremenske i prostorne dimenzije, ona definiše naš osjećaj sopstva, integriteta, individualiteta. Stoga, kako kaže Amelija Džons, razrezanje, *penetriranje* kože aktivira naše najdublje strahove potisnute normativnom kulturom: strah od konačnog gubitka jedinstva „epidermalnog ega" (*skin-ego*), mitskog koherentnog sopstva „u koji smo

[140] Carlson, M., *Performing Bodies in Pain: Medieval and P*[276]*Modern Martyrs, Mystics, and Artists,* 80
[141] Jean-François Lyotard, u: Newman, L. *Blood for Money*: The Value of the. *Bleeding* Body in the Performances of. Michael Mayhew, Ron Athey, and Teresa Margolles, 27
[142] Ibid
[143] Didier Anzieu, u: Wegenstein, B., *Getting Under the Skin: Body and Media Theory*, 27

prisiljeni vjerovati kako bi preživjeli“[144]. Abramović željeno opstruira sopstvenu koherentnost, narušava neprobojnost sopstvenih granica, napada i destabilizuje osjećaj cjelovitosti kao zaklon ega. Razrezanje kože, ovdje žiletom i bičem, nije iz potrebe da se prodre u nutrinu, da se razotkrije „dubina“. Potrebu, odluku, zahtjev, samo činjenje Marine Abramović kao da saopštava Amelija Džons: „Ja moram iskušavati moj osjećaj koherentnosti svakog trenutka kako bih ostala otvorena za druge“[145].

Za to *ostajanje na površini* kod Marine Abramović od važnosti su promišljanja Elizabet Gros. Ukoliko tijelo smatramo samo pospoljašnjenjem, eksternim izrazom unutrašnjeg života, *dubine,* njemu je onda potrebno čitanje, potrebna je interpretacija, kako bi se prodrlo u dubinu, zahvatilo temeljno značenje, smatra Gros. Prema Alfonsu Lingisu (Alphonso Lingis), to „polaganje“ subjektiviteta u dubinu, u unutrašnjost, u skriveno, u tajnovito jeste ono što smatramo da nas čini „civilizovanim“. Ukoliko, pak, tijelo vidimo kao čistu površinu, nastavlja Gros, onda je to površina na kojoj se piše, na kojoj se registruje dejstvo sila, energija, intenziteta i koja stupa u odnose, gradi asamblaže ili mašine sa drugim tijelima, površinama, silama, intenzitetima. I, zaključuje Gros, tijelo nije ono što skriva ili otkriva, izražavanje, „isplivavanje“ unutarnjeg, psihičkog, ono nije forma komuniciranja, posredovanja onoga što je suštinski intimno, privatno, nekomunikativno. Tijelo se prije može shvatiti kao blok površina, energija, sila, forma povezivanja, ulaženja u sklopove, u afilijacije, sa drugim heterogenim elementima, sa tijelima, stvarima, silama, energijama, događajima (te konekcije, ti sklopovi su ono što Delez naziva mašinama). „Tijelo nije znak koji treba pročitati, simptom koji treba protumačiti već i sila sa kojom treba računati“. Tijelo nije organski totalitet sposoban za kompletno izražavanje subjektivnosti, subjektovih emocija, stavova, vjerovanja, iskustava već je i asamblaž organa, procesa, senzacija, ponašanja, djelovanja uvezanih u cijelu mrežu drugih elemenata ili asamblaža[146].

Kod Abramović, to „ostajanje na površini“ sprovodi se i bezizražajnošću lica umjetnice koje ne samo u ovom performansu nego i nizu drugih u kojima žestoko napada granice svoga tijela, ne odaje, ne reflektuje (pretpostavljenu) buru ekstremno jakih emocija indukovanih iskustvom bola. Lice je najmoćniji medijum za izražavanje i komuniciranje emocija, njihov emiter i primalac, ono je, smatra se, ogledalo naših emocija: „... lice nije zamo ekspresija sopstva dostupna čitanju drugih već se na izvjestan način sopstvo uspostavlja

23

[144] Jones, A. (2009) 'Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning', *Parallax*, Vol. 15, No. 4, 53

[145] Ibid

[146] Gross, E., *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism,* 120-121

u licu, razvija i iskušava kroz interakciju sa drugim licima“[147]. U performansima Marine Abramović se, međutim, o(t)puštaju odnosi hijerarhizacije i privilegovanja unutar polja tjelesnosti. Konstituisanje i komuniciranje sopstva nije više u „značajnoj“ nadležnosti lica već se prenosi ili ga preuzima mreža sila, intenziteta i odnosa koju tijelo (re)organizuje unutar i oko sebe. Izražajna, facijalna neutralnost umjetnice Abramović u nizu njenih ranih performansa nije produkt dugog procesa civilizovanja tijela, mehanizma samokontrole i racionalnog upravljanja afektima. Ona je efekat rada njenog tijela, ondašnje *performans-mašine*, pokrenute sa ciljem suspendovanja rada binarnih mašina, ukidanja upotrebe tijela za „ogledanje duše“, odnosno, za službovanje tijela umu i ukidanja transparetnosti tijela u pogledu rada psihe. Konačno, tijelo podnosi bol, istrpjelo ga je i transcendiralo, preokrenulo u svoju korist te se bol *kao* bol ili kao prepoznatljiva slika-lik patnje ne može više čitati sa lica umjetnice. U knjizi *Cleaning the House,* među nizom fotografija posvećenih mjesta, ljudi i događaja, Abramović stavlja i fotografiju svetitelja sa freske iz XVII vijeka iz manastira Pive u Crnoj Gori. Iz velike čeone rane, gotovo šupljine na lobanji, šiklja krv. Svetitelj čak pokazuje, ukazuje podignutom rukom i ispruženim prstom na tešku ranu sa licem *blaženo* mirnim, ozarenim osjećajem spokojstva. Uzdasi i krici umjetnice tokom autoflagelacije u performansu znak su da je glas uhvatio ritam bola i da se glasom bol otpušta, da tijelo prelazi u neko svoje *drugo stanje*. U ***Lips of Thomas***, stanje tijela i slika tijela nisu u „prostoj“ korelaciji ali ni u opoziciji: granica njihovog „klasičnog“ uzajamnog uslovljavanja i reflektovanja je raskinuta i tijelo se unutar sebe (re)organizuje na nestandardan način. Tijelo stvara svoj novi jezik koji ima novo lice i *zahtijeva* konstruisanje i novog perceptivnog aparata posmatrača, odnosno, reorganizovanog, „pročišćenog“ posmatrača. Taj posmatrač/svjedok/učesnik će umjesto projektovanja, upisivanja u „prazni lik“ umjetnice očekivanog, poznatog, iskustvenog ili naučenog *moći*, poput same umjetnice, brisati te u sebe upisane programe, slike, vjerovanja, očekivanja, znanja, iskustva, možda se osposobiti za „nevine“ reakcije. Pozivajući se na Mišela de Sertoa (Michel de Certeau), Elizabet Gros smatra da mora postojati izvjesni otpor tijela, neka zona njegove materijalnosti koja nije dotaknuta, „kontaminirana“ tekstualizacijom, inskripcijom. Takođe, postoji i nemogućnost određenog teksta ili jezika da artikulišu određene stvari. Za de Sertoa, te stvari su „nijemost,

[147] Kirmayer, J.L. *On the Cultural Mediation of Pain,* u: Coakley, S. and Kaufman Shelemay, K. (ed.) (2007) *Pain and Its Transformations: The Interface of Biology and Culture,* Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 380

ne-mislivost patnje", karnalnost prije ili izvan inskripcija, izvjesna *ne* ili *pre* ili *izvan* diskursivna tjelesnost[148].

Čini se da ćemo uklanjanjem ovih semantičkih slojeva, ove teleološke razine u *Lips of Thomas*, biti suočeni „samo" sa krvavim, brutalnim, ubistvenim čerečenjem na krstu (u doba Rimskog carstva, razapinjanje na krstu je bilo glavni oblik kažnjavanja prestupnika kojim su vladari ali i mase običnih ljudi „zadovoljavale primitivnu žudnju za osvetom i sadističkom okrutnošću"[149]). Međutim, ovakvo „razgolićavanje" tijela ne nosi opasnost „profanacije", čak obesmišljavanja činova koje umjetnica sprovodi. Svi segmenti ovog performansa (jedenje, pijenje, bičevanje, rezanje, izlaganje hladnoći i toploti) uspostavljaju tijelo umjetnice i tijelo performansa kao blokove čulnih utisaka ili senzacija, kao polje sila, energija, intenziteta utisaka kojima se otkopava tijelo ispod vidljivih, čitljivih, manifestovanih naslaga mišljenja, pamćenja, onoga konstruisanog, normiranog, obligatornog. Čak i reagovanje posmatrača-svjedoka osjećajem bola, tuge i patnje, ematije, na bol i patnju umjetnice („Kada vidimo žalosnu vrbu mi podsvjesno podražavamo povijenost njenih grana i automatski osjećamo tugu") ne pripada, smatra Arijel Gluklih, metafizičkom iskustvu „duše svijeta" već strukturnoj podudarnosti sila koje operišu u dva različita tijela[150].

Karnalnost bola

U teoriji se često insistira na tome da nas performans suočava ne samo sa našim čulima i osjećanjima, već i sa našim memorijama na bolna iskustva i, istovremeno, kulturno rasprostranjenim slikama i idejama o bolu te da reagujemo shodno sopstvenim znanjima i shvatanjima, društvenim normama, psihološkom sazrijevanju. Međutim, prema Alijelu Guklihu, kibernetički pristup kaže da informacija putuje, cirkuliše, rasprostire se u mnoštvu pravaca te da, konsekventno, emocija nije nikada produkt jednog slijeda događaja. Prema sistemskoj teoriji, emocije nastaju u tijelu instinktivno bez odgovarajućih spoljašnjih poticaja, pokrenute, recimo, pritiskom na mišiće ili iritacijom nerava prije nego interveniše bilo koja mentalna slika ili konceptualno rješenje[151]. Neki istraživači smatraju da religiozno samo-povrjeđivanje izaziva „plovljenje" na talasima euforije koje izazivaju beta-endorfini (prirodni opioidi) indukovani traumatičnim iskustvom samopovređivanja[152]. Anesteziolozi i neurolozi

[148] ss, E., *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, 118-119
[149] ya, R., 'Ecstasy and Pain: The Ritualistic Dimensions of Performance Practice', 34
[150] Glucklich, A., *Sacred Pain: Hurting the Body for the Sake of the Soul*, 64
[151] Ibid, 137
[152] Ibid, 5

znaju da izvjesni stepen bola posjeduje anagletsko dejstvo, da može produkovati stanje „hiperstimulacija analgesia“, i čak može indukovati euforična stanja, stanja transa. Šamanistički rituali i prakse asketa mogu se vezati za ovaj model[153]. Te autonomne, „sirove“ tjelesne senzacije pokreću ne samo ritualna iskustva već, moguće, i umjetnički perfomans.

Performerka Đina Pane kaže da „ljudski jezik ne korespondira sa zahtjevima tijela“ te da je vraćanjem „primitivnim elementima“ poput „mlijeka, vatre, krvi, patnji“, moguće „uspostaviti rječnik koji može biti univerzalno razumljiv“[154]. Za Ničea, to bi značilo oživjeti „stare vodiče, usmeravajuće, nesvesne i nepogrešive“[155]. Za Elizabet Gros, „tjelesna inskripcija zamjenjuje govor i verbalnu komunikaciju kao što tijelo-subjekat (*body-subject*) zamjenjuje ili pomijera svijest... Svijest je nusproizvod, možda čak epifenomen tjelesnih inskripcija“[156].

Kurativnost bola

U radu *Lips of Thomas* i u značajnom segmentu umjetničke karijere Marine Abramović, kjučni generator i katalizator radikalne promjene u karakteru umjetničkog čina i u iskustvu sopstva i drugosti, tj. svijeta, jeste bol: upotreba i efekti iskustva bola .

Bol se konstituiše i interveniše u graničnoj, rubnoj zoni gdje kultura presijeca biologiju, gdje senzacija sreće reprezentaciju, odnosno, gdje se svijest i tjelesnost uzajamno iskušavaju i „inficiraju“. (Zapadna) kultura je ovu „biologiju“, tj. bol jednako kao i njegovog „slugu i gospodara“, tj. tijelo, degradirala, diskvalifikovala, razvila čitav sistem društvenih mehanizama i praksi da ga kontroliše, disciplinuje, da njim ovlada, da ga *izliječi* i iskorijeni, odnosno, neutrališe i eliminiše. Kako napominje Gluklih, medikalizacijom bola i dijagnostikovanjem praksi samoranjavanja kao psihičkih poremećaja (klinički mazohizam, neuroze, histerija) tokom XIX vijeka, sa jačanjem naučnog pozitivizma i racionalizma, izgubila se mogućnost razumijevanja važnosti bola za mistike, pripadnike vjerskih zajednica, možda za čovječanstvo u cjelini[157]. U psihoanalizi, na primjer, bol se negativno konotira. Jednostavno rečeno, smatra se da bol služi uklanjanju patnje zbog osjećaja krivice, čak i nesvjesnog, prema jednostavnoj jednačini: „Ako imaš glavobolju i neko te udari u cjevanicu,

---

[153] Ibid, 30
[154] Carlson, M., *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-. Modern Martyrs, Mystics, and Artists,* 84
[155] Niče, F., *Genealogija morala, u: S one strane dobra i zla / Genealogija morala,* 220
[156] Gross, E., *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism,* 136-137
[157] Glucklich, A., *Sacred Pain: Hurting the Body for the Sake of the Soul,* 201

glavobolja nestaje“[158]. Međutim, kako dalje ističe Gluklih, samopovrjeđivanje, nanošenje bola sebi nije *dualistički teatar* u kome sopstvo ili ego povrjeđuje „drugog“, odnosno, tijelo. Samopovrjeđivanje nije „produžena ruka“ Ega[159]. Naprotiv, sopstvo kao *body-self*, kao sklop ili mašina sačinjena od percepata, afekata, intenziteta, sila i dejstava može da se (re)aktivira iz tog iskustva bola, postane kompleksnije, oslobođenije, izvan domašaja ego sila i struktura.

U rigoroznim asketskim disciplinama, u različitim formama mučeništva, inicijacijskim obredima i obredima prelaza, tradicionalnim formama iscjeljenja poput egzorcizma, ritualima oplakivanja i hodočašćima, kod jogina i šamana, bol nije u službi osjećaja krivice. Svjesno i dobrovoljno nanošenje, intenziviranje i transcendiranje granice bola transformiše njegovu destruktivnu ili dezintegrativnu dimenziju u pozitivni mehanizam-okidač koji aktivira stanja više svjesnosti, „čistog“ postojanja, kognitivno-emocionalne promjene koja utiče na osjećaj sopstvenog postojanja („kada bol pređe granice postaje lijek“[160]). Ekstremno bombardovanje tijela dolaznim signalima, recimo u formi kontinuiranog, sebi nanesenog bola u bilo kom čulnom obliku mogu „oboriti sistem“ odlaznih signala (recimo misli) iz centralnog nervnog sistema rezultirajući nekim stanjem odvojenosti, recimo transa. Dolazi do disperzije ili disolucije osjećaja sopstva, odnosno, kolabiranja, „žrtvovanja“ ega time raščićavanja prostora za buđenje svoje istinske, čiste prirode[161]: „Gdje je bol, doći će ozdravljenje; gdje je tlo plitko, tu nadolazi voda“.

U mističkim ritualima *par excellence*, dobrovoljni prelazak granice bola ne znači samo pražnjenje uma, brisanje sadržaja i značenja profanog svijeta u kom žive već, često, i pročišćenje duše od „prljave“ tjelesnosti, odvajanje od, napuštanje, zaborav tijela, ulazak u stanje transcendencije (u taoističkim tekstovima, čak, ekstremeno bolne metode samoubistva opisane su kao metode za osiguravanje besmrtnosti[162]). Sa druge strane, bol nanesen u torturi, kako navodi Ilejn Skeri u uticajnoj knjizi *Tijelo u mukama* (1985), isključivo je privatan, subjektivan i bespredmetan, bez mogućnosti da bude artikulisan, zahvaćen jezikom ili komuniciran, prenesen na drugoga. Stoga bol destruira, raščinjava svijet žrtve. Međutim, Skeri smatra da svako stanje koje je bespredmetno indukuje imaginaciju, generiše proces invencije, stvaranja svijeta. Bol bi značio kretanje od tjelesnog ka imaginaciji. Sa druge strane, Marla Karlson smatra da se diskvalifikovanje bola temelji na dualističkoj koncepciji prema kojoj tijelo i njegova čulnost jeste nešto što treba transcendirati kako bi se „oslobodila“

[158] Ibid, 86
[159] Ibid, 101
[160] Ibid, 23
[161] Ibid, 58
[162] Ibid, 27

svjesnost. Naime, bol je utemeljen u fizičnosti. Iako nikada nije samo fizička senzacija, nikada nije izolovan od uma, bol je nespojiv sa transcendencijom, smatra Karlson[163].

Performans bôli - performans "bóli"

I za umjetnicu Abramović, bol koji sebi nanosi u performansima pripada tipu tzv. ritualnog ili *svetog* bola. On je sredstvo prelaska, oruđe promjene: „Bol je poput kapije… moraš proći kroz bol da bi prešao u drugi prostor, u drugu realnost. Naš razum čini sve kako bi nas poveo na stranputicu: 'Ne, ne, to je bolno, ja to ne mogu učiniti'. A kada razumiješ bol, kada pređeš njegovu granicu, onda ga uklanjaš iz svoje svijesti, onda možeš učiniti sve"[164], kaže umjetnica.

Svi segmenti performansa *Lips of Thomas* (jedenje, pijenje, bičevanje, rezanje, izlaganje hladnoći i toploti), dakle, izlaganje i oživljavanje tijela intenzivnim, žestokim i bolnim čulnim senzacijama znak su neke prekomjernosti ali ne nekontrolisane, mahnite, stihijske, (auto)destruktivne niti društveno instituirane i instruirane, već dominantno subjektivne i subjektivizujuće. One su metodične, namjerne i namjenske, svrhovite, učinkovite, svojevrsne *tehnologije sopstva*. Tako će Marla Karlson i percipirati efekte serije akcija unutar performansa: „Med i vino kao da je hrane i umiruju, autoflagelacija prošišćava – nakon toga izgledala je koncentrisano, energizovano, moćno. Mnogi su okrenuli glavu od autoflagelacije, meni se činilo kao sportski, atletski podvig[165]. Kao da se mijenja „valencija" ovog čina buntovništva umjetnice, mijenja se priroda same *mazohističnosti* njenog dejstva. Ono što se činilo kao autodestruktivna pobuna tijela *protiv* sila (političke, kulturne, porodične, religijske) represije, transformiše se, u dominantno, *organizovanu oslobodilačku borbu tijela za tijelo.*

Dakle, višestruka, efikasna, namjenska iskušavanja, forsiranja granice bola u perfomansima Marine Abramović uspostavljaju se kao bitna *tehnologija sopstva*, kao metod i praksa subjektivacije. Ekstremna, readikalna upotreba bola kao ubojitog oruđa ili instrumenta tijela postaje u njenim performansima interventna, egzekutivna metoda kojom se individua *ubacuje, useljava* u svoju karnalnost, materijalnost i prezentnost („u bolu postajemo svjesni irelevantnosti naše subjektivne volje, odnosno, *ratia* i svjesni naše ekstremne ranjivosti,

---

[163] Carlson, M., *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-. Modern Martyrs, Mystics, and Artists,* 16
[164] Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Ilet, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 22
[165] Carlson, M., *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-. Modern Martyrs, Mystics, and Artists,* 81

osjetljivosti, moći reagovanja naše materijalne objektnosti“[166], kaže Vivijen Sobčak (Vivian Sobchack). Svojevoljno nanošenje bola nema za cilj mističko oslobađanje od sila tjelesnosti već postaje i kurativna ili transformabilna tehnika kojom se aktiviraju i intenziviraju nepoznate ili nepriznate sile upravo tijela, karnalnog („materijalne objektnosti“) i (time) indukuju viša stanja svjesnosti. Konačno, samopovrjeđivanje se ovdje uspostavlja i kao svojevrsna „diskurzivna praksa“: postajući rezistentno na bol, tijelo postaje rezistentno na bolne udare metoda civilizovanja tijela, preinačuje ili anestezira učinkovitost i *znakovitost* sila kulture, sjećanja, „nečiste savjesti“. Kod Ničea, bol, time i samopovrjeđivanje, ključno je za instituiranje pamćenja, dakle, za rad resentimana kao *argumenta protiv života, njegovog najgoreg upitnika.* Umjetnost performansa kakvu praktikuje Marina Abramović u svojim ranim radovima „instrumentalizuje“ bol, uspostavlja ga kao oruđe centriranja u tijelo time u sadašnji trenutak, u dešavanje *sada i ovdje,* dakle, „unaprjeđuje“ ga u ozdravljujeće sredstvo zaboravljanja. Bol je signal svjesnosti (ne postoji ako ga niste svjesni), kaže Marla Karlson[167]. „Osjećati bol znači imati izvjesnost... fizički bol je tako nepobitno stvaran da se čini da potvrđuje svoj kvalitet nepobitne stvarnosti na sili koja ga je proizvela“[168]. Bitno za ovaj i druge, mahom rane performanse Marine Abramović, bol ne mijenja, kako kaže Arijel Gluklih, neposredno vjerovanja, sjećanja i kognitivne funkcije. Ono na što utiče direktno i dramatično jeste bazični osjećaj sopstvenog tijela, njegovih granica i mogućnosti, sila koje njime upravljaju. Promjena percepcije i efekti ovih sila utiču, indirektno, na promjenu vjerovanja, stavova, emocija[169]. Simbolička i iskustvena efikasnost bola proizilazi iz njegove mogućnosti da preveže, premosti „sirove“ senzacije i najviša stremljenja koja jedinka posjeduje kao ljudsko biće[170]. Performerka Rejčel Rosental (Rachel Rosenthal) koja je u svojim radovima takođe istraživala polje fizičke patnje, bola, na jednom mjestu kaže: „Neki od nas traže bol. Ne kao smrt sebe već kao tehniku, okidač, posrednika. Kao putanju. Bol može biti put ka orgazmu, ka uništenju ega, ka rastu sopstva, ka prosvjetljenju, ka moralnom napredovanju, ka osjećaju bivanja na izvjestan način posebnim i superiornim“[171].

Na jednom mjestu, Abramović kaže: „Kada si bolestan, kada ti je [bol] nanesen bez tvoje volje, to je druga stvar. Tortura nije nešto kroz što želiš da prođeš. Niti je to bol u stanju bolesti. To je druga vrsta bola. A kad izvodiš bol [*to stage the pain*] u pitanju je u stvari

---

[166] Sobchack, V. (1994) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture,* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 287

[167] Carlson, M., *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-. Modern Martyrs, Mystics, and Artists,* 9

[168] O. Beidelman, u: Glucklich, A., *Sacred Pain: Hurting the Body for the Sake of the Soul*, 135

[169] Glucklich, A., *Sacred Pain: Hurting the Body for the Sake of the Soul,* 99

[170] Ibid, 44

[171] Kristine Stiles, ‘Uncorrupted Joy’, u: Shimmel, P. (ed.) *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979,* 260

potreba da razumiješ kako tijelo i um funkcionišu i što bol u stvari jeste“[172]. Dakle, *njen* bol, samopovrjeđivanje, rane, nije nevoljni bol bolesti ili torture niti voljni bol ritualnih praksi već sublimirani bol, *bol s namjerom* ili namjenski bol da se osjete (i razumiju) dejstva i povezanosti sila koje konstituišu i transformišu biće umjetnika, posmatrača, umjetničkog događaja, perfomansa. Njen bol se *izvodi* (*to stage the pain*), odnosno, postaje predmet ne (samo) ritualizacije već (i) estetizacije.

Performativnost uslikovljenog bola

Performans je granična tvorevina u kojoj se uzajamno konfrontiraju i jedna drugu konstituišu sile življenja i smrti, prisustva i odsustva, tijela i slike, stvarnog i reprezentacijskog i, kako kaže Džejn Bloker pozivajući se na Pola de Mana (Paul de Man), njime se ispostavlja sadejstvo bukvalnog i figurativnog značenje[173], istovremeni rad metafore i metonimije. ***Lips of Thomas*** je umjetnički performans, umjetnički događaj izveden u kontekstu institucionalizovanog prostora, javnog mjesta, uz, za medij performansa presudno prisustvo, svjedočenje, angažovanje publike. Shodno prirodi ili „sudbini“ samog medijuma, on je sačuvan, dostupan *samo* kroz svoju (foto) dokumentaciju, dakle, kroz reprezentaciju. Prema Ameliji Džons, već sama rana prevodi bol i tijelo u reprezentacijsko polje. Definišući reprezentabilnost rane, time samog tijela, Džons razara dihotomiju performans/događaj – reprezentacija, čak izjednačava ili „ušiva rez“ između ontološki divergentnih ili opozitnih kategorija: neposredne senzacije ili emocije bola (tijelo) na jedoj strani i slike bola na drugoj, odnosno, „realnog“ i „slikovnog“. Prema Džons, bol koji se osjeća gledanjem živog tijela u činu samoranjavanja nije veći nego gledanje *slike* te bolne situacije (slikarstvo, fotografija, video, film): „Ja sam probodena tom slikom“. Čak su rane *vidljivije* na fotografiji „i ja se osjećam apsorbovanom više nego da posmatram sam performans“ - „živa“ rana nije nužno afektivnija nego reprezentacijska. Čak i kada je poprskan kapima znoja ili krvi perfomera, smatra dalje Džons, posmatrač njegove rane prima kroz „reprezentacijski ekran“: rana postaje način označavanja, njime se „čita“ bol ispisan na tijelu/upisan u tijelo[174]. Kroz ranu bol postaje vizuelno čitljiv ali i neraskidivo vezan za emocionalnost subjekta koji pati: i koji *gleda*.

---

[172] Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Ile[illegible]. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 22

[173] [illegible]ker, J., *What The Body Cost: Desire, History, And Performance*, 112-113

[174] Jones, A., 'Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning', 50

Dakle, reklo bi se da „živa“ rana i slika te rane dijele istu sudbinu ili istu prirodu: operišu kao svojevrsne „crne rupe“ kroz koje se *prelazi u drugu ravan,* „putuje“ između dvije *dimenzije*: od površine do dubine, od individue ka drugom, od reprezentacijskog ka iskustvenom. Slika-fotografija rane, tijela u boli, je, dakle, *reprezentacija reprezentacije,* no, ona ne bi značila dvostruko udaljavanje ili dvostruko poricanje ili „usmrćivanje“ događaja (shodno prirodi fotografije kao slici Smrti i shodno efemernosti, dakle, smrtnosti događaja-performansa). Ona postaje, na izvjestan način, udvostručena ili intenzivirana mogućnost da se performansu obezbijedi produženi život (prema Bartu, „fotografija ima nešto zajedničko sa uskrsnućem“[175]). Ambivalentna priroda slike rane, rane/slike kao rubne ili granične (s)tvari manifestuje se u još jednom aspektu bitnom za percipiranje upotrebne moći vizuelne dokumentacije performansa pa i za propitivanje prirode i polja ingerencija same umjetnosti performansa. Slika rane, rana/slika, nas, istovremeno, približava bolu (umjetnika-performera) i spasonosno od nje distancira.

Amelija Džons se pita da li se preko ili posredovanjem fotografije, slike bola, rane možemo *približiti* bolu, imati iskustvo istog? Da li slika, reprezentacija bola može da afektuira posmatrača, da li ona od dokumenta, svjedočanstva ili traga minulog događaja može postati njegova aktualizacija, neko „svježe“ o-sjećanje tijela situirano u sada i ovdje? Da li je moguće, kako bi rekla Amelija Džons, izbjeći pad u neku vrstu *zamora samilosti* koju stvara hiperpodukcija slika patnje u uslovima globalizovane ekonomije? Da li ta slika boli može biti nešto nesvodivo na spektakl tijela u patnji, na običnu umjetnost šoka, nešto što se opire „regularnoj“ multiplikaciji, komodifikaciji, komercijalizaciji na (umjetničkom) tržištu[176].

Prema Keti O'Del, za razliku od vizuelne prezentacije umjetničkih radova izvedenih u drugim medijima, fotografija performansa, „vrlinom fokusiranja na tijelo umjetnika, omogućava posmatraču da se poveže sa umjetnikom ne samo u vizuelnom nego i u haptičkom smislu“, da postane svjestan svog sopstvenog fizičkog prisustva, sopstvenog svjedočenja *uslikovljenom* događaju[177]. Takođe, Laura Marks (Laura Marks) govori o „haptičkoj vizuelnosti“ kao „vrsti viđenja koje koristi oko kao organ dodira“[178].

Mogućnost *fotografisanog* bola da afektuira posmatrača počiva u moći samog tog medija - moći fotografije da, bartovski posmatrano, „vraća iz mrtvih“, da aktualizuje prošlo

---

[175] [illegible], R. (1993) *Svetla komora,* Beograd: Rad, 75

[176] Jones, A., 'Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Me[illegible]ing', 47

[177] O'Dell, K., *Contract with the S[illegible]Masochism, Performance Art and the 1970s* , 13

[178] Laura Marks, u: Newman, L. (2010) [illegible]h for fantasy: the future of sadomasochism and performance art in virtual worlds', [Online], dostupno na: http://www.bcs.org/upload/pdf/ewic_ev10_s13paper1.pdf, [26.april 2016], 325

(„emanacija prošlog stvarnog… stvarno u stanju prošlosti: prošlost i stvarnost u isti mah“[179]. Potom, snaga fotografije počiva u moći njenog predmeta - rane koja iako *stvarno* ne krvari može da nas afektuira kao „živa rana“. Takođe, paradoksalno, slika afektuira posmatrača upravo sopstvenom moći da ga distancira od bola, od sopstvene ranjivosti i prolaznosti. Naime, kako kaže Džons, slika, reprezentacija estetizuje događaj, time ga od nas distancira i time nas „spasava težine neposrednog svjedočenja“ brutalnog samoranjavanja tijela (umjetnika) ali i intenzivnog intimnog osjećaja da se to može desiti i nama, odnosno, spasava nas suočavanja sa sopstvenom ranjivošću, prolaznošću, smrtnošću: „Moguće da sam projektovala tijelo [umjetnika] kao reprezentaciju kako bih sebe zaštitila njegove očite ranjenosti, propadljivosti“ [180]; i, možemo reći, svoje sopstvene. Pozivajući se na Lea Bersanija (Leo Bersani), Keti O'Dell navodi da slike, reprezentacije bola, kao „mimetička aproprijacija života“ podsjećaju posmatrače na istinsko nasilje u svakodnevici odbijajući ili blokirajući destruktivne impulse da dostignu opasnu razinu u samom životu[181].

Međutim, postoje ozbiljne (moralne i političke, kulturološke i fenomenološke) implikacije kada je u pitanju instrumentalna moć slike za distanciranje od iskustva bola/tijela (sopstvenog i/ili tuđeg). Valter Benjamin kaže u *Umjetničkom djelu u vijeku svoje tehničke reprodukcije* (1936) da nas moderni svijet prisiljava da se suprotstavljamo ili branimo od pretjeranog uzbuđenja. Suzan Bak-Mors, referirajući na ovaj poznati Benjaminov esej, smatra da je moderna kultura organizovana kao anestetički sistem dizajniran tako da pomogne umu da spoljašnje stimulanse drži podalje od unutarnjih memorija – kontakt koji je ključan za naše percipiranje i razumijevanje onoga što se dešava. Alijeniranje od našeg čulnog iskustva transformiše politiku u estetiku ohrabrujući nas da „svoje vlastito uništenje doživljava[mo] kao estetsko zadovoljstvo prvog reda“[182] (na to je, kao na opasno i zlokobno, skretao pažnju upravo Benjamin u kontekstu fašističkog spektakla). Jednako, i Suzan Sontag (Susan Sontag) smatra da ovakvi prizori bola anesteziraju naša osjećanja, prevode realnost patnje u fikciju, uspostavljaju „kulturu posmatranja“ u kojoj gubimo moć da budemo pogođeni, šokirani, dotaknuti, da (se) osjećamo[183]. Za Petera Sloterdajka (Peter Sloterdijk), ovakvi prizori funkcionišu kao neka vrsta simulacijske vježbe, „dobrodošlog isprobavanja“ kako je to kada se uleti u zaista stravično, zaista prijeteće: „Na sigurnoj razdaljini od smrti, gledaoci se

---

[179] t, R. (1993) *Svetla komora,* Beograd: Rad, 77-79
[180] Jones, A., 'Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Me ing', 50
[181] ll, K., *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s* , 5
[182] Benjamin, V., *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije,* u: Benjamin, V. (1974) *Eseji,* Beograd: No 49.
[183] Sontag, S. (2003) *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador/Farrar, Straus and Giroux

uveravaju u svoju međusobnu povezanost tako što suočeni sa lepim igrama smrti međusobno usklađuju svoju potresenost“[184].

Pozivajući se na Benjamina, Suzan Bak-Mors smatra da se moramo truditi da „ukinemo alijeniranost našeg senzornog aparata, da obnovimo instinktivnu moć ljudskih čula u cilju očuvanja čovjeka“[185]. Po Artou, budući da se „naš senzibilitet istrošio“, potrebna je umjetnost koja „će nas razbuditi: naše nerve i naše srce“[186]. I za Martina Džeja (Martin Jay), umjetnost ne treba da preobražava ili sublimira sve što dotakne već treba naći način da sačuva svoju „sirovu snagu i potrebu da uznemiruje“[187].

Performansi boli Marine Abramović se ne „ponašaju zaštitnički“ prema posmatraču, ne uvode ga izvjesno niti ostavljaju konačno unutar specifične *comfort zone*. Oni znače odvođenje izvan zone posredovanja bola, umirujućeg distanciranja od sopstvene propadljivosti, prolaznosti, reagovanja shodno sopstvenim sjećanjima, iskustvima, vjerovanjima, kulturnim obrascima. Oni, takođe, nude mogućnost *bajpasovanja* zone ekstatičnog osjećaja empatije, povezanosti sa ili prožetosti drugim, *bivanja drugim* i, konkretno u *Lips of Thomas*, zone iskupljenja, odnosno, spasenja. Od izuzetne je važnosti sljedeća izjava Marine Abramović: „Moj rad je zasnovan na određenoj vrsti opasnosti... Rezultat nije stvarna opasnost, već struktura koju ja konstruišem. I ta struktura daje posmatraču određenu vrstu šoka. On se ne osjeća više sigurnim. On gubi unutarnju ravnotežu, osjeća prazninu. I on treba da ostane u toj praznini. Ja mu nisam dala ništa...“[188]. Pozivajući se na Lizu Kartrajt (Lisa Cartwright), sama Amelija Džons navodi promjenu u teorijama posmatranja na prelazu u 21. vijek. Umjesto shvatanja po kome posmatrač sebe metaforički smješta na mjesto drugog, posmatranog kako se smatralo teorijama između 70-ih i 90-ih („osjećam ono što osjeća drugi ili sebe zamišljam, projektujem na mjestu tog drugog“), bitno postaje „da prepoznam, čak omogućim drugost tog drugog“[189]. Abramović, kako sama kaže, izlaže posmatrača šoku, lišava ga sigurnosti, centriranosti i unutarnje ravnoteže i ostavlja ga u tom stanju praznine: ne daje mu ništa. Odnosno, otvara mu mogućnost praznine, „ogoljavanja“, lišavanja teškog bremena projekcija, slika obrazaca, sjećanja, identifikacija,

---

[184] Sloterdajk, P. (2001) *U istom čamcu,* Beograd: Beogradski krug, 156

[185] Buck-Morss, S. (1992) 'Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered', *October* 62, 5

[186] Artou, A. (2010) *Pozorište i njegov dvojnik; O pozorištu i filmu,* Beograd: Utopia, 85

[187] Jay, M. (2002) 'Somaethetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art', *Journal of Aesthetic Education* 36.4, 64

[188] Abramović, M. (1978) 'Arte *vitale*', *Flash Art*, February–April, p. 80-81, u: Vergine L. (2001) *Art on the Cutting Edge: A Guide to Contemporary Movements,* Milan: Skira, 207

[189] Lisa Cartwright, u: Jones, A., 'Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning', 51

mehanizama zaštite od neugodnog i opasnog i tek u toj praznini posmatrač bi se mogao, poput same umjetnice, ne samo „osjetiti nevjerovatno živim“ nego i osjetiti svojim.

„To je kao operacija kada te sjeku skalpelom ali to je pozitivno iskustvo... Skalpel je neophodan za tvoje zdravlje. U početku mog rada, i bol je imao istu finkciju. Ja sam sebe rezala, bičevala i moje tijelo nije moglo više da podnese. Zaista sam došla do kraja: da se nisam zaustavila, ne bih više bila ovdje. Sada, sa Ulajem, moj rad je konstruktivniji, optimističniji. Ne mislim da je zadavanje bola sebi ozbiljna stvar jer se tijelo regeneriše brže nego što mislimo. Kada dosegnem granice sopstvene izdržljivosti, osjećam se nevjerovatno živom...“[190].

Abramović, suštinski, kao da relativizuje i dalekosežnost i znakovitost, odnosno, dalekosežnost znakovitosti slike bola dajući primat moćima živog tijela da se bolom regeneriše, revitalizuje. Bol, ta „sirova“, ekstremna, intenzivna senzacija jeste sila tijela koju može osjetiti, iskusiti, iskoristiti ne kao „obični“ mazohistički već moćni vitalistički impuls. Artoovski rečeno, to je bol koja „ubija“ reprezentaciju i „oživljava“ prezentnost živog tijela. Za njega, u surovosti nema ništa kruto već samo istinito, živo, magično što „prožima našu celokupnu životnu snagu, suočava se sa svim našim mogućnostima“[191]. Bol ima moć da osnažuje, temeljno reorganizuje, transformiše tijelo, odnosno, da uvede u viši, kompleksniji i *ekstrovertniji* režim rada čitavo polje sila koje konstituišu to *tijelo* (umjetnika, performansa). *Kao takvo,* reorganizovano tijelo može indukovati, regenerisati druga tijela (posmatrača, prostora, događaja) koja uđu u njegovo polje, koja počinju sa njim da konsteliraju na nov način, inicirati ih da grade nove klastere materijalnih i virtuelnih relacija. Konačno, za razliku od nijemog, izolujućeg bola u (vanrednim) životnim situacijama o kojima piše Ilejn Skeri, bol u performansu *komunicira,* provocira, inicira.

Rani performansi Marine Abramović nisu eksplicitno društveno angažovani ili socijalno odgovorni, ne slijede eklatantno određene političke ili moralne imperative. Takođe, njihovo odbijanje estetizujuće kontemplativne distance, tzv. nezainteresovanog posmatranja, njihova „sirova snaga“ i uznemirujući i provocirajući, inicirajući i senzibilišući efekat zadovoljava Benjaminov zahtjev za umjetnošću koja se suprotstvalja anestetičkoj kulturi.

Međutim, kompleksno je i ostaje istraživački izazovno pitanje dokumentovanja performansa, upotreba tekstualnog, fotografskog i video zapisa za produžavanje života, životnosti i afektivnosti efemerne, smrtne umjetnosti performansa. Ono pretpostavlja i

---

[190] Abramović, M., 'Arte *vitale*', *Flash Art*, u: Vergine L., *Art on the Cutting Edge: A Guide to Contemporary Movements*, 147

[191] Arto, A., *Pozorište i njegov dvojnik; O pozorištu i filmu,* 86

zahtijeva višestruko uvezivanje svih ovih medija sa umjetnošću performansa. U tom konstruisanom mnoštvu, svaki od ovih medija ponaosob počinje da prestupa izvan opsega i prirode svog dejstva ali i da intenzivno propituje pa i preinačuje klasične ontološke odrednice same umjetnosti performansa.

1.2.6. Simptomatologija i potencologija Svjedoka – Ritam 0

U performansu ***Ritam 0* (1974)**, u prostoru napuljske galerije (Studio Morra) postavljen je bio sto sa 72 različita predmeta (pištolj, metak, nož, češalj, bič, karmin, parfem, kašika, ruža, šibice, svijeća, jabuka, šal, lanci, četka, šešir, hleb, vino, sapun, flauta, grančica ruzmarina...). Umjetnica us-postavlja sebe kao objekat, kao *predmet br. 73*. Ona se tako pozicionira svojom statičnošću, tj. imobilnošću i sopstvenom, javno saopštenom odlukom/dozvolom da publika može slobodno koristi, isprobavati, aplicirati na njeno tijelo „prave" predmete prema njihovoj slobodnoj volji ili nahođenju a bez ikakvog aktivnog involviranja ili reagovanja umjetnice. Abramović preuzima odgovornost za sve postupke, činove, konsekvence koje će performans generisati: „Instrukcija: Postoji 72 predmeta na stolu koje svako može koristiti po želji. Performans: Ja sam objekat. Ja preuzimam punu odgovornost za proces. Ovaj performans je posljednji u ciklusu (*Ritam 10, Ritam 5, Ritam 2, Ritam 4, Ritam 0*). Okončavam moje ispitivanje tijela u stanju svjesnosti i nesvjesnosti"[192]. Kao i u drugim performansima, Abramović formuliše ove kratke, nedeskriptivne, neinterpretativne, „praktične" instrukcije. One, međutim, uspostavljaju ne samo bazičnu, konstitutivnu formulu ovog performansa već generišu, usmjeravaju ili višestruko otvaraju proces, obezbjeđuju (ne)predviđeno odvijanje, „spinovanje" radnje. One markiraju koordinate događaja koji je tim instrukcijama trasiran: ono *kako se desio* ali i njegove potencijale, *moguće* putanje razvijanja i djelovanja.

Publika, koja je te 1974. uvedena/ubačena u neobično novu umjetničku situaciju i novu individualnu poziciju ili grupnu dinamiku, u novu ulogu za posmatrača umjetnosti, postupno je o(t)puštala početnu rezervisanost i konačno iskočila iz pasivnosti, iz „kontemplativne distanciranosti". Kao da je iskaz umjetnice postavljen u vidu natpisa na zidu galerije: „Ja sam objekat. Ja preuzimam punu odgovornost za proces", svojom kategoričnošću i najavljenom voljnom pasivnošću i preuzimanjem odgovornosti od strane umjetnice bio stimulišući za posmatrače, postao dozvola za njihovo „neodgovorno ponašanje". U događaju

[192] Biesenbach, K., Danto, A. C., Iles, C., Spector, N. & Stokić, J., *Marina Abramović: The Artist is Present*, 74

koji je lišen ili koji, naizgled, suspenduje zahtjev za kontemplativnošću, psihologiziranjem ali i „čistim“ skopofilijskim/voajerističkim uživanjem, publika se aktivirala, neposredno, ekstremno, *tjelesno* angažovala do tačke u kojoj više nije mogla da kontroliše svoje postupke, da kanališe slobodu koja joj je data, slobodu da donosi odluke i da ih sprovodi u djelo. Početno stidljivo reagovanje, sa zadrškom, te zaigrano činjenje, benigne radnje oslikavanja i ukrašavanja tijela umjetnice, premetnule su se u činove povrjeđivanja, ponižavanja umjetnice i konačno kulminirale u trenutak kada joj je uperen pištolj u sljepoočnicu. Tomas Mekijveli nudi detaljan opis razvoja događaja na koji se mnogi drugi proučavaoci i interpretatori rada pozivaju:

„Počelo je kultivisano. Onda je umjetnicu neko zavrtio, neko zabacio njenu ruku u vazduh, neko je, na izvjestan način, intimno dodirivao. Napolitanska noć je počela da se zagrijava. U trećem satu sva njena odjeća je bila strgnuta, isječena žiletom. U četvrtom satu, istim tim žiletima je počeo hod po njenoj koži. Njen vrat je zasječen da bi se mogla sisati krv. Izvedena je serija različitih manjih seksualnih nasrtaja na njeno tijelo. Ona je bila toliko posvećena izvođenju rada da se ne bi opirala mogućnosti da bude silovana ili ubijena. Suočena sa njenim poricanjem volje i impliciranim suspendovanjem psihičke aktivnosti, zaštitnička grupa je počela da se organizuje u publici. Kada je napunjeni pištolj prislonjen na njenu glavu i njena ruka dovedena u kontakt sa okidačem, nastao je sukob između različitih grupacija u publici“[193].

Mekijveli navodi kako je vrijeme trajanja performansa najavio direktor galerije na samom početku (u drugom izvoru se navodi kako je ova najava postojala samo u tekstualnoj formi). Takođe, postoji tvrdnja da rad nije trajao do isteka predviđenih 6 sati već ga je publika okončala, proglasila završenim ranije. Na drugom mjestu, pak, Mekijveli navodi da je sama umjetnica prekinula rad a ponegdje se navodi da je okončanje performansa koincidiralo sa predviđenim vremenom njegovog trajanja.

U obimnoj stručnoj literaturi koja tretira ovaj perfromans postoje neke zajedničke teme ili teze, percepcije i interpretacije, konsenzualne ili bliske a kojima se markira, premrežava i gotovo „ostavlja bez daha“ značenjsko i interpretativno polje rada. Repertoar zajedničkih tema svodi se na nekoliko krucijalnih. Performans je tumačen kao „zastrašujuće temeljno odrađen posao povrjeđivanja i ponižavanja“ umjetnice[194]. Potom, *Ritam 0* se percipira kao inscenacija (društvenih, političkih, rodnih) *igara moći*, odnosa hijerarhizacije, dominacije i subordinacije te kao vrsta mazohističkog bunta protiv socijalnih struktura i

[193] Thomas McEvilley, u: Ward, F., *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* Lebanon, 120
[194] Jay, M., 'Somaethetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art', 63

definisanih pozicija. Prema Tomasu Mekijveliju, ovo je „klasični čin pasivne provokacije“[195], odnosno, kako tvrde drugi proučavaoci, čin pasivne agresije. U hrišćanskom ili antropološkom ključu, trpljenje umjetnice je čitano kao žrtvovanje za pročišćenje zajednice, slično Hristu koji je stradao zbog grijehova čovječanstva[196]. Pasivnost umjetnice se definiše dominantno kao mazohistička pozicija, kao voljno izlaganje agresivnom, povrjeđujućem aktivizmu posmatrača koje je rezultiralo ne samo njenim trpljenjem i izdržljivošću, iskušavanjem i prekoračenjem granica bola, već i prestupanjem granice sopstvenog integriteta, samog subjektiviteta. Ovo se može shvatiti višestruko: kao eliminisanje ključnih, distinktivnih oznaka subjekta, odnosno, kao kriza ili cijepanje subjektiviteta (ono što Leo Bersani zove „psihičko lomljenje“ - *psychic shattering*) (usljed sudaranja osjećaja bola i njegovog potiskivanja, odnosno, kolizije osjećaja sigurnosti i stabilnosti sopstva i njegove suspenzije ili gubitka[197]. Takođe, situacija iz *Ritma 0* percipirana je i kao „sklop sačinjen od eksponiranja rodno definisane fantazije i skiciranja obrnute slike ili naličja etičke zajednice“[198]. Konačno, ona se definiše kao čin samopovrjeđivanja koji „kasnije može biti transformisan u... pokušaj odlaska izvan neuroza Ega“[199]. Ponuđeni/upotrijebljeni predmeti su u tim interpretacijama „neutralisani“ *odlaganjem* u dvije kategorije: u red oruđa patnje i red oruđa uživanja shodno karakteru njihovog „službovanja“ u performansu. Reagovanja publike su, takođe, smještena u dvije kategorije: red „zaštitnika“ i red „provokatora“[200], odnosno, prepoznaju se, može se reći, kao forme ne/civilizovanog ili ne/humanog ponašanja. Međutim, svi ovi elementi, sve čvrste i jasne definicije, kvalifikacije, klasifikacije i teoretizacije u konstelaciji, u međusobnom višestrukom povezivanju u proširenom polju dejstva performansa mogu ne samo da se uzajamno uslovljavaju i usaglašavaju već i nadglašavaju, propituju, subverziraju. Svaki elemenat, svako njegovo tumačenje, može da *iskorači iz sebe* i počne da vrtloži neki višak ili dodatak značenja i smisla kojim se rad ostavlja otvorenim. Takođe, uz istraživanje dejstva neposrednog, *živog* događaja, treba uvesti u igru i ono posteriorno i ono potencijalno.

Ritam 0 uspostavlja ekspanzivno polje relacija i redefinicija koje zahvata, izmiješta, preokreće, prevrednuje i iznova uvezuje mnoštvo kategorija i definicija: statičnost, pasivnost, indiferentnost, autoobjektifikaciju umjetnice, potom neposredni angažman publike

---

[195] McEvilley, T. (2010) *Art, Love, Friendship: Marina Abramović and Ulay, Together & Apart*, Kingston, N.Y. : Marcherson & Company, 38

[196] Arya, R., ‘Ecstasy and Pain: The Ritualistic Dimensions of Performance Practice', 32

[197] Leo Bersani, u: Richards, M., *Marina Abramovic,* 139

[198] Ward, F., *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* 46

[199] Franc Chamberlain, u: Richards, M., *Marina Abramovic,* 90

[200] Shimmel, P., ‘Leap into the Void: Performance and the Objects’, u: Shimmel, P. (ed.) *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979,* 101

kvalifikovan kao forma agresivnosti i protektivnosti, potom status i upotrebu predmeta definisanih kao „oruđa patnje“ i „oruđa uživanja“ te dijagnozu mazohistične pozicije performerke i samu mogućnost njenje smrti/ubistva u performansu i time problematizovanje, oštrenje ili slabljenje granice samog umjetničkog medija.

„Pritiskanje“ i „otpuštanje kočnica“

Agresivno, stihijsko ponašanje publike, „kinetika kolektivnog uzbuđenja“ (Elijas Kaneti, Elias Canetti) kojim se dovodi u pitanje sam integritet umjetnice bismo u duhu klasičnog (ali i popularnog) etiketiranja stvari mogli „osuditi“ kao necivilizovano, predmoderno, a zaštitničko ponašanje dijela publike „pozdraviti“ kao civilizovani gest ili čin humanosti. Predmoderno doba, recimo, srednji vijek, definiše se kao vrijeme nasilja, nekontolisanog ponašanja, uživanja u mučenjima i ubijanjima, kao vrijeme slobodnog cirkulisanja i pražnjenja emocija. Kako navodi Kris Šiling, tek od renesanse raste zahtjev za kontrolom emocija, za razvijanjem i diferenciranjem kodova ponašanja i modela upravljanja tijelom. Opstanak pojedinca je zavisio manje od izdržljivosti tijela i fizičke snage, više od poštovanja upravo tih pravila ponašanja i od upravljanja afektima, od moći samo-kontrole i aktiviranja racionalnih misli koje posreduju između spontanosti i emocionalnih impulsa sa jedne strane i skeleta i mišića sa druge. Opada sklonost ljudi ka uživanju u mučenju i ubijanju, smanjuje se prag prihvatanja violentnih činova i konsekventno stavljaju se zabrane na upotrebu oruđa koja dovode u opasnost ljudski život. Tako se, kako navodi Norbert Elijas (Norbert Elias), povećavaju restrikcije u upotrebi noža (glavni rekvizit u ***Ritmu 10*** i jedan od predmeta ponuđenih u ***Ritmu 0***). Dugo vremena upotrebljavan kao oružje i kao jedini pribor za jelo, nož postaje simbol opasnosti i smrti pa se uspostavljaju zabrane ili ograničenja u njegovoj opštoj upotrebi[201].

Prema konceptu „procesa civilizovanja“ Norberta Elijasa shvaćenom kao proces ekonomskog, političkog i moralnog progresa društva, i tijelo ulazi u sveobuhvatni proces individualizacije, racionalizacije, socijalizacije kojim se, suštinski, tijelo oslobađa „diktata biologije“. Tijelo postaje predmet i meta brojnih kontrolnih mehanizama. Za Fukoa, to je proces disciplinovanja, nadziranja i kažnjavanja. Kako kaže Kris Šiling, civilizovana tijela razvijaju sposobnost za demonstaciju visokog stepena kontrole nad svim onim što se smatra prirodnim, biološkim ili animalnim, nad svojim emocijama. Ona stiču mogućnost ili moć da

[201] Schilling, C., *The Body and Social Theory*, 134-136

nadziru sopstvene akcije i da internalizuju definisan i izdiferenciran set pravila kojim razvijaju primjereno ponašanje u različitim situacijama i respektuju socijalne konvencije[202]. U pitanju je ono što se, kako kaže Peter Sloterdajk, obično smatra „angažmanom za vraćanje čoveka iz varvarstva", što se naziva *humanizmom*: kao kontrolisanje ili potiskivanje potencijala za divljaštvo koje eruptira u nasilnim međuljudskim odnosima. Bitno je da „etiketa 'humanizam'", u svojoj „lažnoj bezazlenosti", u stvari, sjedinjava dvije sile koje se rvaju u "ljudima visoke kulture": tendencije "bestijalizovanja i pripitomljavanja", odnosno, „uticaj koji koči i uticaj koji otpušta kočnice" [203]. Prema Sloterdajku, humanizam je proces razvijanja sredstava i metoda „pripitomljavanja, dresiranja, vaspitavanja", uspostavljanje „pravila za vođenje ljudskog vrta". To je proces izbjegavanja „onečovječujućih" senzacija koje vode *otpuštanju kočnica,* proces razvijanja različitih „programa gajenja" kojima, suštinski, ničeanski ili zaratustrijanski rečeno, ljudi bivaju odgajani tuđom voljom da budu *manji.* Humanizam, dakle, razvija „sredstva za škopljenje i ućutkivanje" protivna svemu što kod čovjeka može postati „samovoljno i samosvojno"[204]. Međutim, u kulturi u kojoj su ideali racionalnosti, jednakosti, preduzimljivosti, produktivnosti, samorealizacije od primarne bitnosti, želja ili potreba za eliminisanjem identiteta utemeljenog na ovakvim vrijednostima kroz pasivnost, nepokretnost, nečinjenje, nedjelovanje, nemotivisanost, neproduktivnost može se smatrati ne samo provocirajućim nego i neprihvatljivim ponašanjem, onim što „zaslužuje da bude kažnjeno". Sa druge strane, napad predmeta, odnosno, napad ljudi predmetima na tu drugačijost, *drugost* može značiti i da se regularna, korisna, socijalno prihvatljiva afilijacija ljudi i predmeta povezanih institutom slobodnog izbora kao sigurnosnih ventila kapitalističkog, konzumerističkog raja premeće u (ne)očekivani pakt protiv trećeg, protiv razlike, protiv onoga koji izmiče kooptiranjima i instruiranjima od strane kapitalističke mašine, koji nije „u sistemu". U posrnulom humanizmu savremenog doba, u vrijeme „ukidanja vertikala", iz „programa gajenja" i pripitomljavanja, nezaustavljivo probija, *proklizava* i nadire proces višestrukog i žestokog *otpuštanja kočnica*: u sveprisutnoj savremenoj industriji zabave, u teatrima surovosti masovnih medija[205], i, možemo reći, u graničnim, violentnim iskustvima umjetnosti performansa (70-ih).

---

[202] Ibid, 131
[203] Sloterdajk, P., *U istom čamcu,* 105-106
[204] Ibid, 106-130
[205] Prema Peteru Sloterdajku, sa filmom *Teksaški masakr motornom testerom* (nastao 1974., iste godine kada i performans *Ritam 0,* prim.aut.), „moderna masovna kultura dostiže nivo antičkog konzumiranja bestijalnosti", u: Sloterdajk, P., *U istom čamcu,* 131, n4

„Napadači" i „zaštitnici" Ritma 0

U performansu ***Ritam 0,*** pasivnost, rezistentnost ili indiferentnost umjetnice, odnosno, odsustvo očekivane, logične, prirodne reakcije - preduzimanja njenih bilo kakvih mjera zaštite sopstvenog integriteta od eksplicitnih dejstava posmatrača – izazvalo je pucanje homogenosti publike, njeno dijeljenje, razvrstavanje u dva tabora koje interpretatori ovog rada uglavnom definišu kao nemilosrdne napadače i moralne zaštitnike. Rouzli Goldberg (Roselee Goldberg) kaže da kada su akcije publike postale gadan udar surovosti, mala grupa je okružila umjetnicu štiteći je od nasilja time okončavajući događaj[206]. Tomas Mekijveli navodi da je ono što je počelo stidljivo u prva tri sata eskaliralo u opasni i nekontrolisani spektakl. Kada je postalo jasno da umjetnica neće preduzeti ništa da sebe zaštiti, protektivna grupa je počela da se formira i kada je napunjeni pištolj stavljen u ruke umjetnice i njen prst postavljen na okidač, izbio je sukob između zaštitnika i napadača[207]. Međutim, Mekijveli pravi dodatno, *istančanije* diferenciranje publike locirajući sukob u granično polje između umjetničkog i neumjetničkog. Naime, Makijaveli identifikuje, razlikuje, dijeli publiku na „slučajne prolaznike dovedene sa ulica Napulja i nekoliko zaljubljenika u umjetnost" i konsekventno zaključuje da su "ljubitelji umjetnosti reagovali protiv agresivnih autsajdera"[208]. Time je Makijaveli događaj definisao i publiku identifikovao kroz uvezivanje estetskih i moralnih zakona.

Kada Makijaveli govori da su oni koji su zaštitili umjetnicu bili „ljubitelji umjetnosti", time implicira da je sama umjetnica imala status umjetničkog predmeta, umjetničkog rada. Takvo insinuiranje umjetnika ima svoju istoriju koju sam Makijaveli djelimično rekonstruiše u studiji *Umjetnost u mraku (Art in tihe Darka,* 1983). Prethodnicu vidi u apstraktnim ekspresionistima, u njihovom fokusiranju na naglašenoj, gotovo mitskoj izuzetnosti umjetničke persone, na identifikovanju ličnosti umjetnika sa samom umjetnošću što je recidiv, ne bez izvjesnog ironijskog otklona, romantičarske ideje o umjetniku kao povlašćenom, posvećeno ili Svetom biću. Izjavu Iva Klajna (Veš Klekin) da umjetnik „jedino ima jedno remek djelo da stvara, sebe samog, neprestano", Makijaveli bi smatrao programskom ili temeljnom za ovakvo insinuiranje ličnosti umjetnika. Umjetnik Ben Fotije 1962. *izlaže* sebe kao živu pokretnu skulpturu, uskoro će to činiti umjetnički par Gilbert i Džordž, Džejms Li Bajer (Jame Lea Bar) je 1959. *izložio sebe* sjedeći sam u uglu prazne

[206] Goldberg, R. "Here and now", u: Chrissie Iles (ed.) (1995) *Marina Abramović, Objects Performance Video Sound,* Oxford: Museum of Modern Art Oxford, 11
[207] Tomas McEvilley, prema: Schimmel, P. (ed.) *Out of Actions: Between Performance and The Object 1949–1979*, 101
[208] McEvilley, T. "The Serpent in the Stone", u: Chrissie Iles (ed.) *Marina Abramović, Objects Performance Video Sound,* 46

sobe[209]. Uspostavljanje (tijela) umjetnika, njegovog prisustva, njegove materijalnosti, fizičnosti, aktiviteta i njegovog dejstva ili, pak, njegove pasivnosti, indiferentnosti *kao* umjetničkog djela jeste konstitutivni, definišući elemenat umjetnosti performansa.

Uzajamno „inficiranje" ali i provociranje *životnosti* tijela umjetnice sa jedne strane i njegovog *performativnog* prevođenja u umjetničko djelo, umjetnički *predmet* sa druge, u ***Ritmu 0*** je dodatno intenzivirano i zaoštreno *samoopredmećivanjem* tijela umjetnice. Kristen Renzi (Kristen Renzi) detektuje tenzičnost tog odnosa, incidentno sučeljavanje ili nemirenje dvije sfere: „eksplicitno *izvođenje tijela,* tijela ne kao pasivnog subjekta već, prije, umjetničkog objekta, ugrozilo je njeno tijelo kao živu subjektivnost"[210]. Prema Renzi, trenutak kada joj je prislonjen pištolj na glavu je trenutak kada je posmatrač prepoznao osobu u tijelu, živu subjektivnost u predmetu umjetnosti. Dakle, reklo bi se da je dio publike intervenisao ne zbog opasnosti od usmrćivanja umjetnice već oštećivanja umjetničkog rada. Smatra se i da odbijanje Gugenhajma da dozvoli da ***Ritam 0*** bude ponovo izveden 2005. u seriji ***Seven Easy Peaces*** nije bio znak intencije muzeja da zaštiti život umjetnice već da zaštiti „ono što posjeduje". To bi značilo da je proizvođenje umjetnice u umjetnički predmet garantovalo bezbjednost, sigurnost živom tijelu dok je životnost umjetničkog predmeta narušila ili ugrozila njegov zaštićeni, estetski status. Dakle, prema Renzi, u ovom radu bi odnosi između publike i umjetnika još uvijek bili određeni, definisani, diktirani diskursom estetske vrijednosti ali i društveno konstruisanih rodnih uloga. Naime, tenzičnost unutar sklopa živog tijela i umjetničkog predmeta se dodatno problematizuje klasičnim pozicioniranjem ženskog tijela: metonimijskim identifikovanjem nage žene sa opštom kategorijom visoke umjetnosti te činjenicom da je i u sistemu popularne kulture žena, žensko tijelo često idealizovano i komodifikovano upravo kroz svoju vezu sa estetskim[211]. „Žensko tijelo kao estetski objekat posjeduje mnogo bolji tretman i veći zahtjev i napor javnosti da bude zaštićen nego živo tijelo žene" jer „u očima društva, žensko tijelo nije nužno viđeno kao manifest subjektiviteta već samo kao još jedan materijal od koga se pravi umjetnost"[212].

Međutim, moguće je i potrebno proširiti polje dejstva i interpretacije ovog perfromansa prepoznajući i respektujući njegov transgresivni potencijal. Moguće je zakriviti i preusmjeriti putanju dejstava performansa i ustvrditi da su posmatrači napadajući tijelo umjetnice činili upravo ono što je činila umjetnica sebi samoj u performansima ***Art Must be***

---

[209] McEvilley, T. 'Art in the Dark', u: Parfrey, A. (ed.) *Apocalypse Culture: Revised and Expanded,* 68
[210] Renzi, K. (2013) 'Safety in Objects: Discourses of Violence and Value – The Rokeby Venus and *Rhythm 0*', *SubStance,* 42.1,124
[211] Ibid, 124-125
[212] Ibid, 139

Beautiful, Artist Must be Beautiful, Ritam 10 ili ***Lips of Thomas*** (fotografije nekih od tih performansa su mogli vidjeti na zidovima napuljske galerije), odnosno, da se sada „samo" diversifikuju i umnožavaju oruđa za napad i ista, voljom i odlukom same umjetnice, stavljaju u ruke posmatraču. Da li su se oni koji su je napadali pokazali, u stvari, prijemčivijim, senzitivnijim, otvorenijim za radikalizme i prevratničke zahvate nove umjetničke prakse, pokazali upravo „ljubiteljima" i zaštitnicima nove umjetnosti koja na ekstreman i bolan način raskida sa principima prethodne umjetničke prakse i jednako neprikosnovenostima klasičnog morala? Da li i umjetnica i posmatrači saučestvuju u činu eliminisanja tradicionalne pasivnosti i „nezainteresovanosti" posmatrača i razbijanja tabua o nedodirljivosti/nepovrjedivosti umjetničkog predmeta? Nepoštovanje ovih umjetničkih konvencija postaje, u stvari, ekstremno ili ekstremističko *poštovanje* konkretnog umjetničkog ugovora, odnosno, znači umjetničino implementiranje odluke o pasivnosti, odnosno, „konzumiranje" datog prava na akciju od strane posmatrača. Ono što bi, smatra Frejzer Vord, regularno bilo smatrano nasiljem i patološkim ponašanjem, biva legitimisano umjetničkim karakterom konteksta unutar koga se razvija[213]. U tom kontekstu, i povlačenje, „bježanje" publike nakon što je umjetnica napustila stanje pasivnosti, statičnosti, nije uzrokovano njenim pokretanjem kao znakom ponovnog postajanja subjektom (jer njoj subjektivitet nije oduzet ni vraćen njenom (i)mobilnošću) niti je njenim napuštanjem stanja statičnosti publika postala svjesna karaktera svojih činova sama napadnuta svojom probuđenom savješću, osjećajem stida i krivice. Povraćajem mobilnosti umjetnice dat je jasan znak okončanja umjetničkog čina i umjetničkog ugovora prema kome se umjetnica bila obavezala na pasivnost. Njeno pokretanje je znak raskidanja „ugovornog odnosa", vraćanja u život (ne predašnji već promijenjeni, "unaprijeđeni" iskustvom ovog perfomansa). Moguće je da publika samo hvata i slijedi taj impuls koji pokreće *nanovo oživljeno* tijelo umjetnika ili impuls živog (umjetničkog) događaja prije *nego što* razumije ili prije *nego da* razumije i vrjednuje promjenu kojoj su i sami izloženi.

Instituiranje živog, dejstvujućeg tijela umjetnice-perfomerke u umjetnički predmet već u samom izvođenju ***Ritma 0*** ne podliježe klasičnim estetskim kriterijumima koji nalažu nedodirljivost, nepovrjedivost ili vječnost umjetničkog predmeta kao što ni *živost* tijela umjetnice nije isključiva ili isključivo meta napada publike. Naime, živo, dejstvujuće tijelo umjetnika-performera je novo tijelo (u) umjetnosti ili Tijelo nove umjetnosti, umjetnosti performansa. To je novostvoreno tijelo lansirano u umjetničku orbitu kao novi estetsko-

[213] Ward, F., *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* 2

egzistencijalni fakticitet koji provokativno napada i destabilizuje, dovodi u pitanje djelotvornost linija razdvajanja i pouzdanost diobenih zona. Umjetnica dodatno „komplikuje" situaciju, zaoštrava ili, pak premošćava granične situacije uspostavljajući samoobjektifikaciju, „postvarenje" svoga tijela (kao umjetničkog predmeta, kao *subjektivne objektivnosti*). Nije u pitanju samo čin transubstancijacije, "dvostruke transmutacije" kako kaže Kristin Renzi: tijelo-subjekat Marine Abramović prelazi u objekat umjetničkog čina i onda se, prijetnjom smrću, vraća u stanje tijela-subjekta (*subject-body*)[214]. Ovdje je u pitanju umnoženo ili mnogostruko sparingovanje između živog i neživog, subjekta i objekta, materijalnog i imaterijalnog, *umjetničkog* i *ne-umjetničkog*, deridijanski rečeno, pletenje mreže „neproračunljivih koreografija". Ovo je poziv na istinsko eksploatisanje polja, polja umnogostručenih mogućnosti, polja koje se otvara za mnoštvo kombinacija i povezivanja stvari.

Konsekventno, pasivnost, statičnost, auotobjektifikacija, samopostvarenje umjetnice, prevođenje sebe u predmet br. 73 ne indukuje devitalizaciju jedinke, eliminisanje osjećaja sopstva i svijeta, već se time bitno restrukturira polje odnosa između živog i neživog, ljudi i stvari i time bitno redefiniše samo polje subjektiviteta.

Utišanost kao praksa subjektivacije

Pasivnost, imobilnost, stanje indiferentnosti kao potraga za stanjem tišine ili Praznine nije specifičnost samo ovog performansa, nije nepoznata ranijim pogotovo ne kasnijim performansima Marine Abramović. U svom životnom manifestu iz 2011., umjetnica kaže da „umjetnik mora pronaći vrijeme za duge periode samoće... umjetnik treba da razumije tišinu... tišina je kao ostrvo usred uzburkanog okeana"[215]. I ranije, Abramović zagovara postizanje stanja koje Tibetanci zovu „Puna praznina", pozitivna praznina, pražnjenje ili čišćenje sebe, dovođenje do stanja ne-mišljenja kada je moguće istinski se povezati sa energijama oko sebe ("Ispražnjen brod, energija prodire" - *Boat emptying, stream entering*)[216]. Ovo bi, prema definiciji Entonija Hauvela (Anthony Howell), bio *Zen*-tip nepokretnosti koji se produbljuje svojim (samo)održanjem i dejstvuje kao metod postizanja unutarnjeg prosvjetljenja,

[214] Renzi, K., 'Safety in Objects: Discourses of Violence and Value – The Rokeby Venus and *Rhythm 0*', 133
[215] *An Artist's Life Manifesto: Marina Amramović,* u: Obrist, H. U. (2010) *Marina Abramović: Conversation Series 23,* Cologne: Verlag Der Buchhandlung Walther Konig, 88
[216] Marina Abramović, u: Goy, B., Marina Abramovic, Dostupno na: http://www.jca-online.com/abramovic.html [pristupljeno 24. decembra 2015.]

duhovnog bivanja u sebi/po sebi umjesto bivanja *negdje*[217]. Kako navodi Tomas Mekijveli, budizam poznaje 23 vrste tišine. U Indiji, postoje oblici religioznog upražnjavanja tišine koje može trajati godinama pa i decenijama što se smatralo posebnim gestom komunikacije. Na Zapadu ne postoji takva vrsta "bogate komunikacije tišinom" već se akt ćutanja smatra solipsističkim gestom[218]. Za Abramović je od izuzetne bitnosti zenbudistički koncept i praksa „čišćenja ogledala" (tako umjetnica naziva seriju svojih performansa za video iz 1995.). U pitanju su tehnike i prakse čišćenja, pražnjenja uma od *zemaljskih nečistoća* – predstava, misli, sjećanja, emocija, obrazaca, intencija, dakle, u funkciji su oslobađanja čiste, prave prirode.

U pomenutom eseju *Umjetnost u mraku,* Tomas Mekijveli smatra da je kroz konceptualnu i umjetnost performansa „umjetničko djelovanje uplovilo u zonu tame izvan svojih tradicionalnih granica i istraživalo teritorije koje su prethodno bile nemapirane i misteriozne kao druga strana mjeseca"[219]. Mekijveli govori o konstruisanju svojevrsne šamanističke pozicije ili uloge (u) umjetnosti koja se često atribuira upravo umjetnosti performansa. Kada u društvima naraste potreba za uspostavljanjem unutrašnjeg reda, stara šamanistička pozicija sa neukrotivim vrijednostima unutrašnje moći i slobode rastače se i izliva u mnogo fleksibilnije profesije, poput umjetnosti. Još od doba romantizma postoji potreba za i praksa uvođenja šamanističkih moći iscjeljenja i transcendentalizacije u umjetničku sferu.

Kao i dobar dio religioznih praksi, tako i značajan segment umjetnosti performansa koja uključuje elemenat svojevoljnog obavezivanja na određene rigorozne radnje može se nazvati „umjetnošću zavjetovanja". Kao klasični izvor za ovakvu vrstu (umjetničkog) ponašanja Mekijveli navodi knjigu *Put pročišćenja* koju je u 5. vijeku napisao cejlonski budista. Ona predstavlja sređenu zbirku opisa zavjetovnih praksi i ponašanja namijenjenih destabilizaciji sistema uslovljenog, motivisanog i svrsishodnog ponašanja koje upravlja dnevnim životima ljudi i otvara put prema novim mogućnostima koje su, nužno, nedefinisane i neizvjesne jer pripadaju nepoznatoj, neistraženoj teritoriji bića (indijski jogini koji su vježbali u šumama limitirali su svoje fizičke kretnje i time svoje motivisane, intencionalne reakcije). Ova „umjetnost zavjetovanja" je, po Mekijveliju, utemeljena na estetici i etici volje

114

[217] Howell, A. (1999) *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice,* Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 10

[218] McEvilley, T., *Art, Love, Friendship: Marina Abramović and Ulay, Together & Apart*, 48

[219] McEvilley, T. 'Art in the Dark', u: Parfrey, A. (ed.) *Apocalypse Culture: Revised and Expanded,* 65

i izbora, ne osmišljavanja i činjenja[220]. Budistički paradoks: željeti da se nema želja, Abramović bi u ***Ritmu 0*** modifikovala u „voljno potiskivanje volje".

Stanje pasivnosti, tišine, samopostvarenja i svojevoljnog izlaganja ili predavanja i stamenog podnošenja sila spoljašnjosti ispostavlja se kao svojevrsna tehnologija sopstva, tehnika ispitivanja i mijenjanja sebe, odnosno, jedna od praksi iz korpusa tehnika *staranja o sebi.* Te tehnike Mišel Fuko izražava čitavim nizom formula: baviti se sobom, voditi brigu o sebi, umiriti se u sebi, pronaći zadovoljstvo u samom sebi, ostati u društvu samog sebe, biti u sebi kao tvrđavi, služiti sebi[221]. No, sam Fuko postavlja pitanje od važnosti za percepciju i samu djelotvornost praksi staranja o sebi i, jednako, za percepciju ***Ritma 0***: da li nam ove definicije „zvuče kao pomalo melanholični i tužni izrazi povlačenja pojedinca nesposobnog da svojim očima, rukama, radi sebe samog, podrži kolektivni moral... i kojem bi, pred raspadom tog kolektivnog morala, preostalo jedino da se odsada bavi samim sobom... ili kao neka vrsta izazova i prkosa, kao volja za etičkim raskidom, oblik moralnog dendizma, potvrda-izazov neprelaznog estetičkog i individualnog stupnja"[222]. Dakle, kako zaključuje Fuko, zapovijest staranja o sebi, ono što je vjekovima bilo pozitivno načelo, poprima negativne konotacije. Etiketira se kao egoizam, kao povlačenje u kontekstu „opšte etike ne-egoizma" koja u hrišćanskom diskursu obavezuje na odricanje od sebe a u modernom poprima oblik obaveze prema drugima[223].

Tišina, pasivnost Marine Abramović u ***Ritmu 0*** jeste ono što performansu daje „specifični autoritet, moć, validnost, potvrdu neporecive ozbiljnosti"[224]. Međutim, to nije stanje rigorozne asketske isključenosti, izopštenosti, beskompromisnog ne-opštenja sa spoljašnjim svijetom, „sljepoća za društveno" koju „zastire terapeutskim i privatističkim ideologijama povlačenja"[225]. To nije ni ultimativno ostvarenje i održanje *apatheie* kao stanja totalne ispražnjenosti od emocija, stanja čulne, emocionale, mentalne ili duhovne isključenosti, samoizolovanosti. To je bliže *džonkejdžovskom* demantovanju totalne tišine kroz istinsko otvaranje za ono *izvan* i prepuštanje istom, prihvatanje *zvukova* koji cirkulišu, pulsiraju u spoljašnjosti te „odrješenje od namjera", pokušaj oslobađanja od sopstvene intencionalnosti. Ako kažemo *dzonkejdžovsko,* onda možemo reći i *zenbudističko* poimanje

---

[220] Ibid, 80-82
[221] Fuko, M. (2003) *Hermeneutika subjekta, Predavanja na Kolež de Fransu, 1981-1982 godine,* Novi Sad: Svetovi, 25
[222] Ibid, 26
[223] Ibid, 26-27
[224] Sontag, Susan. "Aesthetics of silence" http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html str. 1. Pristupljeno 4. maja 2014.
[225] Sloterdajk, P. (1990) *Mislilac na pozornici, Nietzscheov materijalizam,* Sarajevo: Veselin Masleša, 164

tišine, oba bliska Marini Abramović. To je ono što Istok podrazumijeva pod ćutnjom - „gromovita tišina", ne ona koja "tone u dubine ništavila" ili koju "apsorbuje večna ravnodušnost smrti". To je ćutnja koja "liči na 'oko' uragana... središte razbesnele bure bez kojeg nema kretanja. Izdvojiti ovo središte nepomičnosti iz njegove okoline, znači konceptualizovati ga i uništiti njegovo značenje. 'Oko' omogućuje uragan. Sjedinjeni, oko i uragan sačinjavaju cjelinu"[226]. Umjetnica tako ne samo da testira, iskušava stanje tišine (smirenosti tijela, utišanosti uma, povišene svjesnosti) već je i ona koja „ozvučuje" spoljašnjost, koja čini tu „zvučnost" osjetnom i mogućom, manifestnom a onda, povratno, aktivizam, intervencionizam, „buka" drugog, sile u spoljašnjosti, jeste ono što tišinu umjetnice stavlja na probu, što je čini operativnom, odnosno, što joj daje smisao. Ova tišina je, dakle, relaciona, ne apsolutna. Abramovićki je potreban kontakt sa spoljašnjošću, potrebna je joj interakcija sa drugim tijelima, živim i neživim, silama opipljivim i imaterijalnim. Ovakvo upražnjavanje stanja tišine i njeno korištenje kao *komunikacijske tehnike* postaće konstitutivni za mnoge kasnije Abramovićkne performanse, od poznih radova sa Ulajem pa preko *House with the Ocean View* do *Artist is Present*.

Praznina, pasivnost, indiferentnost, „nečitljivost" umjetnice u *Ritmu 0* provocira i navalu raznorodnih učitavanja, projektovanja, upisivanja u nju konstruisanih i kodiranih društvenih rola i pozicija koje onda, prepoznate, postaju meta posmatrača. Krisi Ajls (Chrisie Iles) smatra da je Abramović „funkcionisala kao ogledalo u koje je publika sebe projektovala. Tri su glavne uloge koje je publika za nju konstruisala: madona, majka i kurva."[227] Na takva se upisivanje publike pozivala i sama umjetnica a takve će identifikacije locirati ovaj rad u polje *gender sensitive* interpretacija. Pozivajući se na Đorđa Agambena (Giorgio Agamben), Frejzer Vord, pak, poziciju umjetnice u *Ritmu 0* prepoznaje kao poziciju *homo sacera*[228]. *Homo sacer* je u rimskom pravu prepoznat kao „zao i nečist" čovjek, osuđen zbog nekog zločina i koga svako može ubiti ne trpeći posljedice zbog takvog čina ali koji ne smije biti žrtvovan. Đordo Agamben oko ove figure ili pozicije konstruiše paradigmu modernog socijusa u kome se višestruko komplikuju odnosi samog ljudskog života i politike kroz biopolitički model moći. Prema Peteru Sloterdajku i prethodno prema Spinozi (Baruch Spinoza), masa (*vulgus*) se uvijek upravlja prema čulnim predstavama, slikama, *imaginationes,* ali i prema strastima poput ljutnje, zavisti, častoljublja[229]. Dok „prosječni"

---

[226] Suzuki, D.T., From, E. (2012) *...udizam i psihoanaliza,* Čačak: Gradac, 78
[227] Iles, C. *Cleaning the Mirror,* u: Abramović, M., Goldberg, R., McEvilley, T., Elliott, D., *Objects Performance Video Sound*, 21
[228] Agamben, Đ. (2013) *Homo sacer: Suverena moć i goli život,* Loznica: Karpos.
[229] Sloterdajk, P., *U istom čamcu,* 159

posmatrač osigurava sopstvenu društvenu pozicioniranost, uključenost učitavanjem/iščitavanjem stereotipzovanih društvenih rola u prostoru socijalne pa i umjetničke interakcije, sama umjetnica odbija ili iskače iz sfere regularnih identitetskih igara. Ona ostaje indiferentna, „neobilježena", „subjektivitet bez identifikacije"[230], ili, kako smatra Suzan Sontag, u pitanju je „eliminisanje 'subjekta' ('objekta', 'slike')... potraga za tišinom"[231].

U *izvođenju* rezistentnosti ili održavanju stanja rezistentnosti ne samo na bol, na udarce iz spoljašnjosti već i na „slike" i kodirane društvene uloge, Abramović se služi, moglo bi se reći, pazolinijevskim manevrom onako kako ga percipira Leo Bersani: Pazolini se distancira od događaja udaljavajući se od kodiranih slika i obrazaca tako što ih ponavlja, duplicira, a ne tako što im se suprotstavlja ili ih kritikuje. Time se, ovim „ironičkim ponavljanjem... parliše narativni tok, uklanjaju referentne tačke"[232].

Frejzer Vord smatra da samo tijelo umjetnice nije više posjed kojim ona raspolaže, da umjetnica uklanja „normativne indikatore vlasništva nad sopstvenim tijelom... raskida vezu između vlasništva i subjektivnosti", a „ako moje tijelo nije moje (ukoliko nije *ja*), ukoliko nije u mom posjedu, u čijem je onda, i gdje sam onda *ja*?"[233] Dakle, u pitanju bi bilo ukidanje, brisanje subjektiviteta. Međutim, ono što, generalno zapadna misao smatra patološkim i time uznemirujućim efektom – gubljenje vlasništva nad sopstvenim tijelom, „golim životom", bivanje izvan socijalnog poretka, odnosno, kao ambis gubljenja identiteta, to primarno istočnjačke prakse staranja o sebi smatraju afirmativnim, podržavajućim za istinsko, čisto sopstvo: brisanje identiteta zasnovanog na ego-strukturama, na ideji i praksi *posjedovanja* pa i sopstvenog tijela (*ja nisam moje tijelo, ja nisam moja bol, ja nisam moja misao, ja nisam moja emocija, ja nisam moja želja...*). Ponegdje i u zapadnoj misli, recimo u Agambenovoj projekciji *Zajednice koja dolazi*[234], pojedinac (*whatever singularity*) odbacuje bilo koji identitet i bilo kakve odnose pripadanja i posjedovanja.

Suštinski, takvo tijelo ne može biti posjedovano i takvo tijelo postaje ne (samo) transcendentalni nego liberalni politički projekat. U ***Ritmu 0*** se ne radi o „zaoštravanju" već „o(t)puštanju" odnosa između vlasništva nad tijelom i subjektivnosti, razvezivanju njihove

---

[230] Ward, F., *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* 127

[231] Sontag, S. "Aesthetics of silence" http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html str. 1. Pristupljeno 4. maja 2014.

[232] Bersani, L. (1986) *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art,* New York: Columbia University Press, 53-54

[233] Ward, F., *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* 124

[234] *The Coming Community* je esej Đorđa Agambena publikovan na italijanskom 1990. a prevod na engleski Majkla Harta (Michael Hardt) 1993. (Minneapolis, University of Minnesota Press) Zajednica koja dolazi je zajednica koja je uvijek *u dolasku*, zajednica „whatever siglarities", koja odbacuje manifestacije identiteta ili kriterijume pripadnosti i afirmiše sa-pripadanje samih singulariteta.

sudbinske povezanosti i fatalne uslovljenosti. Otvaranjem tijela za sve *mogućnosti*, za sve ishode pa i onu terminalnu, da bude uklonjeno, eliminisano, donosi fundamentalnu rekonstrukciju i temeljnu rekonfiguraciju polja subjektiviteta. Pasivno i voljno „prihvatanje" akcija drugog, intervencija iz spoljašnjosti ne ispostavlja se kao znak da je bivstvovanje (*bios*) ogoljeno, tragično svedeno na puki „goli život" (*zoe*) već da se sam „goli život" kao „prosto" prirodno življenje kandiduje kao adekvatno oruđe distanciranja od opresivnih mehanizama socijalnog označavanja i svrstavanja i ono ih kao takvo/kao takve razotkriva, čini očiglednim, demaskiranim *Takav* „goli život" se transformiše u dobro življenje, afirmiše se kao kvalifikovan način ili forma bivstvovanja, kao ono što Agamben označava kao ideal: *bios zoe*[235]. *Takav* "goli život" u performans mašini funkcioniše kroz sraslost onoga *biti tijelo* i *imati tijelo*. I takvo tijelo, suštinski, ne može da pati, odnosno, takav performans bitno modifikuje ili depatologizuje dijagnostikovano mazohističko žarište statusa performerke.

Depatologizacija mazohizma, afirmacija „mazohizma"

U čitanjima ***Ritma 0***, u gotovo apsolutnom fokusu jeste karakter, dinamika i konsekvence odnosa umjetnice i publike, odnosno, pozicioniranje i ponašanje jednih i dugih u tom odnosu, zbog tog odnosa. No, kao i u mnogim klasičnim *humanim igrama* (ali i svakoj transhumanoj igri), i ovdje je uvedeno korišćenje predmeta, instrumenata, oruđa, oružja. Međutim, 72 predmeta ponuđena i upotrijebljena u ovom performansu uglavnom nisu eksploatisana kao oruđa u službi interpretacije rada. Ostavljani su „po strani", odloženi nakon njihove direktne upotrebe u samom performansu. U čitanjima rada, oni se fiksiraju, imobilišu linearnom atrubutizacijom, kvalifikativima: oruđa patnje ili oruđa uživanja, konstatovanjem pretpostavljenih efekata njihove upotrebe. Dok su samo izloženi, poređani na stolu, mogu se doimati kao nasumično sačinjeni asortiman svakojakih roba masovne, industrijske ili manufakturne proizvodnje i potrošnje, ili, čak, kao skup raznolikih materijalnosti, neutralnih, indiferentnih predmeta izvan kategorije dobrog i lošeg, uživanja ili patnje, korisnosti ili neupotrebljivosti. Ono što ih čini *označenim,* "opasnim ili uživalačkim" izvodi se iz neposrednog iskustva njihove materijalnosti i njihove djelotvornosti kroz kontakt sa živim tijelom/tijelima u ovom performansu. Ono što ih čini *klasifikovanim* izvodi se iz (pseudo) iskustava posredovanih individualnim ili društvenim percepcijama, znanjima, sjećanjima, pretpostavkama o njihovoj funkcij, izvodi se i iz istorijski, društveno generisanih strategija

77

[235] Agamben, Đ. (2013) *Homo sacer: suverena moć i goli život,* Loznica: Karpos, 23

označavanja. Kako kaže Meri Ričards, od 72 ponuđena predmeta, neki su odabrani „sa idejom uživanja dok bi drugi definitivno sugerisali bol[236]. Čak i kada te predmete posmatramo na fotografijama ovog performansa dok još leže neupotrijebljeni na stolu ili, pak, kao prave predmete, „suvenire“ ovog performansa izložene sa foto dokumentacijom originalnog performansa na izložbi *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979* (Los Anđeles, 1998), kompleks naših iskustava, percepcija, sjećanja, znanja (o performansu) suspenduje njihovu nevinost. Oni postaju nečisti, fetišizirani, kontaminirani, odgovorni, „krivi“: jednako kao i publika, jednako kao i sama umjetnica. Dodiri gube nevinost: oni koji dodiruju predmete su napadači ili zaštitnici, predmeti, ono čime se dodiruje su instrumenti uživanja ili patnje, ona, umjetnica, koja njima biva dodirnuta (koja pasivno prima udarce ili dodire, bolne ili zaštitničke) postaje žrtva. Čini se da su u ovom perfromansu uloge jasno podijeljene, pozicijije markirane, ulozi poznati, bolne ili uživalačke konsekvence neizbježne. Publika i predmeti se svrstavaju u dva tabora a umjetnica se „zaglavljuje“ među zupčanike ove binarne mašine kao mazohistička „spojnica“. Prema Lakanu, „ekonomija mazohističkog bola na kraju završava kao ekonomija dobara“[237], odnosno, mazohizam uključuje utilitarni bol koji proizvodi zadovoljstvo, dejstvuje unutar granica principa zadovoljstva i njim bol, i jedinka sama, postaje roba, predmet, stvar.

Kao što je već ranije napomenuto, iako su studije mazohizma pretrpjele bitne promjene tokom posljednjih nekoliko decenija, i dalje orbitiraju oko Frojdovog dijagnostikovanja mazohizma kao forme seksualne perverzije: „Kažnjavajući sebe, mazohista ublažava sopstveni strah od mučenja ili zanemarivanja od strane drugih, dakle, kontroliše strah i osjećaj krivice bolom – erotizovanim bolom“[238].

Prema Keti O'Del, performansi 70-ih funkcionišu prema principima „mazohističkog ugovora”: „Ključni momenat u ovim mazohističkim performansima tiče se naših svakodnevnih dogovora ili ugovora koje svakodnevno sklapamo sa drugima i koji ne moraju biti u našem najboljem interesu“[239]. O'Del rasterećuje koncept ili praksu mazohizma stigme patološke želje percipirajući i locirajući ga, u delezovskom ključu, u kontekst ugovornog odnosa, odnosno, nanošenje bola se ispostavlja kao stvar izbora, prihvatanja, dogovora: susretanja mišljenja i usklađivanja razlika[240]. Kako naglašava Džejn Bloker, ovako shvaćen mazohizam tretira bol kao nešto što se čini tijelu, a ne nešto što je konstitutivno, imanentno

[236] Richards, M., *Marina Abramovic,* 89
[237] Lacan, J. (1999) *The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960: The Seminar of Jacques Lacan* VII, London: Routledge, 239
[238] Bucklich, A., *Sacred Pain: Hurting the Body for the Sake of the Soul,* 85-86
[239] O'Dell, K., *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s* , 2
[240] Ibid, 35

jedinki[241]. „Biti mazohist i biti žrtva su dvije sasvim različite, čak suprotstavljene pozicije“[242], navodi Anita Filips (Anita Phillips) definišući mazohistu kao naustrašivu, inteligentnu osobu spremnu na rizik, kao inovativnog buntovnika prije nego poslušnika i konformistu. Kris Burden precizira: „Mazohista ima namjeru sebe da povrijedi, to nije moja namjera“[243]. Referirajući na mazohističke performance Đine Pane, sama Abramović na jednom mjestu kaže: “Kada ponavljaš stvari poput nje, rad postaje bolestan. Poruka umjetnosti mora biti šira od toga”[244]. U tom smislu, mazohizam u kontekstu performansa 70-ih bi se mogao percipirati kao svojevrsna kontrakulturna strategija, kao subverziranje opresivnih društvenih mehanizama i struktura, pravila i normi, čak kao svojevrsna transgresivna *tehnologija sopstva.*

Već je moderna donijela novo percipiranje mazohizma kao antiburžoaske prakse donoseći time njegovu revalorizaciju: „nečasnost se preinačuje u disidentstvo, pokoravanje postaje prikriveno buntovništvo, sami čin autonegacije postaje potkovan, istovremeno, ironijom i (samo)spoznajom“[245].

Žil Delez je iz Zaher-Mazohove (Sacher-Masoch) literature „čitao“ pravila i principe sadizma i mazohizma kao „nemogućeg para“: dok je sadizam negacija, destrukcija, poricanje drugoga, mazohizmu je drugi potreban i strukturira ga oko logike ugovornog, transpersonalnog i transakcionog odnosa. Tu mučeni i podčinjeni svog mučitelja, suštinski, „izgrađuje“ instruirajući ga da se mijenja prema njegovoj ideji ili idealu, fantazmu i da u ime njega suspenduje postojeću realnost. Iako Abramović kaže za ***Ritam 0***: „To je bio najteži rad koji sam izvela jer nisam kontrolisala stvari. Publika je upravljala situacijom”[246], reklo bi se da „mučitelj“, publika ima samo prividnu slobodu djelovanja i moć upravljanja. Polje dejstva posmatrača-participanta je unaprijed prostorno i vremenski definisano, funkcionalizovano, značenjski markirano. Umjetnica je ta koja je kreirala *mis-en-scène*, odredila vrijeme trajanja performansa, odabrala i stavila u ponudu-promet predmete, odlučila da sebe uspostavi kao predmet, ona je ta koja publici daje pravo da dejstvuje, ona je ta koja preuzima odgovornost za počinjene radnje, ona je ta koja svojom statičnošću, pasivnošću *pokreće svijet*. Takođe,

---

[241] Blocker, J., *What The Body Cost: Desire, History, And Performance*, 34
[242] Phillips, A. (1998) *The Defense of Masochism,* New York: St. Martin's, 14, u: Felski, R. (2005) *'Redescriptions of Female Masochism', Minnesota Review*, 63–64, 136
[243] O'Dell, K., *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s* , 3
[244] Marina Abramović, u: Kontova, H. (1978) 'Interview with Abramovic and Ulay', *Flash Art,* Vol. 80-81, February/April: 43-44
[245] Felski, R., *'Redescriptions of Female Masochism'*, 63–64,
[246] Marina Abramović, u: McEvilley, T., *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 16

postavljajući fotografije svojih prethodnih, ranih performansa na zid prostorije u kojoj izvodi ***Ritam 0,*** Abramović kao da in(d)icira publiku/publici da nastave *njen* dosljedno i kontinuirano sprovođeni program iskušavanja njenih psihofizičkih granica i istovremeno opstruiranja, destabilizovanja granica društvenih normi (prema Delezu, mazohista uklanja figuru Oca). Umjetnica kao da instruira publiku da reaguje ekspresivno, da njihove reakcije ne budu ni mirne ni miroljubive. Reklo bi se stoga da sama umjetnica „dijeli odgovornost" za sva počinjena (ne)djela u performansu (Rouzli Goldberg kaže da je Abramović ovim „različitim instrumentima provokacije... tražila nevolju"[247]). I publika je tako (pro)čitala situaciju stavljajući napunjeni pištolj umjetnici u ruke i namiještajući njene prste na okidač. Takođe, između dva, naoko, praktična iskaza koja formuliše sama umjetnica: „Postoji 72 predmeta na stolu koje svako može koristiti po želji" i „Ja sam objekat. Ja preuzimam punu odgovornost za proces", postoji tenzična relacija ili dinamička praznina koja vapi za djelatnim ispunjenjem, nalaže njihov „direktni sudar". Ta praznina može značiti i otvaranje prostora za mnoštvo mogućnosti upotrebe ili neupotrebe predmeta u relaciji sa postojanom, odnosno, sa *progresivnom pasivnošću* umjetnice. Publici nije ponuđen samo jedan instrument, makaze kao u performansu *Cut Peace* (1964) Joko Ono niti je, kao u tom performansu, umjetnica izdignuta na pozornicu pa ponuđena opcija individualne intervencije posmatrača prevenira homogenizaciju ili grupno organizovanje publike. U ***Ritmu 0*** je umjetnica „velikodušnija" prema publici: ona se stavlja unutar mase *kao da je jedna od njih* i nudi im 72 različita predmeta kao (kapitalističko?) obilje mogućnosti i izbora kombinacija i akcija. Frejzer Vord kaže da predmeti na stolu nisu bili samo prijeteći ili opasni i agresivnost prema umjetnici nije bila jedino rješenje. Moguće je zamisliti i drugačiju verziju događaja u kojoj je umjetnica izložena golicanju, masiranju, hranjenju kolačima ili u kojoj pojedinci iz publike izvode pred njom sopstvene scenarije[248]. No, moguće je imaginirati i mnoge druge verzije jer umjetnica ne zatvara proces, ne upravlja definitivno i *in advance* konsekvencama i ishodom performansa, ona, u stvari, kontroliše proces upravo tako što mu svojom odlučnom ili odlučenom pasivnošću *dozvoljava* da uzme, da iz sebe indukuje ekscentričnu razvojnu putanju. Unutar već izgrađenog okvira, „postavljene scene" i "pripremljenog terena", umjesto očekivanih, naviknutih, naučenih reakcija i „logičnih" i „prirodnih" postupaka, i onih koji su se desili i onih kakve ima u vidu Vord, moguća su višestruka „pomijeranja figura" na otvorenoj, „živoj" mapi ovog performansa-događaja. Otvara se mogućnost razvijanja lanca mnogostrukih

[247] Abramović, M., Goldberg, R., McEvilley, T., Elliott, D., *Objects Performance Video Sound,* 11

[248] Ward, F., *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* 123

dodirivanja i odbijanja, razvezivanja i ulančavanja *tijela*, živih i neživih, ljudskih i neljudskih. Orbitirajući oko ili konstelirajući sa suvjerenom pozicijom pasivnosti umjetnice, oni mogu graditi klastere novih *humanih relacija* izvan „pseudosociološkog pojma normalnosti" i „trivijalmoralnog postulata dobre volje" i „vulgarnopolitičke ideje o prisili zajedničke zadaće"[249]. To su stanja, pozicije i odnosi izvan instanci patnje, trpljenja, kažnjavanja, uživanja, slobodne volje, odgovornosti i krivice, izvan *otpuštanja* i *pritiskanja* kočnica, izvan samog socijalnog ili umjetničkog ugovora i izvan samog mazohističkog ugovora kao strogo kontrolisane prakse zasnovane na uspostavljanju i poštovanju protokola, ponavljanju obrazaca i pravila, blokiranju promjene. Gotovo bi se moglo reći da se prati onaj trag *Puta pročišćenja* cejlonskog budiste iz 5. vijeka, put namijenjen „destabilizaciji sistema uslovljenog, motivisanog i svrsishodnog ponašanja koje upravlja dnevnim životima ljudi i otvara put prema novim mogućnostima koje su, nužno, nedefinisane i neizvjesne jer pripadaju nepoznatoj, neistraženoj teritoriji bića".

Metode i tehnike „samopripitomljavanja" kojima Abramovićka raspolaže u ovom performansu jesu jednostavne instrukcije po minimalističkoj recepturi slične budističkoj vipasana meditaciji koju je umjetnica i inače praktikovala. Usmjeravanjem gole pažnje ili čistog svjedočenja na mnoštvo senzacija, emocija, stanja i osjećaja koje indukuju višestruka povezivanja živih, ljudskih i neživih, tijela predmeta. Bez potiskivanja, bez suprotstavljanja, bez *pritiskanja* ili *otpuštanja kočnica*, trenutno i tjelesno, pojedinac se oslobađa pritiska mehanizama civilizovanja tijela, kulturalizacije emocija i ponašanja i njihovog prevođenja u konceptualne kategorije. Usmjerava se na čisto postojanje i prisustvo tijela u sadašnjosti, na tijelo kao polje presijecanja sila, intenziteta, pecepata i afekata, kao mjesto povezivanja spoljašnjeg i unutrašnjeg, kao mjesto događaja. No, nije ovdje presudno to da li je umjetnica, radeći performans u Napulju 1974. ovladala tehnikom vipasana meditacije, da li je do kraja sprovela budističku praksu „čišćenja ogledala". Kako bi rekli Delez i Gatari, „to uopće nije bitno. Utoliko bolje ako se radi o sinkretizmu a ne o etnografskim zapažajima, o eksperimentacijskom protokolu a ne o izvješćima o inicijaciji"[250].

Stanje autoobjektifikacije, pasivnosti i nije njen ultimativni izbor, njena ekskluzivna egzistencijalna i umjetnička strategija čije bi sprovođenje, trajanje, bilo neograničeno (trajanje performansa umjetnica oročava na 6 sati) niti je beskompromisno razvijana i njegovana tehnologija sopstva čije je jedino odredište "Sveta Praznina". To je *jedno od* mogućih, odabranih, isprobanih stanja-iskustava, „eksperimentacijskih protokola", kojima umjetnica,

[249] Sloterdajk, P., *Mislilac na pozornici, Nietzscheov materijalizam,* 164
[250] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, 182

tih 70-ih godina, kako sama kaže, testira svoje tijelo u stanju svjesnosti i ne-svjesnosti, odnosno, kojima će i u nekim kasnijim radovima testirati intenzitete i kvalitete povezivanja svog unutarnjeg sa spoljašnjim, povezivanja sa sobom i sa svijetom. U ovakvoj konstelaciji snaga, u ovakvoj konstrukciji performansa, i suze na njenom licu koje su izbile u trenucima najburnije interakcije, sudara umjetnice sa tijelima ljudi i predmeta (umjetnica izjavljuje i da je po okončanju performansa registrovala sijedi pramen u svojoj kosi) nije planirana, pripremana, pa ni očekivana ili željena ali jeste znakovita reakcija. No, ne bi se ovdje tvrdilo da suze prevode njeno tijelo u kodiranu sliku žrtve. One nisu ni znak da je umjetnica pokleknula, dokaz izdaje tijela, neželjeno subverziranje njene inicijalne odluke - odlučne rezistentnosti. Suze mogu upravo biti verifikacija tijela/tijelom, fizički, ne simbolički znak, da su i „oko" i „uragan" žive sile koje jedna drugu indukuju, stavljaju u pogon, uslovljavaju, održavaju. Suze na licu nepokretnog tijela su znak da je nešto otpušteno od tijela, predato ili vraćeno u spoljašnjost koja ga je prizvala. Suze mogu biti znak da su neke sile tijela oslobođene, manifestne i da čak postaju odbrambeni mehanizam upravo te voljne rezistentnosti ne kao statičnog principa ili introvertne, „samačke" sile već sile koja se testira, legitimiše i brusi kroz intersubjektivne relacije. Suze postaju oruđe rezistentnosti koja kao stameno *izvođenje* pasivnosti postaje svojevrsni vid komunikacije. Kao i *cruor,* krv koja otiče iz rane na tijelu performera, i ove suze na licu performera predstavljaju gest davanja, posezanja/dosezanja, intersubjektivnosti. Suze na licu voljne pasivnosti su i ono što ovom tijelu u performansu daje onaj status *nečeg trećeg*: ni čista fenomenologija ni samo *ready made*. One odaju ili brane živost ili životnost tijela performera *kao* predmeta ili objekta umjetnosti performansa, odnosno, time tijelo kao predmet ili objekat umjetničkog događaja *manifestuje* svoju imanentnu životnost[251].

Suze su i tjelesni dokaz sačuvane prirodnosti tijela, odnosno, sačuvanog *zdravlja* gotovo na tragu Ničeovog „velikog zdravlja", novog zdravlja koje je „jače, dovitljivije, izdržljivije, odvažnije"[252]. Njim žive oni spremni da eksperimentišu, spremni na izazove, napore, gubitke i promjene. Radikalno, brutalno iskušavanje psihofizičkih granica

[251] Kada su neposredni posmatrači i čitači performansa Krisa Burdena ***Doomed*** (1975) pretpostavljali da je trodnevna „nevjerovatna", „neprirodna" postojana nepokretnost tijela umjetnika mogla biti znak njegove uvedenosti u posebo stanje transa ili više svjesnosti, sam umjetnik je potvrdio da je tokom izvođenja performansa urinirao ali da to prisutni nisu registrovali „na njegovim tamno plavim farmerkama", da je tokom izvođenja performansa osjaćao glad i žeđ i da je, sa izuzetkom povremenog pada u san bio svo vrijeme svjestan. Takođe, umjetnik potvrđuje da nije upražnjavao jogu niti ulazio u stanje transa ni nešto slično. Služio se samodisciplinom da održi nepokretnost tijela tokom rada kome inicijalno nije odredio dužinu trajanja. Ebert, R. (1975) *'Cris Burden: "My God, are thez going to leave me here to die"'*, http://www.rogerebert.com/interviews/chris-burden-my-god-are-they-going-to-leave-me-here-to-die.

[252] Niče, F. *Ecce Homo*

performerke i granica samog medija performansa, naime, nisu znak bolesti, manifestacija patoloških stanja, verifikacija „klasične“ mazohističnosti čina, ali ni puke terapijske prakse, katarzično pročišćenje pojedinca. To su eksperimentacijske procedure kojima se čini vidljivim i djelujućim, postojećim ono što se doima kao slabost i nepriličnost: samo živo tijelo.

Od autoobjektifikacije ka interobjektivnosti

U tekstu „Body Works“ publikovanom 1970. u njujorškom magazinu *Avalanš* (*Avalanche*), Vilabi Šarp (Willoughby Sharp) kaže: „Jedina situacija u kojoj tijelo dotiče status objekta jeste kada postane leš“[253]. ***Ritam 0*** trebamo, moramo čitati kao posebnu ekspresiju *živog* tijela umjetnice: kao *voljno razvijanje i slobodno projektovanje* pozicije pasivnosti umjetnice, kao njenu autoobjektifikaciju, kao „strateško“ primanje udaraca, kao svojevrsnu tehnologiju sopstva. Pasivnost umjetnice, njena imobilnost, „živa neživost“, odabrana i rezistentna autoobjektifikacija, postojana je u svakom dodiru ili sudaru sa neživim predmetima i živim, aktivnim tijelima posmatrača. Kao *strategija distance,* ona provocira drugačije povezivanje subjekta sa objektivnom realnošću, sa svijetom i drugačiju konstrukciju samog subjektiviteta, kao „samoizmiještajuću, samotransformišuću objektifikaciju“[254]. Prema Kristin Renzi, objektifikacija tijela umjetnice nije negativno, elimininatorsko, degradirajuće pozicioniranje. Ta pasivnost nije apsolutna desubjektivacija, brisanje centra sopstva, već eksperimentisanje sa stanjem pasivnosti kao postizanje “desubjektifikujućeg stanja objektnosti“[255].

U pitanju je ono što Vivijen Sobčak naziva kvalitetom *interobjektivnosti*: ne samo naše specifične povezanosti, međuprožetosti ili međuzavisnosti od objektivnog svijeta (drugih ljudi i neživih predmeta), već i naše paralelno ili istovremeno postojanje kao subjekta i objekta. Vivijen Sobčak, dakle, predlaže drugačiji vid „opštenja“ živog i neživog, ljudskog i neljudskog kroz prekoračenje (ontološke) granice između subjektivnog ili subjektovog živog tijela i objektivnog svijeta kroz njihovu „napravljenost“ od istog „mesa“, „mesa svijeta“. U pitanju je „strasna isprepletenost“, hijazmička povezanost, međuprožetost tijela-subjekta i tijela-objekta: „Jedino kroz intimno, subjektivno prepoznavanje nas samih kao materijalne objektnosti mi možemo biti jedno sa bićem svijeta“[256]. Stanje interobjektivnosti počiva ili na

[253] Willoughby Sharp: O'Dell, K., *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s* , 7
[254] Elaine Scarry, u: Sobchack, V., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture,* 290
[255] Renzi, K., 'Safety in Objects: Discourses of Violence and Value – The Rokeby Venus and *Rhythm 0*', 122
[256] Sobchack, V., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture,* 295

našem prepuštanju volji dugih („pasivna patnja“) ili, pak, kao aktivna privrženost predmetima koju Benjamin označava kao mimetičku vještinu.

Bruno Latur (Bruno Latour) kaže da modernistička distinkcija između prirode i kulture u stvari nikada nije postojala. Smatra da je potrebno redefinisati taj odnos osmišljavanjem Parlamenta stvari u kojoj prirodni i društveni fenomeni i diskursi kojima pripadaju neće biti izučavani kao separatne već kao hibridne, koegzistentne forme kreirane i ispitivane kroz uvezivanje ljudi, stvari i koncepata[257]. Prema Ilejn Skeri, „ukoliko naši artefakti ne dejstvuju na nas, nema svrhe stvarati ih. Mi kreiramo materijalne objekte kako bih ih interiorizovali: mi stvaramo predmete kako bi za uzvrat oni rekreirali nas, kako bi preispitali našu otjelovljenu svjesnost“[258]. Ono što je posebno ili dodatno bitno za ***Ritam 0*** i druge, kasnije radove Marine Abramović, interobjektivnost, kako tvrdi Sobčak, obezbjeđuje materijalnu, tjelesnu osnovu za uspostavljanje relacije odgovornosti prema drugim materijalnostima i objektnostima izvan nas, bilo živim bilo neživim, odgovornosti kao primordijalne, pre-refleksivne i kao svjesne, etičke kategorije (moglo bi se reći, na tragu delezovsko-gatarijevske imanentne etike). Moguće je uspostavljanje strasne, aktivne posvećenosti prema drugima i cijelom objektivnom svijetu kao intenzivnom osjećaju koji iznutra nadrasta našu svijest i volju. Interobjektivnost izražava želju za obuhvatanjem, obujmljivanjem drugih subjekata i objekata i svijeta spoznajom njihove materijalnosti i objektnosti, njihovim prisvajanjem kao da su naše sopstvene. Pozivajući se na Mirjam Hansen (Miriam Hansen), Sobčak smatra da „mora postojati ljudski elemenat u stvarima koji nije rezultat rada“ te da je taj „zaboravljeni ljudski elemenat“ ništa drugo do ono što ljudska bića dijele sa ne-ljudskom prirodom: materijalni, fizički aspekt stvaranja[259].

Jednako kao i intersubjektivnost, međuzavisnost, ono što Amelija Džons zove „kruženjem želje“, tako je i interobjektivnost kapacitet ili „sudbina“ postmodernog subjekta utemeljenog na destabilizaciji *binarnih mašina*, dualističkih koncepcija na kojima počiva zapadna kultura i destabilizaciji klasičnih propozicija konstruisanja subjektiviteta. U pitanju je nekonvencionalni i nepredvidljivi „hod po ivici“ gdje nema definitivnog napuštanja jedne niti naseljavanja druge teritorije već se sprovodi konstituisanje *nečeg trećeg* koje bježi iz polja tvrdih, definisanih ili definitivnih estetskih, političkih ili moralnih kategorizacija, iz odnosa hijerharhizovanja i privilegovanja. Upravo takve kategorizacije Abramović provocira u ranim performansima, destabilizuje ih i preinačuje. Umjesto kvalifikovanja ***Ritma 0*** kao

[257] Latur, B. (2010) *Nikada nismo bili moderni: Esej iz simetrične antropologije,* Novi Sad: Mediteran
[258] Elaine Scarry, u: Sobchack, V., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture,* 117
[259] Sobchack, V., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, 301-302

mazohističnog ili nasilnog i striktne podjele na žrtvu i mučitelja, na subjekat i objekat, na pasivnost i akciju, dualiteti ili opoziteti se uvezuju i funkcionišu poput *delezovskogatarijevskog* nabora ili prevoja[260] ili Mebijusove trake, omiljene metafore Elizabet Gros kojima označava te rotacije, uvrtanja, premetanja, odmotavanja ili prelivanja razlika jedne u drugu. Dakle, na djelu je permanentna nestabilnost pojmova na kojoj se otvara polje za redefiniciju ili de/rekonstrukciju pojma i poimanja prirode umjetničkog čina, statusa umjetnika i posmatrača.

U slučaju *objektivne subjektivnosti* Marine Abramović u ovom performansu, postoji kao mogućnost ili, već, kao dejstvo, posebna vrsta ili dodatni efekat autoobjektifikacije. Njeno intenzivno i tjelesno dodirivanje, sudaranje, interferiranje sa drugim tijelima, živim i neživim, sa drugim pasivnim i aktivnim energijama nosi ovdje i prividni paradoks: nosi moć izmicanja od konstruisanog (ego) sopstva, odnosno, omogućava svjedočenje „svega svog" što (mislimo da) posjedujemo, što (mislimo da) nas definiše - tijela, bola, senzacija, misli, sjećanja, obrazaca ponašanja, sistema vjerovanja i vrjednovanja, slojeva kulturnih uspisivanja - kao vrijednosti *koje nismo mi*, koje ne sadrže niti reflektuju naše „čisto" sopstvo.

Stranac u kulturi

Ritam 0 nije samo čin *davanja* (povjerenja, mogućnosti izbora i djelovanja, mogućnosti novog povezivanja sa svijetom, odnosno, novog samoodređenja), čin svojevrsne *demokratičnosti,* velikodušnosti, „inicijacije" indiviadua i grupa, već i čin provokacije, *ogoljavanja* i *oduzimanja* (zaštitnih mehanizama „civilizovanja tijela", konformizma društvenih pravila i uloga, društvenih instanci *dozvole i zabrane*, bezbjednosti poznatog, prihvaćenog, normiranog).

Abramović je ovdje kreirala rubno polje u kome privremeno funkcionišu suspenzije definisanih društvenih uloga, kontrole racionalnog, instance zabranjenog i umjetnica detektuje i reflektuje internu dinamiku tog i takvog polja. U svojim *Memoarima*, Abramović napominje kako su u publici bili uglavnom pripadnici napuljskog art establišmenta sa svojim suprugama te da su tokom većeg dijela performansa uglavnom žene govorile muškarcima što da čine

[260] Delezov koncept nabora ili prevoja definiše prirodu subjekta izvan principa dualnosti, „binarnog terora" i „produkciju subjektiviteta" kao prevoj spojašnjeg, „linje spolja", prema unutrašnjem. Unutrašnje je ništa drugo do nabor spoljašnjeg koje postoji paralelno sa njim i koje je u tom spoljašnjem sadržano. Žil Delez koristi tri termina sa sličnim značenjima: *le pli, plier* i *déplier.* Za *plier* koriste se termini nabiranje, presavijanje, savijanje, povijanje, uvijanje; za *déplier* termini izvijanje, poravnanje, razmotavanje. Jedino se *le pli* prevodi sa *nabor,* u: Žil Delez, *Pregovori,* Loznica: Karpos, 2010, 133

umjetnici a ono što su činili predstavljalo je spiralu violentnih i ponižavajući radnji koje umjetnica precizno popisuje. Sjutradan je, kaže umjetnica, galerija dobila niz telefonskih poziva od ljudi koji su bili među učesnicima perfomansa, dakle, među izvršiteljima ovih radnji, koji su izražavali duboko žaljenje zbog prirode svoga angažovanja: „nisu mogli da razumiju što se zaista dešavalo dok su bili tamo [u performansu, *prim.aut.*], što ih je bilo spopalo“[261]. Dakle, sa istupanjem iz liminalne situacije, iz rubnog polja (iz performansa) aktivirala se potreba za resocijalizacijom, urazumljivanjem, za povratkom u „normalnost“ (kako bi rekao Ričard Šekner, transformacija je samo privremena, diktirana „pravilima igre ili konvencijama žanra“[262]).

Takođe, ***Ritam 0*** ne znači samo odvijanje *igre razotkrivanja* dvostrukog mehanizma „klasične“ humanističke mašine: „mehanizma antivertikalnosti“, pripitomljavanja i bestijalizovanja. U pitanju je, možemo reći, pokretanje ili isprobavanje i inovirane, nadgrađene, specifične „transhumanističke“ igre uvođenjem *treće instance,* umetanjem *trećeg* tijela, *živog* tijela, „neutralnog igrača“, onoga *izvan* operisanja dualnih struktura, izvan kolektivnih dinamika: pozicije koju ovdje (potencijalno, stvarno) (is)postavlja Marina Abramović. Među onima koji *pritiskaju* ili *otpuštaju* kočnice, onima koji definišu dva pola ili dva režima rada „humanističke mašine“, umjetnica utjelovljuje ili, pak priziva, izaziva, testira neku *stranu poziciju,* poziciju *izvan*. Možemo reći, umjetnica *performativno* ili u performansu „uprizoruje“, anticipira ili, pak isprobava poziciju „stranca u sopstvenoj kulturi“ [263], kao „isticanje singularnog... otimačinu od opšteg...“[264]. Prizivajući poziciju stranca u kulturi, umjetnica jednako nudi posmatraču *otuđivanje od poznatog:* izlazak iz bezbjedne, komforne zone zaštićene, ničeanski rečeno, navikama, običajima, društvenim i umjetničkim normama, samoobuzdavanjima, uzajamnim nadziranjima i kažnjavanjima, nježnostima, odanostima i saosjećajnostima. Pozivajući se na Hanu Arend (Hannah Arendt), Jovan Čekić govori o transformaciji, prelasku u stanje stranca iz pozicije posmatrača. Čekić ističe izuzetnost ili *izuzetost* ove pozicije iz poretka svakodnevnosti, kao „poseban mir, izostanak svake vrste delanja ili pometnje, zapravo, apstinencija od svake upletenosti i pristrasnosti neposrednih interesa“ koja omogućava „razumevanje smisla igre“[265]. Biti stranac podrazumijeva izmicanje, nevezivanje, svjedočenje i onoga unutar sebe i onoga oko sebe. Biti svjedok znači ne učestvovati u igrama identifikacije, klasifikacije, svrstavanja ili izricanja suda.

---

[261] 239 mović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 70
[262] Schechner, R. (2013) *Performance Studies: An Introduction,* London: Routledge, 52
[263] Čekić, J. (2015) *Izmeštanje horizonta,* Beograd: FMK, 175-177
[264] Sloterdajk, P., *Mislilac na pozornici, Nietzscheov materijalizam,* 164
[265] Čekić, J. (2015) *Izmeštanje horizonta,* Beograd: FMK, 176

Taj *stranac u (sopstvenoj) kulturi* ne samo da posreduje u (raz)otkrivanju, prepoznavanju prirode (postupaka) onih čiji životni, kulturni ili umjetnički prostor dijeli, već ima moć/mogućnost produkcije *novog znanja o sebi* za sve involvirane, spoznaju onoga što (se) jeste i onoga što može biti. On je, dakle, u funkciji *izoštravanja,* onoga *vidjeti bolje*, odnosno, vidjeti *više*, dakle, *drugačijeg viđenja* poznatog, i onoga aktualizovanog ali i onoga potencijalnog, kao jednako stvarnog. A kako kaže Jovan Čekić, „ova mašinerija ne mora biti optička, pre je u pitanju jedan sklop organa i funkcija, kombinacija radnji i trpnji, akcije i reakcije, koja nešto čini vidljivim i očiglednim“[266]. Kao da je umjetnica na tragu *postajanja* srcem mehanizma posebne „optičke“ ili prozorljive mašine koja „vidi“ drugačije, „vidi“ neupadljive spojeve ali „vidi“ i moguće promjene i sobom ih čini *opipljivijim*.

Na sličan način An Suvanjarg (Anne Sauvagnargues) „locira“ Zaher-Mazoha: on analizira efekte mazohizma ne zato što je perverzan već zato što je književnik (*umjetnik*) i (njegova) književnost ne nudi sekundarni ili imaginarni prikaz stvarne perverzije već istražuje rubne, granične, „manjinske“ znake: „istražuje dinamiku, otkriva pozicije i odnose koji bi, bez njegove intervencije, ostali nevidljivi... bez moralističkog stava, hvata kompleksnosti života i čini ih opipljivim, osjetnim“[267]. Suvanjarg se poziva na ničeansko i delezovsko definisanje umjetnika ne kao kao etiologa, onoga koji traži uzroke ili „iscjelitelja“ koji (se) služi „klasičnom“, normativnom društvenom terapeutikom već simptomatologa, „ljekara civilizacije“ koji ne pati od simptoma koje dijagnostikuje. On ne donosi razrješenje vječitih pitanja, ali ni aktuelnih problema. On prije zauzima neutralnu poziciju ili distanciranost, pasivnost, ogledalnost, dovodi sebe (svoju umjetnost) u stanje da može uhvatiti, reflektovati, učiniti vidljivom, manifestnom jednu specifičnu formaciju ili konstelaciju odnosa tijela, pokreta, afekata i percepata, energija i sila i kristalisati je kao sliku-presjek jednog sklopa prostor-vrijeme: „Uvijek je značajno učešće umjetnosti u grupisanju simptoma, u organizovanju pregleda ili tabele (*tableau*) u kojoj se jedan simptom razdvaja od drugog, podređuje trećem i tvori nove forme... Simptomatologija je uvijek stvar umjetnosti“[268]. Umjetnik (re)interpretira svijet i njegove *simptome* i time otvara polje za novo promišljanje stvarnosti i izumijevanja novih modusa življenja.

U tome je sadržana i moć ogledalnosti Abramovićkine pozicije u ***Ritmu 0*** kao one koja ne iskrivljuje niti ispravlja niti vrjednuje niti presuđuje. Ona sama odbija upisivanja, projekcije, identifikacije, vraća „poslanu“ sliku sa efektom „prije šok-terapije nego

---

[266] Ibid. 177
[267] Sauvagnargues, A. (2013) *Deleuze and Art,* London: Bloomsbury Press, 32-33
[268] Deleuze, G. (2004) *The Logic of Sense,* London: Continuum, 273

ubjeđivanja“[269], odnosno, vraća je sa efektom postajanja svjesnim i onoga što *jeste,* što je manifestovano, što je teška i *nečista* konstrukcija identitetskih naslaga ali i onoga što *može biti* a što je stvarno, što je *ispod*, što je čisto, nekontaminirano, srce bića. Dakle, Abramović se ne bavi samo simptomatologijom već i „potencologijom“. Kako kaže Tod Mej (Todd May) za Žila Deleza, ključno pitanje nije filozofsko: Koji je smisao života? Kako *treba* živjeti? Kako treba *djelovati?* Kako ljudi *žive?* već: Kako *mogu* živjeti?. Ono pretpostavlja razvijanje mogućnosti za „širenje našeg života izvan granica koje nam je odredila istorija“[270]: mogućnosti da se iznova ispituje i kao novo iskusi sopstveno postojanje, mogućnosti za otkrivanje, izumijevanje novih formi življenja, da se eksperimentiše sa mogućim, da se živi drugačije: „osloboditi linije bijega“, navoditi „spregnute tokove da prilaze i bježe... spajati, sprezati, nastavljati: cjelokupni 'dijagram' protiv još označiteljskih i subjektivnih programa“[271].

I u čitanju ***Ritma 0*** moguće je lansirati te *linije bijega*, vidjeti u njemu ne samo „sklop eksponiranja rodno definisane fantazije i skiciranje obrnute slike ili naličja etičke zajednice“[272] već i naznaku onoga što može biti, *Zajednice koja dolazi,* ili, kako bi rekao Delez, „šansu za novo rođenje, za projekciju novog čoveka koji mora da bude ishod mazohističkog čina“[273]. To je mogućnost koja je koincidirala sa transformabilnom moći same umjetnosti performansa, sa kontrakulturnom strategijom performansa 70-ih. Konačno, istinski, pravi ili *viši* čovjek nije onaj koji se vraća u bestijalnost, onaj koji *otpušta kočnice* kao što to nije ni onaj odgajani, vaspitavani, pripitomljeni koji *pritiska kočnice* već onaj *izvan*, onaj spreman napustiti granice ovako shvaćenog i građenog humanizma: onaj spreman, na „proces samopripitomljavanja“; odnosno, onaj koji eksperimentiše sa *linijama bijega.*

Živo tijelo umjetnice u činu samoobjektifikacije koje je *kao takvo*, *kao to* uspostavljeno kao umjetničko djelo i umnožavanje modela angažovanja posmatrača, modela njegove interakcije sa živim i neživim tijelima (tijelom umjetnice i tijelima predmeta) u ***Ritmu 0*** ne trebamo percipirati dominantno kao demonstracijsku studiju o ljudskoj prirodi, kao manifestovanje dinamike grupne psihologije, kao svojevrsni umjetničko-socijalni eksperiment kojim bi se verifikovala pretpostavljena imanentno agresivna, nasilnička priroda

[269] Sontag, S. "Aesthetics of silence", http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html str. 1. Pristupljeno 4. maja 2014.
[270] May, T. (2005) *Gilles Deleuze: An Introduction*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1-7
[271] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa,* 182
[272] Ward, F., *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* 46
[273] Delez, Ž. (2015) *Hladno i okrutno: Predstavljanje Zaher-Mazoha,* Beograd: Fedon, 62

čovjeka[274]. Nije u pitanju ni kreiranje scene za moralno prosuđivanje ljudskih akcija i reakcija, poligona za diversifikaciju i operisanje socijalnih inskripcija (inovirano funkcionisanje *kafkijanske mašine* koja multiplikuje oruđa i mehanizme kažnjavanja). Rad nije ni fiksiran u zoni inscenacije pozicije i uloge pojedinca-žrtve društva i posebno pozicije žene gdje njena pasivnost, samoopredmećivanje funkcioniše kao „klasični" ženski diskvalifikativ, znak njene potčinjenosti, izopštenosti, desubjektifikacije, brisanja sopstva. Takođe, pasivno i voljno primanje udaraca umjetnice ne znači odigravanje bolnog ritualnog čina (samo)žrtvovanja radi pročišćenja društvenog tijela, svojevrsno *altruističko samoubistvo*. Kao da voljnom, „strateškom" autoobjektifikacijom umjetnice publika biva upotrijebljena kao živo, aktivno, nepredvidljivo, egzekutivno oruđe da se istraže i prekorače, ne samo (njene) granice fizičke izdržljivosti već i dijeleći osjećaji poniženja, srama, nemoći ili nadmoći i agresivnosti ili, pak, brižnosti i samilosti. Dakle, umjetnica/umjetnicom se relativizuje ili problematizuje instanca slobodne volje i odgovornosti, pozicija žrtve, branitelja ili agresora pa i validnost samog socijalnog ili umjetničkog ugovora ili specifičnog mazohističkog ugovora. Abramović izvodi publiku ***Ritma 0*** izvan kanetijevske homogenizovane mase - „sve je crno od ljudi" i jednako, njena „nepristrasnost" ne želi da razvrstava posmatrače, da ih diskvalifikuje niti favorizuje, „proglasi" ih ili braniteljima ili napadačima, onima koji „pritiskaju kočnice" ili koji "otpuštaju kočnice", da ih, konačno, dijeli na one koji su odjednom postali nesavremeni ili, pak, agilni promoteri nove umjetničke prakse. Tek interpretacijom rada mogu da se vrše ove klasifikacije, povlače demarkacije, prepoznaju obrasci. U interpretaciji se umjetnica pojavljuje kao (željeni) stameni centar, kao nepokretna žarišna tačka oko koje ili zbog koje eruptiraju pokreti i akcije drugih tijela (ljudi i predmeta), na „radaru" interpretacije se hvataju tijela koja orbitiraju, konsteliraju ili kolidiraju oko nje. Moguće da se tek u intepretaciji ova kretanja vide kao uspostavljanje transformabilnog polja sila koje izbacuje na površinu i potencijalno uklanja, briše slojeve socijalnih inskripcija, kolektivnih i ličnih memorija, balast navika, obrazaca, pravila. Naime, kao i mnogim drugim performansima Marine Abramović, i ***Ritmu 0*** je potrebno pristupati iz polja guste isprepletenosti onoga što Umberto Eko razdvaja, identifikuje kao: *intentio auctoris* (intencije umjetnika), *intentio operis* (intencije rada) i *intentio lectoris* (intencije čitača). I potrebno je rad čitati ne (samo) iz polja koje ono sobom relativizuje ili zatvara već polja koje se njim otvara, koje zove na istraživanje, na promjenu.

[274] Čuveni eksperimenti iz domena socijalne psihologije spovedeni na američkim univerzitetima - eksperiment Stenlija Milgrama na Jejlu 1963. i eksperiment Filipa Zimbarda na Stenfordu 1971. - tumačeni su kao dokaz formiranja specifične grupne dinamike u kreiranim okolnostima kada se dominantno manifestuje poslušnost, pokoravanje autoritetu osobe ili situacije i spremnost na agresivno, nasilno ponašanje.

Svaki pojedinac involviran u ovaj performans (ili u njegovo naknadno čitanje) može da iskusi i istraži sadržaj i opseg, strukturu i potencijale polja sopstva, da detektuje gdje se, zašto, kako i sa kojim konsekvencama to polje presijeca ili usijeca u polje drugog. To iskustvo nosi moć promjene, u tom i takvom iskustvu počiva etički potencijal ovoga rada. Performans je bio kreiranje situacije gdje niko i ništa nije više „po strani", niko nije neutralan (*No Innocent Bystanders,* rekao bi Frejzer Vord), niko nije samo pasivan niti samo aktivan, slab i jak. Svako zastupa i odgovara i za sebe i za svoj odnos prema drugom, osobi ili predmetu. ***Ritam 0*** ispostavlja vrlo savremeni zahtjev prema pojedincu, smatra Vord, zahtjev da (se) odredi što je spreman da prihvati i zbog koga ili u ime čega[275].

Preinačenje granice smrti ili preinačenje smrti kao granice

Ritam 0 dejstvuje ne svojim estetskim, društvenim (rodnim), odnosno, reprezentacijskim već eksperimentacijskim kapacitetima *živog* tijela: permanentnim, progresivnim iskušavanjem postojećih i izumijevanjem novih modusa povezivanja sa sobom i spoljašnjim svijetom. Događajnost i transgresivnost tih umjetničkih procedura destabilizuje principe i klasične estetike i klasične moralnosti maksimalnim i, bukvalno, po život opasnim relativizovanjem diobene linije između umjetnosti i života, odnosno, relativizovanjem granice između života i smrti (tijela umjetnice i tijela umjetnosti). Naime, ***Ritam 0*** donosi i propitivanje najvećeg tabua, ubistva gdje je žrtva mogla biti upravo ona koja *gospodari situacijom*: sama umjetnica. Takav tragični scenario je bio sasvim moguć u situaciji slobodnog raspolaganja nožem, pištoljem, metkom od strane nekontolisane grupe ljudi (Tomas Mekijveli je ustvrdio da je Abramović bila toliko posvećena ovom performansu da je čak bila spremna da umre). Međutim, za umjetnicu ovakav je ishod bio uračunat prevashodno kao jedna od brojnih *mogućnosti* upotrebe predmeta od strane posmatrača, jedan od načina interakcije živih i neživih tijela ali koji je mogao i trebao da operiše svojom potencijalnošću a ne svojom egzekutivnošću, svojom *virtuelnošću* a ne svojom aktuelizacijom (činjenica da je umjetnica unaprijed odredila vrijeme trajanja performansa, odnosno, da je performans trebao zaista *trajati* onoliko koliko je to njegova autorka odredila znači da ona nije očekivala niti bila pripremljena niti zaista uračunavala mogućnost njegovog preuranjenog, iznenadnog, neplaniranog, „neumjetničkog", odnosno, fatalnog završetka). „Jedna stvar je upotrebljavati svjesno svoje tijelo, izlagati ga opasnosti svjesno. Drugi način bi bio voziti automobil brzo,

[275] Ward, F., *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* 21

recimo, 800 kilometara na sat i time usmrtiti sebe. To je nešto posve drugačije. Koristiti svoje tijelo svjesno a ipak reskirati, ići do granica a kontrolisati stvari, to je novo“[276], kaže na jednom mjestu Abramović. U performansu ***Prelude for 220, or 110*** i Kris Burden je sebe pasivizirao i izložio svoje tijelo volji posmatrača, odnosno, izložio se, prepustio, potencijalno po život opasnoj situaciji[277]. „Imao sam apsolutno povjerenje da [publika] neće intervenisati. Konačno... ja nemam samoubilačke porive“[278]. Čak je i navodno *performativno* samoubistvo autokastracijom umjetnika Rudolfa Švarckoglera u stvari „urbana lenegda“ koja, kako tvrdi Kristin Stajls, samo doprinosi trivijalizaciji, senzacionalizaciji i diskreditovanju umjetnosti tijela[279].

Šamanistički stav da je potpuno prihvatljivo učiniti bilo što sa svojim životom, da su sve opcije otvorene i da ni jedna nije ni više ni manje smislena od neke druge, za umjetnicu performansa Marinu Abramović se od statusa uslova krajnje životne emancipacije premeće u mogućnost presudne umjetničke limitacije. Naime, smrt je za Marinu Abramović bila ono što se tematizuje, *inscenira* ili, pak, priziva, provocira, draži, iskušava kao *near-death experience* u ekstremnim i posvećenim praksama *živog* tijela (u performansu) ali to je ono što nije smjelo biti ishod ni njenih životnih iskustava niti njenog umjetničkog čina. Tijelo u performansu može biti napadano, mučeno, rezano, ubadano, dovedeno na samu ivicu nestajanja ali ne i konačno uklonjeno, ukinuto. Naime, prizivanje/izazivanje smrti je, za Abramović bilo u svrhu vitalizacije i afirmacije sila postojanja i kontinuiteta njene umjetničke prakse. Kako kaže Pegi Felan, *život* dobija smisao kao biološka, iskustvena i konceptualna kategorija tek kada ga neka ne-životna sila, sila smrti, stavi u fokus[280]. Smrt je, čak, za Abramović, nešto što se *za života* planira (u operi ***Life and Death of Marina Abramović*** (2011) u režiji Boba Vilsona, umjetnica je izvela definisani scenario svoje sahrane koji, na osnovu pravno ovjerenog

---

[276] Marina Abramović, u: Kontova, H. (1978) 'Interview with Abramovic and Ulay', *Flash Art*, Vol. 80-81, February/April: 43-44, http://bildwerk.tumblr.com/post/8125498493/marina-abramovic-and-ulay-flash-art-n-80-81, 8. juna2016]

[277] Ležeći na podu galerije, Burden je dao da se njegovi ručni i nožni zglobovi i vrat pričvrste za patos bakarnim prstenovima. Pored njega su bile postavljene dvije kofe sa vodom u koje su zaronjene žice pod naponom od 110 volti. D[illegible]bilo koji posmatrač odlučio da izlije vodu iz tih kofa, umjetnik bi bio usmrćen strujnim udarom. Prema: Carr, C. (2008) *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Middletown: Wesleyan University Press, 16

[278] Ebert, R. (1975) *'Cris Burden: "My God, are thez going to leave me here to die"'*, http://www.rogerebert.com/interviews/chris-[illegible]den-my-god-are-they-going-to-leave-me-here-to-die.

[279] Stiles, K., *Uncorrupted Joy*, u: Shimmel, P. (ed.) *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, 290-293. Kako otkriva Kristin Stajls, navodni foto dokumentovani čin fatalne autokastracije Rudolfa Švarckoglera jeste, u stvari, studijski snimak fiktivnog događaja, „režirana“ situacija u kojoj, čak, pozira umjetnikov prijatelj. Teško narušenog psihozifičkog zdravlja, Švarckogler je umro od posljedica slučajnog ili, pak, namjernog pada sa prozora, bilo kao „klasični“ čin samoubistva bilo kao pokušaj imitiranja „leta“ Iva Klajna sa njegove fotomontaže *Leap into the Void* (1960) kojom je Švarckogler bio opsjednut.

[280] Phellan, P. *On Seeing Invisible,* u: Heathfield, A. (ed.) *Live: Art and Performance,* 17

dokumenta, treba biti ponovljen kao njena prava sahrana: „Sahrana umjetnika je njegov posljednji umjetnički rad“[281]). Smrt, također, treba biti i nešto što se *za života* programira, tj. kontroliše („Moja glavna želja... jeste da umrem svjesno. Svjesno i sa ogromnim zadovoljstvom da sam uradila ono što sam trebala“[282]).

Kao ni Burden, ni Abramović nije imala samoublilačke porive. Ona nije zagovornica fatalnih solucija, terminalnih rješenja već traženja kontinuiteta i subverziranja neizbježnih reakcija i fatalnih posljedica. Stoga je u ***Ritmu 0*** pitanje bilo: kako izbjeći „kliše“ metka u pištolju, pištolja na sljepoočnici; kako iznova percipitati i iskusiti sve raspoloživo, sve što se nudi, kako neočekivano povezati, iskombinovati tijela, iskustva, energije, intenzitete, percepte i afekte, aktuelno i potencijalno i, što je ključno, kako ih povezati *odgovorno* tako da sačuvaju integritet i kontinuitet bića i događaja. Međutim, kako tijelo performera nije samo *živi* već i *smrtni* umjetnički *predmet,* rad je otvorio i posebnu mogućnost kraja: smrt umjetnika. U performansu ***Doomed*** (1975) Krisa Burdena, publika je najprije bila neprijateljski nastrojena potom pokazivala znake saosjećajnosti. Tek je unošenje predmeta od strane zabrinutog muzejskog osoblja (bokala sa vodom) u markiranom prostoru u kome je već tri dana boravio umjetnik lišavajući sebe bilo kakvih pokreta, bilo kakvih aktivnosti čak bitnih dnevnih, fizioloških radnji, za samog umjetnika označilo kraj ovog *open ended* performansa „... jer je to... narušilo formalno rješenje“[283] rada. Međutim, da je ovdje bilo u igri mnogo više od pukog formalnog rješenja, da se tokom trajanja performansa težište izmjestilo sa estetskog na polje egzistencijalnog svjedoči sam umjetnik: „Nakon prve noći, kada sam shvatio da [publika] neće prekinuti rad, bio sam zadovoljan, oduševljen činjenicom da su postavili na prvo mjesto integritet rada... Druge noći, pomislio sam: o, Gospode, zar ih zaista nije briga za mene, zar će me ostaviti ovdje da umrem?“[284]. I u ***Ritmu 0***, otvorila se mogućnost smrti umjetnika, doduše, ne izostankom intervencije već ekstremnim angažmanom publike. Mogućnost fatalnog kraja, i za performera i za performans, nameće niz bitnih pitanja koja potresaju i pretresaju samu ontologiju umjetnosti performansa: što se dešava sa performansom kada performer bude ubijen tokom performansa; da li ovakvim gubitkom tijela umjetnika dolazi do ekstremne radikalizacija samog medija, umjetnosti perfomansa, da li se „dolazi do

---

[281] *An Artist's Life Manifesto: Marina Abramović,* u: Obrist, H. U., *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 89

[282] Ibid, 158

[283] Kris Burden je legao na pod galerije ispod velike staklene ploče oslonjene gornjom ivicom o zid. Umjetnik nije ostavio nikakve instrukcije i posmatrači nisu znali što im je činiti. Najprije su bili neprijateljski raspoloženi, potom saosjećajni. Performans je okončan kada je trećeg dana muzejsko osoblje postavilo bokal sa vodom ispod stakla. Prema: Ward, F., *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* 14

[284] Ebert, R. (1975) *'Cris Burden: "My God, are thez going to leave me here to die"',* http://www.rogerebert.com/interviews/chris-burden-my-god-are-they-going-to-leave-me-here-to-die.

zida“, odnosno, da li se time istupa iz sfere umjetnosti i neizbježno uskače u sferu aktiviranja definisanih društvenih mehanizama odgovornosti, kazne, krivice koje je isti taj perfomans doveo u pitanje; da li, pak, tom i takvom „dematerijalizacijom umjetničkog predmeta“ ta umjetnost dobija „mitsku“ moć neograničenog trajanja, produžavanja u neodređeno, gotovo u besmrtnost, u „pusti san“ efemerne umjetnosti performansa? Da li se sa usmrćivanjem umjetnika u umjetničkom činu, pak, stupa u fukoovsku zonu mahnitosti koja ...prekida umetničko delo, otvara prazninu, vreme ćutanja, pitanje bez odgovora“, koja „stvara jedan neizmirivi rascep u kojem je svet prinuđen da se preispita... delo optužuje svet i čini ga odgovornim za to što ono jeste“[285].

Tim pitanjima se ulazi u zonu *opasnog mišljenja,* propitivanja terminalne granice umjetnosti tijela: što ta umjetnost jeste i što ona može biti, što nestaje, što ostaje ili nastaje kada je granica smrti (tijela) performera (performansa) pređena? A, kako kaže Liotar, „nemoguće je misliti jasan i jednostavan kraj bilo čega, pošto je kraj granica, a da biste ga mislili, morate biti sa obje strane te granice“. No, kako dalje kaže Liotar, „ovo je istina za granice koje pripadaju mišljenju“. Dakle, mišljenje se ovdje ispostavlja kao *konačno pribježište*: kao i otvaranje i okončanje puta radikalizovane umjetnosti tijela. Sa druge strane, postoji i manje dramatična, uigranija i opipljivija mogućnost produžavanja života, odnosno, ekstenzije *tijela* performansa nezavisno od živih tijela (umjetnika, posmatrača) koji su ga nekada, u živom događanju, proizveli ili doveli u pitanje - dokumentovanjem performansa: tekstom, foto ili video zapisom ili njegovim ponovnim izvođenjem (*reenactmentom*).

1.2.7. Poslije Ritma 0

Provociranje direktnog, fizičkog kontakta sa publikom, upotreba publike u testiranju svojih psihofizičkih limita i, konačno, bliski susret sa terminalnom granicom, sa mogućnošću gubitka života, donijeće umjetnici ne povlačenje, „urazumljivanje“, „ne usuđivanje“ u činu performansa, već izmještanje polja njenih istraživanja i interakcija u drugu, novu fazu, u sferu drugačije, smirenije, „konstruktivnije“, odnosno, manje opasne i bolne (re)afirmacije sila postojanja i drugačijeg ubrizgavanja moći trajanja u njenu umjetničku praksu. Kako kaže umjetnica povodom ***Ritma 0***, „došla sam do zida. Bila sam tako radikalna i žestoka da sam se gotovo suočila sa provalijom. Smrt je bila sljedeći korak jer nisam vidjela kako mogu

[285] Fuko, M. (1980) *Istorija ludila u doba klasicizma,* Beograd: Nolit, 260

napredovati dalje. Susret sa Ulajem za mene je bio gotovo čudo“[286]. Međutim, nije Abramović odlučila da promijeni ili redefiniše umjetničke strategije *zato* što je srela Ulaja već je njeno „istraživanje stanja svjesnosti i nesvjesnosti“, odnosno, jedna razvojna putanja iscrpjela svoje potrebe i potrage, došla do samog svog ruba, do zida: „U performansima, željela sam da činim nešto što će promijeniti ili transformisati strah. Smisao rezanja sebe je bio da otkrijem sopstvene granice. Ali jednom kada ih pronađeš i osjetiš, bilo bi veoma klišeizirano i neproduktivno to ponavljati“[287]. Da bi se obezbijedio beskompromisno željeni kontinuitet tijela (umjetnice, umjetnosti), to tijelo se moralo otvoriti za nove “eksperimentacijske protokole“, moralo je (pre)stupiti u nove relacije sa sobom i drugim, konstruisati nove umjetničke sklopove. „Ja sam moje tijelo rezala, bičevala i tijelo nije moglo da više da podnosi… Da nisam srela Ulaja, ja bih uništila moje tijelo. Postajala sam sve više destruktivna... Nakon što smo počeli raditi zajedno, naša umjetnost postaje konstruktivna“[288]. Delezovski rečeno, rani performansi, posebno ***Ritam 0***, značili su zalaženje u „zabranjenu zonu“, u „regije bez daha“, zastrašujuću zonu ludila i (samo)uništenja gdje dejstvuje *linija Spolja*. To je divlja, suludo brza, nasilna linija koja čini da je „nemoguće razlikovati smrt i samoubistvo“. Zato se ta linija mora učiniti „podnošljivom, obradivom, mislivom“[289]. Ili, kako kaže umjetnica: „Nisam željela da umrem. To nije bila svrha. Željela sam da iskusim granicu i koliko toga mogu podnijeti do te granice“[290]; „Željela sam ići do kraja, do ivice i osjetiti taj trenutak ali nije imalo smisla prekoračiti je. Život je tako dragocjen“[291]. To je lekcija kojoj je naučio ***Ritam 0;*** i, kako sama kaže, naučio je da „...možeš imati povjerenje samo u sebe u pomijeranju sopstvenih granica, mentalnih i fizičkih... ako publici daš slobodu, može te ubiti[292]. Od “ne-dogovornog“ ili „neodgovornog“ angažovanja publike u ***Lips of Thomas*** gdje njihovo spasavanje tijela umjetnice nosi opasnost narušavanja integriteta performansa**,** preko ***Ritma 0*** i dozvoljenog, datog prava na intervenciju posmatraču a koja je bila takve radikalne prirode da je neposredno dovela u pitanje sam život umjetnice i time život umjetničkog rada-događaja, preko gotovo uskraćivanja poziva (prava) publici da direktno učestvuje u „ekskluzivnim“ *događanjima dvoje,* u zajedničkim performansima sa Ulajem,

---

[286] Marina Abramović, u: Kaplan, A. J., ‘Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', 17
[287] Marina Abramović, u: Marina Abramović in Conversation with Adrian Heathfield, *...uting the Public,* u Heathfield, A. (ed.) *Live: Art and Performance,* 150
[288] Marina Abramović, u: Kontova, H., ‘Interview with Abramovic and Ulay’
[289] Delez, Ž. (2010), *Pregovori,* Loznica: Karpos, 2010, 165
[290] Marina Abramović, u: Balfour, A., Pitchaya, S., (1999) 'Interview with Marina Abramović', *Museo,* v.26, ww.columbia.edu/cu/museo/2/marina.html
[291] *I am performance Artist Marina Abramović. Ask me Anything,* https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/1jctbp/i_am_performance_artist_marina_abramovic_ask_me/
[292] Ibid

Abramović počinje da publici namjenjuje drugačije uloge, da gradi i uspostavlja drugačije vrste pisanog i nepisanog ugovora, dogovora, transakcije. U ***House with the Ocean View***, umjetnica je tokom 12 dana izvodila performans na uzdignutim platformama bivajući fizički distancirana od neposrednog dodira publike; u ***Seven Easy Peaces***, performanse je izvodila na vrsti pozornice koja nije pretpostavljala involviranje publike; u *long-durational* performansu ***Artist is Present***, iako bez uzdignutih platformi ili konstruisanih pozornica, iako je umjetnica samo stolom bila odvojena od posmatrača da bi potom i sto bio uklonjen, dakle, umjetnica bila udaljena ili približena „na dodir", ona je realno bila instutucionalno zaštićena od posmatrača, od tjelesne interakcije sa posmatračem stalnim prisustvom profesionalnih čuvara reda u MOMI). Promjena odnosa prema publici, progresivno mijenjanje statusa i uloge posmatrača u njenoj umjetnosti nije bilo znak nepovratno izgubljenog povjerenja u drugog, u posmatrača-učesnika umjetničkog događaja već je taj zaokret bio konsekvenca ili paralelni, integralni, čak konstitutivni segment njenog hoda promjena, proširivanja polja dejstva njene umjetnosti. Sa jedne strane, Abramović angažuje posebne tehnike distanciranja, adekvantne „duhu vremena" koje čine direktno, tjelesno prisustvo posmatrača u performansu nepotrebnim i nemogućim a njihovo posredno ili posredovano „prisustvo" osiguranim i „vječnim". Naime, Abramović uveliko poseže za tehnikama dokumentovanja i istorizovanja sopstvene umjetnosti njenim medijskim transponovanjem ili posredovanjem, njenim „ekstenziranjem" medijem fotografije, videa, teksta; potom inicijalnim (pro)izvođenjem performansa kao videa ili serije fotografija; konačno, organizovanom praksom ponavljanja performansa ili *reenactmenta*. Ovakvo *produžavanje života* umjetnosti performansa, proširivanje njegovog dejstva u mediju, u vremenu i prostoru na isti način multiplikuje i virtualizuje njegovu publiku. Na drugoj strani dolazi do premiještanja težišta njenog rada na prefinjenije samorazvojne prakse (*Boat Empting, Stream Entering*), na tehnike sopstva koje će sve manje zahtijevati direktni, tjelesni dodir sa posmatračem i otvarati prostor za drugačije, netjelesne dodire uzajamno senzibilizovanih, energizovanih aktera performansa, umjetnice i posmatrača. To je značilo otvaranje linije duhovnosti, tranzitornosti u njenoj umjetnosti, čišćenje puta prema onome što umjetnica naziva bespredmetnom umjetnošću budućnosti. "Publika treba da zauzme mnogo interaktivniju poziciju, da eksperimentiše, da zajedno sa umjetnikom razvije stanje prosvijetljenosti uma kada predmeti više neće biti potrebni u posredovanju između umjetnika u publike i neka vrsta transmisije čiste energije, neka vrsta boljitka će biti jedino bitna. To jeste vrlo apstraktan koncept ali ja vjerujem u njega... Aboridžini, Tibetanci, Afrikanci dosežu

ova stanja kroz ritual i ponavljanje“[293]. Za Jozefa Bojsa, to je potraga za „energetskim tačkama u polju sila čovjeka umjesto zahtjeva za posebnim znanjem posmatrača“[294].

Testiranjem različitih sofisticiranih tehnika rada na sebi, tijelo pojedinca, upravo onako kako predviđaju ili obećavaju neke „propozicije“ umjetnosti performansa, postaje hiper-senzitivni, provodni, adaptibilni i transformabilni instrument koji ne samo da indukuje autotransformacije već i promjene u polju sila koje ga okružuje. U kasnijim performansima Marine Abramović, publika, njihova tijela, njihova prezentnost, dobijaju status energetske putanje ili polja („Ja nisam njih [posmatrača] svjesna kao individua već kao energetskog polja... oko mene...“[295]) i te se putanje prepliću sa drugim tijelima, materijalnim i vituelnim, sa mnoštvom drugih energija prostora i vremena. U *long-dutational* performansu ***512 Hours*** u londonskoj galeriji Serpentine 2014., *umjetnica je prisutna*, neposredno, i pristupa posmatračima, neposredno ali tišinom i mekim dodirom, kao diskretni, *svjedočeći* ali učinkoviti katalizator koji tijela učesnika može prevoditi u prefinjena stanja povišene senzitivnosti, više svjesnosti, osjećaja prisutnosti u sadašnjem. Umjetnica pokušava da dejstvuje kao energetsko prisustvo koje neupadljivo, „neinvazivno“, kalibrira, (pre)usmerava, kanališe energetske putanje drugih opipljivih i neopipljivih tijela, živih i neživih, ljudi, stvari, prostora. Sa druge strane, prisustvo publike u njenim poznim, prije svega njujorškim performansima značiće uspostavljanje, legitimisanje *pogledom mase* savremenog (umjetničkog) spektakla, kako njegove neposredne događajnosti tako i njegove višestruke medijatizacije, dejstvovaće kao simptom određenih ili određujućih tendencija savremenog.

1.2.8 Ritam performansa

Refren (delezovsko-gatarijevski *ritournelle*) je prirodna kreacija, asamblaž sačinjen od heterogenosti: od ritmova, prostora, položaja i pokreta tijela, materijalnih predmeta, zvukova, vibracija, oscilacija, kontrakcija i dilatacija, rezonanci, energija organizovanih kao teritorije koje razvijaju sopstvene izražajne kvalitete – boje, teksture, tonove, brzine. Refren je ritmička operacija ili ritmička regularnost i dejstvuje poput „kristala ili proteina“, ima „katalizatorsku funkciju: ne samo pospješiti brzinu razmjena i reakcija u onome što ga okružuje već i

[293] Marina Abramović, u: Obrist, H. U. (2010) *Marina Abramović : The Converstation Series: Volume 23,* Köln: Walther König, 19-
[294] Joseph Beuys u: Carlson, M., *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-. Modern Martyrs, Mystics, and Artists,* 85
[295] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zer* u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 17-18

osigurati neizravne interakcije između elemenata lišenih takozvanoga prirodnog afiniteta, te na taj način oblikovati organizirane mase“[296]. Ritam, uređeni model vibracija ili rezonanci, jeste ono čime se refren kreće ka tijelu. Ritmičnost, ritam je jedan od formativnih, organizacionih i egzekutivnih mehanizama umjetnosti performansa. On dovodi tjelesnost, zvuk, prostornost i vrijeme u dinamičku relaciju u kojoj se oni uzajamno izazivaju, utrkuju, razdvajaju, iznova povezuju, preoblikuju, uspostavljaju više tenzičnu nego harmoničnu relaciju a to je i produktivna relacija u kojoj jedno određuje *ritam* pojavnosti i nestajanja drugog. Dakle, ritam, kao i sama umjetnost performansa, operiše kao povezujuća *tvar* ali i agens promjene, prelaska onoga povezanog u nove kvalitete i odnose.

Ritmovi ranih performansa Marine Abramović - ritam disanja, ritmično smjenjivanje nijemosti i krika, te ne-misli i riječi, ritam plesnih pokreta, ubrzavajući ritam udara ruke nožem, bičem ili četkom koji pogađa to isto tiijelo, pulsirajući ritam bola, ritam sjećanja tijela i osjećaja tijela i njihova odmotavanja, usklađivanja i prelivanja jednog u drugo i dalje - sve su to imanento tjelesne operacije koje kao takve, kao ritmične, tijelo produkuje i koje onda indukuju to tijelo, odnosno, dejstvuju na njega kao progresivno senzibilizujuća i transformišuća operacija. Dakle, ritam u performansu postaje i instrument procesa mijenjanja *tijela događaja* i svih *tijela* koja taj događaj involvira.

Bitna je ovdje i emisiona ili ekspanzivna sklonost ritma, njegovo rasprostiranje ili pulsiranje u prostoru, njegovo „odzvanjanje“ u spoljašnjosti. Ritam potpomaže, posreduje interaktivnu ili participativnu prirodu (ovih) performansa. Georg Fuš (George Fuchs) smatra da su „ritmični pokreti jednog tijela u prostoru“ u stanju da „inficiraju druge ljude istim ili sličnim ritmičkim vibracijama uvodeći ih u ekstatično stanje“[297]. Dakle, ritam obezbjeđuje ono što Erika Fišer-Lihte zove „autopetički *feedback loop*“[298]. Ritmično izvođenje radnje generiše energiju koja indukuje posmatrača, izaziva rez u njegovoj percepciji, uvodi ga u stanja prelaska.

Snažne čulne, tjelesne senzacije produkuje i emituje tijelo Marine Abramović u njenim ranim performansima: ritmične smjene krikova i tišine (*Freeing the Voice*); nemilosrdne, tupe udarce noža u tijelo ili uz tijelo i njihovo ritmovanje sa kratkim uzdasima kao auditivnim markerima (o)sjećanja i otpuštanja bola (*Ritam 10*); usporavajući ritam udaljavanja, razdvajanja riječi od misli (*Freeing the Memory*); ubrzavajući i progresivno povrjeđujući ritam kontakta četke i kose i njegovo prošivanje riječima, odnosno, njegovo

[296] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa,* 391-392
[297] Georg Fuchs, citirano u: Fischer-Lichte, E., *The Transformative Power of Performance, A new aesthetics,* London and New York: Routledge, 58
[298] Fischer-Lichte, E., *The Transformative Power of Performance, A new aesthetics,* 136

ritmovanje sa repetitivnim verbalnim iskazom (*Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful*); ritmično „paljenje“ i „gašenje“ tjelesnog „požara“ kao smjena dimamičkog (udaraca bičem do krvi) i statičkog (ležanja na ledu) (*Lips of Thomas*); rastući ritam fizičkog napada na umjetnicu, “kazne” za njeno postojano odbijanje da uđe u taj mahniti ritam pokreta tijela živih i neživih koja oko nje kruže i vrtlože (*Ritam 0*). Sve ovo razbuđuje, raspaljuje, pokreće, čini dejstvujućim tijela posmatrača i galvanizuje energije prostora koje ti performansi zapremaju i osvajaju. Iako je umjetnica primarno postavila sebe, svoje tijelo i njegove granice u fokus svoga rada, učinila njih, kako sama kaže subjektom tih performansa, napad na sopstvene granice nije mogao biti i ostati interna stvar, individualni i samodovoljni (umjetnički) program već je po prirodi stvari činio tu jedniku ranjivom, odnosno, otvorenom prema spolja, aktivnom tačkom intersubjektivnih relacija.

Ritam je i ono što ove rane performanse Marine Abramović uvodi u polje ritualnog, u praksu rituala. Kako kaže Ričard Šekner, rituali su performativni, odnosno, oni su izvršen(j)e radnje, a performansi su ritualni, odnosno, oni su ritmične, repetitivne akcije[299].

Prema Tomasu Mekijveliju, u performansima Marine Abramović oživljava se šamanističko-joginsko povezivanje iskušenja, inspiracije, terapije i transa[300]. Umjetnica je bila upoznata sa različitim ritualnim praksama, drevnim ritualima i ceremonijama koje su prethodile „formulisanju ideja prosvjetiteljstva i moderističkom pogledu na Istoriju“[301], kako onim paganskim ritualima balkanskih naroda, tako i ritualima Aboridžina, tibetanaca, naroda Afrike.

Ritual je polje koje uvezuje, obezbjeđuje kontakt tzv. profanog i svetog, odnosno, slijedeći definiciju Emila Dirkema (Émile Durkheim), kontakt običnog svijeta svakodnevice i sfere potpune drugosti, odvojene i zabranjene zone. Moderno doba donijelo je prognanje svetog iz ljudske svakodnevice i time, kako smatra Žorž Bataj (Georges Bataille), indukovalo tragično udaljavanje individue od zajednice ali i uma od tijela. Džek Gudi (Jack Goody), pak, smatra da u trenutku kada ritualno izgubi kontakt sa religijskim i natprirodnim, ono „pada“ na razinu puke rutinizacije i mehaničke repeticije dejstava[302]. Erika Fišer Lihte registruje to *klizanje ka profanom* upravo u performansima Marine Abramović. Smatra da oni uvezuju elemente rituala i spektakla, odnosno, da osciliraju između religioznog i konteksta spektakla.

---

[299] Schechner, R. *Ritual and Performance,* https://pdf.yt/d/CsafpNwsgbUa0FVq

[300] McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero* u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 25

[301] Ibid, 24

[302] Jack Goody, u: McWhorter, M., *Rites of passing: Foucault, power, and same-sex commitment ceremonies,* u: Schilbrack, K. (ed.) (2004) *Thinking Through Rituals: Philosophical Perspectives,* New York and London: Routledge, 74

Ritualni momenat prisutan je u indukovanju transformacije performera i dijela publike ali izostaje javno prepoznavanje/priznavanje promjene njihovog statusa ili identiteta što je slučaj sa „običnim" ritualom. Za kontekst spektakla povezivalo bi ih raspaljivanje osjećaja straha i užasa kod prisutnih, prevođenje posmatrača u voajere u njihovom stanju zavedenosti ili šoka.

U performansima Marine Abramović postoji „tendenciozno" osciliranje između dva svijeta ali je mehanika njihovog odnosa tako podešena/udešena da se naginjanjem prema jednom zaoštrava i problematizuje ono drugo i ovo konstantno i dinamično sučeljavanje dva svijeta uslovljava kreiranje *treće,* nove (umjetničke) realnosti. U *Lips of Thomas* i *Ritmu 0* referira se ili direktno poseže za religioznim ritualima: hrišćanskim, prije svega *flagelatio* i *Imitatio Christi*, ili, pak budističkim ritualnim praksama za dostizanje stanja Tišine ili Velike praznine. U strukturi i dinamici pomenutih performansa, ova „nesumnjiva" religijska komponenta se premeće u vrstu „profane" akcije: burnog propitivanja statusa umjetnika, njegove tradicionalne uloge izolovanog, posvećenog bića i jednako burno propitivanje granica i prirode samog umjetničkog medija (performansa) „iznuđivanjem" direktnog angažovanja posmatrača, sada participanta umjetničkog događaja. U kasnijim Abramovićkinim performansima poput *House with the Ocean View* (2001), bitan će biti momenat ritualizacije ordinarnih, svakodnevnih radnji ne kao „pad na razinu puke rutinizacije i mehaničke repeticije dejstava" već kao njihovo prevođenje iz mehaničkih, nesvjesnih, refleksnih aktivnosti u svjesne ili osviješćene činove. Takvim činovima se individua „useljava" u svoje tijelo, u ono *ovdje i sada* i njima ulazi na zajedničko polje rituala i performansa, polje mogućnosti transformacije (sopstva), prelaska u nekog drugog sebe. Takođe, u kasnijim radovima, tehnike i oruđa koje pripadaju svakodnevnim, ordinarnim radnjama *ritmično* se pridružuju i ritmično opslužuju krajnje neobične, potpuno nesvakidašnje, čak bizarne aktivnosti: pranje skeleta običnom ribaćom četkom (*Cleaning the Mirror I,* 1995) ili, pak, čišćenje četkom ostataka mesa sa kostiju (*Balkan Baroque,* 1997). Ti činovi svojom repetitivnošću, metodičnošću, iracionalnošću i autentičnošću, miješanjem *bukvalnog* i *metaforičkog*, ne ispostavljaju se kao puki spektakl („Nikada me nije zanimalo da izazovem šok. Interesovalo me iskustvo fizičkih i mentalnih granica... i željela sam da to iskusim zajedno sa publikom"[303]). Oni se ne dešavaju ni kao svojevrsne novouspostavljene, *čudovišne* regularnosti. Oni se ispostavljaju kao ritualni čin koji može posredovati neki prelazak, neku promjenu u percepciji, u iskustvu, u samoj strukturi realnog, društveno realnog. Konačno, de/retorijalizacija ritualne prakse gledanja u oči, sofisticirane tehnike iz korpusa samorazvojnih praksi koje ne poznaje zapadna kultura, u

[303] Marina Abramović, u: Pejić, B. *Being-in-the-Body, On the Spiritual in Marina Abramović's Art,* u: *Marina Abramović,* 29

javni prostor Muzeja savremene umjetnosti u Njujorku pod svijetlima reflektora, pod pritiskom medija i neposredne javnosti, sa *haute couture* dizajniranom pojavnošću umjetnice (*Artist is Present,* 2010), istovremenost „prezentnosti" i reprezentacijskih kvaliteta, živog i medijatizovanog događaja, istovremena produkcija događaja tijelom/u tijelu *ovdje i sada* i njihova disperzija ili „spektralizacija" u masmedijskom mnoštvu, otvoriće mogućnost propitivanja same ontologije umjetnosti performansa u svijetu savremenog spektakla.

Rani performansi Marine Abramović demonstriraju izvjesnu *svjetovnu religioznost* (moguće ono što se kod Deleza i Gatarija označava kao „senzitivna transcendencija" ili transcendentalni materijalizam[304]). Njeni performansi manifestuju pripadanje „post-hrišćanskom narativu" gdje sveto počiva u profanom: u desakralizovanom tijelu, u brutalnom materijalizmu tijela[305]. Konačno, i ritual i performans podrazumijevaju tijelo kao svoj *conditio sin equa non* ili kao svoju *materia prima*: kao ekskluzivnog izvršitelja radnje, odnosno, kao onoga čija radnja jeste taj čin koji zovemo performansom (ili ritualom). Tijelo postaje ne samo oruđe ekspresije nego i zona ekstremne eksperimentacije. Godine 1974. Abramović formuliše vrstu generalnog programa ili konstitutivne matrice njenih ranih performansa koja, u značajnoj mjeri, operiše kao opšta formula performansa 60-ih i 70-ih i koja tu praksu definiše kao dominantno ili ekskluzivno *umjetnost tijela*: „Tijelo u stanju svjesnosti i ne-svjesnosti; Tijelo kao objekat u različitim situacijama; Iskušavanje granice bola; Iskušavanje granice toplote; Iskušavanje granice hladnoće; Iskušavanje instinkta za samo-destrukciju; Iskušavanje mogućnosti ulaska tijela u stanje transa; Sprovodjenje ideje zamjene ličnosti u određenom vremenskom periodu; Sprovođenje ideje da kroz dejstvo hipnoze druga osoba može postati ja u datoj situaciji"[306].

Kao i drugi performansi izvedeni 70-ih, i rani performansi Marine Abramović predstavljaju brutalno, empirijsko testiranje tijela, psihofizičkih parametara i oslobađanje čiste materijalnosti, fizičnosti. Oni znače uvođenje fenomenologije u estetski diskurs ali i istraživanje dinamičkih odnosa između rada tijela i de/re/konstrukcije subjektiviteta kroz uspostavu specifičnog *body-subjecta*.

U ranim ali i mnogim kasnijim performansima Marine Abramović, ekstremno, radikalno, samo-destruktivno testiranje granica tijela, bola, izdržljivosti, granica racionalne kontrole pa i same terminalne granice, granice postojanja, odnosno, smrti, nije imalo za cilj da

[304] Delez, Ž. i Gatari, F. (1995) *Šta je filozofija,* Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 24

[305] Arya, R., 'Ecstasy and Pain: The Ritualistic Dimensions of Performance Practice', 37, 31

[306] Marina Abramović, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 122

se pokaže i dokaže slabost tijela, da se tijelo dodatno diskredituje i diskvalifikuje nakon vjekova njegove degradacije u zapadnoj kulturi. To nije bio osvajački pohod na tijelo da bi se nad njim izvojevala pobjeda pa da bi se onda poraženi napustio, da bi se „slabog" odrekli. To je prije „trijumfalni" povratak tijela sebi, tijelu koje je ciljanim iskušavanjem sopstvenih limita obnovilo snage življenja, steklo moć proboja u nova iskustva sebe, u druge dimenzije postojanja: „Ne mislim da je zadavanje bola sebi ozbiljna stvar jer se tijelo regeneriše brže nego što mislimo. Kada dosegnem granice sopstvene izdržljivosti, osjećam se nevjerovatno živom..."[307]. Stoga su ovi performansi prije vitalistička nego „mazohistička" umjetnička praksa. Dakle, kao i u ritalu, tijelo u performansu dobija moć transcendiranja: izvedeno na rub, na sopstvenu granicu, ono dobija zamah, snagu za skok, za prelazak u drugog (ili *višeg*) sebe: „Mnogo kasnije, kada sam otišla na Tibet, susrela se sa Aboridžinima, upoznala neke Sufi rituale, vidjela sam da sve ove kulture guraju tijelo do njegovih fizičkih ekstrema kako bi se ostvario mentalni skok, uklonio strah od smrti, strah od bola i svih tjelesnih ograničenja sa kojima živimo. Mi u Zapadnoj kulturi smo tako puni straha. Performans je bio način da napravim skok ka tim drugim prostorima i dimenzijama"[308].

Iako je brutalno, bolno, nemilosrdno iskušavano, upravo kroz takva iskustva tijelo može postati svjesno sebe, početi sebe da osjeća, da se sa sobom najintimnije i nastrasnije povezuje, odnosno, kažimo to ovako: može početi sebe da grčevito, intenzivno, beskompromisno *voli*.

Takođe, ne samo direktnim činovima-performansima već i nazivima ranih performansa Marine Abramović jasno se indicira ili eksplicira *ritmični,* ekspresivni rad tijelom ili silovito intervenisanje na tijelu, odnosno, ritmično, posvećeno, bespoštedno aktiviranje određenih aspekta tijela kao sila u njegovom posjedu, sila kojima ono (ne) može da upravlja. To je bilo oslobađanje glasa (*Freeing the Voice*) ili oslobađanje memorije (*Freeing the Memory*), odnosno, oslobađanje tijela (*Freeing the Body*). U *Ritmu 2*, to je značilo uvođenje tijela u stanja izvan racionalne kontrole. U *Ritmu 5,* to je bilo violentno, žrtveno rastezanje (petokrakom) zvijezdom tijela unutar sistema političke opresije i oslobađajuće „rastvaranje" tijela, na *zvjezdanom oltaru,* u ritualu purifikacije. U *Ritmu 10*, to je bio koordinirani rad obje ruke (10 prstiju): jedne ruke koja hvata oruđe i njime djeluje, druge čije prste to oruđe pogađa kroz repetitivnu radnju koja pobuđuje specifičnu *memoriju tijela. Ritam 0* je značio dosezanje ili prizivanje nultog stanja, stanja smirenosti tijela i

[307] Marina Abramović, u: Vergine L. (2001) *Art on the Cutting Edge: A Guide to Contemporary Movements,* Milan: Skira, 207.
[308] Marina Abramović, u: Pejić, B. *Being-in-the-Body, On the Spiritual in Marina Abramović's Art,* u: *Marina Abramović,* 29

utišanosti uma koje kao čisto ogledalo odbija ili vraća socijalna upisivanja. *Lips of Thomas* je donio „prizemljenje“, prevođenje biblijskog kontakta ljudskog i božanskog u direktan tjelesni kontakt umjetnika i posmatrača, u umjetnički performans koji se odigrava u konkretnom vremenu i mjestu. U *Art Must be Bautiful, Artist Must be Beautiful,* tradicionalni čin uljepšavanja tijela, češljanje, postaje brutalizovani, bolni, ritmični napad na njega kao čin „istjerivanja“ iz tog (ženskog) tijela tradicionalnog statusa (umjetničkog) objekta i zadatka personifikovanja ideala Ljepote. U radu *Role Exchange*, u pitanju je izmjenjivost pozicija i dejstava dva različita *režima rada tijela* čime se propituju ograničenja i efekti uzajamnog „penetriranja“ društvenog i umjetničkog.

Konačno, ritam će imati i posebnu ulogu „čišćenja horizonta“ ili „korigovanja perspektive“ iz koje se pristupa ranim performansima Marine Abramović. Naime, posmatrači/učesnici perfomansa, njihovi intepretatori pa, u nekim slučajevima i umjetnica sama, često učitavaju/projektuju u te perfomanse usvojene mentalne programe i obrasce, kodifikovane slike, simbole ili statuse i identitete. U *Ritmu 0*, „prepoznato“ je operisanje istorijski i kulturno definisane, diskvalifikujuće, objektifikujuće i pasivizirajuće pozicije žene. *Lips of Thomas* se percipira kao „adaptacija“ obreda religijskog i/ili društvenog žrtvovanja. *Ritam 5* se definisao kao eksplicitno demonstriranje funkcionisanja mehanizma političke (komunističke) opresije. *Ritam 10* je čitan kao rad sjećanja, prošlost na djelu, kao uprizorenje traumatičnog iskustva iz mladosti umjetnice.

Vivijen Sobčak kaže: „Što smo više svjesni sebe kao ‘kulturnih tvorevina', 'simboličkih fragmenta', 'napravljenih stvari' koje zovemo slikama, manje postajemo svjesni imanentne kompleksnosti i bogatstva naše tjelesne egzistencije koja ih konkretizuje, čini stvarnim, opipljivim“[309]. U tom kontekstu, upravo ritam će imati funkciju „čistača“, onoga ko u performansu, u recepciji performansa, ljušti slojeve socijalnih upisivanja i pozicioniranja, nânose znanja i memorije, slabi dejstvo klasičnih estetskih, moralnih, saznajnih mehanizama. Kako navodi Erika Fišer Lihte, jedna od pozorišnih strategija Boba Vilsona (Robert Wilson) jeste da ponavljanjem ritmičkih obrazaca desemantizuje i dekonstruiše dramske karaktere, odnosno, da se spriječi da publika gestove i pokrete glumca povezuje sa dramskim karakterima koje oni igraju i da ih fokusira na intenzitet, snagu, energiju pokreta glumca, na njihove specifične, individualne fizičnosti, na samo fenomenološko, živo tijelo[310]. Delez i Gatari bi rekli: „Što se djelo više razvija to se motivi više sprežu, više osvajaju *vlastitu ravan*, stječu to veću autonomiju u odnosu prema dramatskoj radnji, porivima, situacijama,

[309] Sobchack, V., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture,* 179

[310] Fischer-Lichte, E., *The Transformative Power of Performance, A new aesthetics,* 85

neovisniji o likovima i krajolicima, te sami postaju melodijskim krajolicima, ritmičkim likovima što neprestano obogaćuju svoje unutarnje relacije“[311]. U ranim performansima, *ritmički lik* umjetnice subverzira status razumne, (samo)kontrolisane, uklopljene (umjetničke) individue i, jednako, uklanja sa sebe stigmu autodestruktivnog, nečistog, nepoželjnog. Naime, ona pokušava da ostavi prostor za produkciju razlike od klasifikovanog i identifikovanog, da tu razliku, drugojačijost afirmiše kao „otpuštanje flukseva ispod društvenih kodova koji pokušavaju da ih kanalizuju ili blokiraju“[312], da se ona vidi kao „živa mašina jednog mrtvog rada“. Idealno, njeni rani performansi, ciljaju ka onoj mišeldesertoovskoj *ne* ili *pre* ili *izvan* diskursivnoj tjelesnosti nekontaminiranoj inksripcijom, projekcijom, identifikacijom, ka onom što Pol de Man zove blaženstvom ne-znanja a ne označavanja[313]. Nije više važno kultivisati naše čulo sluha da uživa u muzici već da povrati samu mogućnost da čuje kao što nije važno osposobiti oko da registruje ljepotu već da obnovi samu mogućnost/moć *da vidi*[314]. Tijelo u performansu se „razgolićuje“, može postati „ništa drugo do sile, sila gravitacije, sila težine tela, sila rotacije, sila turbulencije, eksplozije, ekspanzije, klijanja, sila vremena“[315]. Međutim, u teoriji performansa, postoje i uticajne teze koje orbitiraju u sferi (psihoanalitičke) teorije i logike manjka i nenadoknadivog gubitka. Iz registra Lakanovih fundamentalnih koncepata, Keti O'Dell locira performans unutar „arene simboličkog“ gdje on ima dominantno „reprezentacijski status“. Stoga bi ideje o čistoj fizičnosti nedotaknutoj označavanjem za nju bile „popularne i naivne“ jer je sama umjetnost „uvjek i zauvjek polje simboličkog, metaforičkog, reprezentacijskog“[316]. I Amelija Džons i Pegi Felan smatraju da „čista fizičnost“ u performansu ne može da zastupa subjekat u cjelini te da performans, u stvari, „koristi tijelo da označi taj manjak Bića obećanog tijelom“[317]. Performans je (kao i samo tijelo), smatra Džons, nedovoljnost, zavisan od „receptivnog konteksta u kom interpretator ili posmatrač mogu biti u interakciji sa tijelom“ i zavisan od umjetničke dokumentacije koja je svojevrsni dodatak živom tijelu, „dokumentacije kojom [performans] stiče simbolički status u polju kulture“[318]. Amelija Džons u *Body Art/Performing the Subject* (1998) iznosi i

---

[311] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa,* 358
[312] Delez, Ž.. *Pregovori,* 37
[313] Blocker, J., *What The Body Cost: Desire, History, And Performance*, 113
[314] Buck-Morss, S., 'Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered',
[315] Delez, Ž. i Gatari, F. (1995) *Šta je filozofija,* Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 230
[316] O'Dell, K. (1992) *Towarda Theory of PerformanceArt:An Investigation of Its Sites* (Ph.D. diss., City Universityof New York), 43-44.
[317] Felan, P. (1993) *Unmarked:The Politics of Performance*, New York: Routledge, 151-52
[318] Jones, A. (1997) 'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation," *Art Journal*, vol. 56, no. 4, 13-14

uznemirujuću tezu o nemogućnosti tijela da bude prisutno u performansu: čak i kada je tijelo *fizički* tu, ono ne može biti „uhvaćeno“, zahvaćeno, locirano i ono permanentno potkopava kulturne obrasce i pretpostavke.

Umjetnost performansa uspostavlja se na vrijednostima fizičnosti, materijalnosti, blizine, očiglednosti i osjetilnosti tijela. Ono pak, zbog čega se tijelo smatra neuhvatljivim, zbog čega ga je nemoguće stabilno i pouzdano locirati, fiksirati, zahvatiti, označiti, zbog čega može ostati ispod radara „kulturnih tvorevina“ i „simboličkih fragmenta“, dolazi od moći samog tog tijela, *živog* tijela, od potiskivanih, kontrolisanih, poricanih sila u njegovom posjedu na koje umjetnost performansa (70-ih) računa, koje stavlja u pogon kao svojevrsno *korporealno znanje*. To su sile instinktivnog, imaginarnog, intuitivnog, čulnog, podsvjesnog, iracionalnog, spontanog, iskustvenog (ili krvi koja teče iz tjelesne rane), to je ono što Abramović naziva „tečnim znanjem“ (*liquid knowledge*). Može li se na performans gledati *iz* tijela a ne *na* tijelo, iz iskustva ne iz refleksije, iz haptičkog ne iz optičkog, iz participacije ne iz percepcije, iz materijalnog, ne diskursivnog, iz događaja, ne iz simbola i metafora? Prema Brajanu Tarneru (Bryan Turner), samo tijelo je *već* polje integrisanih zbivanja, uplitanja i prožimanja: „tijelo je materijalni organizam, ali i metafora; ono je trup, glava, udovi, ali i osoba (kao 'svako' i 'neko')… Tijelo je istovremeno stabilno, neuhvatljivo, varljivo, konkretno, metaforično, uvijek prisutno i uvijek daleko - mjesto, ambijent, instrument, singularnost i mnoštvo“[319]. Džejn Bloker smatra da tijelo oscilira između bukvalnosti i figurativnosti i da upravo umjetnost performansa nudi opciju tijela koje bi moglo razriješiti ovu dihotomiju, transcendirati ovaj dualitet. To je *hoped-for body* koje bi istovremeno bilo doslovno, fizičko, materijalno, i natopljeno značenjima; blisko, spoznatljivo, očigledno, nevino, i daleko, izmičuće, nedokučivo[320]. Elizabet Gros, pak, smatra da je u razaranju dihotomija, u demontiranju binarizama potrebno stvaranje novog jezika, novih pojmova, novih koncepata „da bismo mogli govoriti o tijelu izvan ili iznad binarnih opozicija“[321].

Do izumijevanja novog jezika, moguće je da bi veliku dilemu koja raspinje tijelo perfomera i tijelo performansa (i teoriju performansa): prezentacija ili reprezentacija, literalno ili figurativno, živo ili simboličko, analitično ili *erotizovano* mišljenje (i pisanje) o performansu, mogli pokušati razrješavati onako kako je Ajnštajn, paradoksom, razriješio dilemu o prirodi svjetlosti. Svjetlost je i talas i čestica, jednako i istovremeno, a koju prirodu ćemo vidjeti (uvjek samo jednu), zavisiće od našeg ugla gledanja. Od *ugla gledanja* zavisi

[319] Turner, S.B., *The Body and Society: Explorations in Socual Theory,* citirano u: Wegenstein, B., *Getting Under The Skin: The Body and Media Theory,* 2
[320] Bloker, J., *What The Body Cost: Desire, History, And Performance*, 15
[321] Grosz, E., *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, 24

hoćemo li *vidjeti* da umjetnost („uvijek i zauvijek“) zatvara tijelo u „arenu simboličkog“ ili da umjetnost tijela može izvesti tijelo (umjetnosti) izvan nje. Također, angažovanjem *simptomatologije* performansa moglo bi se *vidjeti bolje* ono što *jeste,* što je manifestno, što je teška i nečista konstrukcija identitetskih naslaga, a angažovanjem *potencologije,* onoga što *može biti* a što je stvarno, što je *ispod*, što je čisto, nekontaminirano srce bića (*potencologija* je već sadržana u „dobroj“ *simptomatologiji*) (u poznim performansima Marine Abramović, pak, možemo *vidjeti* kako se *simptomatologija* i *potencologija* slivaju u svojevrsnu *adaptologiju*, ušivaju se, upliću u sveobuhvatne, guste, nerazmrsive mreže savremene, masovne, popularne, selebriti kulture).

Ili, pak, možemo promijeniti i takav ugao gledanja i okušati paradoks „viđanja“ onoga „između“ (između „površine i dubine, kože i mesa, slike i materije, mentalnog i iskustva tjelesnosti, spoljašnjosti i unutrašnjosti, materijalnosti i diskursa, ograničenja i oslobođenosti, suspregnutosti i aktivizma“[322]). Tu *gledanje* ne zavisi od faktičkog, empirijskog, niti od reprezentacijskog i teorijskog, nije ni samo percepcija niti samo refleksija već je to pokušaj subjektivnog „viđenja“, viđenja dvije „prirode“ istovremeno kao simultanih i komplementarnih vrijednosti.

Bitna je, međutim, ne samo *ugao gledanja* nego *što* mi sve „gledamo“ kada govorimo o performansu. Naime, *tijelo performansa*, neko njegovo *sada i ovdje* je nestabilno, efemerno, prolazno (kao i tijelo koje ga neposredno izvodi ili koje ga gleda i/ili u njemu neposredno patricipira ili o njemu misli) i ono se produžava „neživim“ i dugovječnijim *tijelom* dokumentacije. Postavlja se ovdje novo pitanje: *što vidimo* u performansu koji je de/reteritorijalizovan i de/rekorporizovan kroz umjetničku dokumentaciju? Ovo se pitanje višestruko komplikuje samom kompleksnošću relacija između performansa kao živog događaja i njegovog dokumentovanja: njihove bliskosti ili distanciranosti, sraslosti ili arbitrarnih povezivanja, moći ili nemoći zastupanja jednog drugim, otvaranja ili ograničavanja mogućnosti pristupa živom događaju onoga ko performans „gleda“ iz njegove dokumentacije. Ta će mreža interrelacija bitno (re)konstituisati i modifikovati i ono što gledamo i naš „ugao gledanja“. Konačno, da se poslužimo još jednom naučnom „parabolom“: kao što je kvantna fizika otkrila da ne može mjeriti mikro-čestice ukoliko ih prethodno ne transformiše, možda je ovo i ovakvo transformisanje prirode (već) događenog, i njegovo posmatranje kao takvog (kao onog transformisanog), sada uslov ili jedini način da ga uopšte *vidimo.*

[322] Heathfield, A. *Live,* u Heathfield, A. (ed.) *Live: Art and Performance,* 12

II OD REZA DO ŠAVA

2.1.Kolaborativna praksa Marine Abramović i Ulaja - 1976 – 1988. - Ratnici, "nevjerni ljubavnici", sveci

U svojoj *The Biography of Biographies* (2005), Marina Abramović zapisuje: „1975: Srećem Ulaja. Odlučujemo da živimo i radimo zajedno. Rođeni istog dana, 30. novembra; 1976: Pišem mu: 'Pour mon chien Russe'. On odgovara: 'Fur meine liebe kleine teufel'"[323]. Njihov susret, odnos, spoj Ulaj definiše kao „uzajamno prepoznavanje... pronašli smo jedno u drugom nešto za čime smo čeznuli... dopunili smo jedno drugo... simbiotička relacija... imali smo slična vjerovanja, stavove, politike... radost dijeljenja... svega"[324].

U javnom, popularnom ali i u stručnom diskursu, kolaborativna praksa Marine Abramović i njemačkog umjetnika Ulaja (Frank Uwe Laysiepen) dominantno se smatra metaforom idealnog partnerstva i bezuslovne ljubavi, apsolutnog uravnoteženja i totalnog sjedinjenja. Poima se kao „arhetipski model primordijalnog jedinstva... metafizička potraga za cjelovitošću"[325] gdje „čežnju za savršenstvom i jedinstvom, za cjelovitošću ostvaruju jedno kroz drugo"[326]. Žorž Bataj bi rekao: „čežnja dva diskontinuirana bića za izgubljenim.... prvobitnim kontinuitetom..."[327]. Prema Tomasu Mekijveliju, oni su se prepoznali kao tantrički i karmički partneri, kao uravnoteženje opozita. Oni su prepoznavani kao dualitet: „muško-žensko, solarno-lunarno, svjetlost-tama, subjekat-objekat".[328]

Za prirodu njihovog odnosa kritičarka Kristin Stajls je upotrijebila termin *commissure*[329] od lat. *commissura* što znači povezati, spojiti. *Commissura* označava mjesto gdje se dva tijela ili dva dijela tijela dodiruju i sjedinjuju u zglob, sklop, šav, spoj. Ulaj je u Amsterdamu pronašao fotografiju skeleta sijamskih blizanaca i kako Marina Abramović kaže, u to vrijeme su se njih dvoje snažno identifikovali sa tim prizorom. Osjećali su se organski

---

[323] Marina Abramović, u: Abramović, M. (2005) *Marina Abramović: The Biography of Biographies,* Milan: Charta, 30

[324] Ulaj, u: Ulaj in conversation with Alessandro Cassin, *Relational Work: Symbiosis Creates „the Third"*, u: Rus Bojan, M. and Cassisn, A. (2014) *Whispers: Ulay on Ulay*, Amsterdam: Valiz, 113

[325] Rus Bojan, M. *Breaking the Norms: Poetics of Provocation,* u: Rus Bojan, M. and Cassisn, A., *Whispers: Ulay on Ulay*, 31

[326] Biesenbach, K. *The Artist is Present. The Artist is Present. The Artist will be Present,* u: Biesenbach, K., Danto, A. C., Iles, C., Spector, N. & Stokić, J. (2010) *Marina Abramović: The Artist is Present*, New York: MOMA, 16

[327] Bataj, Ž. (1980) *Erotizm,* Beograd: BIGZ, 19

[328] McEvilley, T. (2010) *Art, Love, Friendship: Marina Abramović and Ulay, Together & Apart*, Kingston, N.Y. : McPherson & Company, 40

[329] Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A. (2008) *Marina Abramović,* London and New York: Phaidon, 74

povezanim, neodvojivim čak i poslije života. Njihov susret, spoj, sjedinjenje tako „uzima izgled sudbine“[330].

Ovakve se romantične (i entuzijastične) percepcije i projekcije temelje se na filozofskim i mističkim konceptima i praksama i Zapada i Istoka i jednako popularnim mistifikacijama (i banalizacijama) iskustva ljubavi: kao „čudo“ sjedinjenja dva u jednom. Vjeruje se da je potraga za prvobitnom cjelovitošću i primordijalna „čežnja za izgubljenim kontinuitetom“ ovdje *srećno* zadovoljena: aktualizovana, prepoznata, upisana u kosmičke i zemaljske koordinate para Abramović-Ulaj. „Oni su posjedovali nešto magnetično, nevjerovatno privlačno. Bili su više od muškarca i žene, bili su istinsko jedinstvo, samodovoljni entitet[331]. Sami umjetnici su imali intenzivno osjećanje ispunjenja ove transcendentalne misije: „Mi nismo bili muškarac i žena već jedinstvo kao vrsta hermafroditskog bića... generisali smo zajedno nešto što smo zvali Treće... bili smo zaista jedno, jednaki“[332]. Međutim, ovdje „jedno“ nije stvarano od „jednakih“.

„Ulaj i Marina su bili veoma različiti – ona ekstrovertna, on introvertan. Zajedno, imali su magiju Freda Astera i Džindžer Rodžers... od početka je Marina bila 'ambiciomanija'... opsesivno vođena njenom profesionalnom ambicijom... mnogo prije nego su novac i tržište ušli u polje umjetnosti performansa... Marina je bila eksplozivna, *over the top*, dok je Ulaj posmatrao stvari sa analitičke distance, sa dozom stidljivosti, suzdržanosti. On je stvari procjenjivao, ona je bila kao divlja životinja... on je bio konkavan, ona konveksna personalnost. Ulaj je bio veoma diplomatičan što mu je dobro služilo u komunikaciji sa svijetom, dok je ona sama bila i generisala uzbunu, haos, 360 stepeni oko sebe. Mogla je kreirati izuzetno napete, žestoke, naelektrisane situacije, dok je Ulaj unosio posebnu vrstu smirenosti, spokojstva i osjećaj sređenosti koji je uticao na svakoga... Oni su bili daleko od ‘savršenog para‘“ [333].

„Savršeni par“ bi, pretpostavljamo, svoju besprijekornost dugovao jednakosti: istovrsnosti i jednakovrijednosti kvaliteta koji definišu uparene entitete ili, pak, vještini uklapanja, slaganja, vještog uravnoteženja međusobnih razlika. Taj spoj, par, bi trebao biti stabilna, koherentna, konzistentna konstrukcija i kao takva samoodrživa, samopostojeća, samodovoljna. Međutim, kao takva, ona bi bila neizbježno zatvorena, statična, nepromjenjiva, dakle, *jalova* struktura. Platonovska težnja ka obnovi prvobitnog jedinstva znači suspenziju

---

[330] Badju, A. sa Trungom, N. (2012) *Pohvala ljubavi,* Novi Sad: Adresa, 46
[331] Wolf, S., *On the Aura of Ulay and Marina,* u: Rus Bojan, M. and Cassisn, A., *Whispers: Ulay on Ulay*, 173
[332] Ulaj, u: Ulaj in conversation with Alessandro Cassin, *Relational Work: Symbiosis Creates „the Third“*, 113
[333] Palestine, C., *On Meeting Ulay and Marina,* u: Rus Bojan, M. and Cassisn, A., *Whispers: Ulay on Ulay*, 154-156

erotskog impulsa: mobilnosti, kreativnosti, produktivnosti. Majkl Hart (Michael Hardt) kaže da bi takvu bezvremenu ljubav, onu koja zalazi u područje vječnosti, bilo nemoguće živjeti[334]. Jedinke „očajnički žele da stupe u veze; a opet zaziru od stanja 'povezanosti', pogotovu od stanja 'stalne' povezanosti, da ne kažemo povezanosti zauvek..."[335]. Romantičnu „scenu za Jedno" koja se suprotstavlja svijetu treba smatrati „moćnim umetničkim mitom, ali ne i pravom filozofijom ljubavi"[336].

Abramovićkina i Ulajeva *filozofija ljubavi* je bila utjelovljena, afektivna, oprostorena, mobilna, promjenjiva, intervencionistička, vitalistička, produktivna, transformabilna, ekspanzivna. Kao takva je bila *izvođena* u performansima i kao takva je bila definisana u manifestu njihove umjetničke kolaboracije koju su imenovali terminom *Art Vital* „Bez stalnog mjesta življenja, permanentni pokret, direktni kontakt, lokalne relacije, auto-selekcija, prolaženje granica, preuzimanje rizika, mobilna energija; Bez proba, bez predviđanja kraja, bez ponavljanja, povećana ranjivost, izlaganje slučajnosti, primarne reakcije"[337].

Prva faza njihove kolaborativne prakse, njihovih ***Relation Works*** označena je kao *Ratnici/The Warriors*. Njihovi rani performansi se mogu smatrati *herojskim*: izazivačkim te napadačkim i osvajačkim ali i odbrambenim, u odmjeravanju snaga i povlačenju i, jednako, kao izvidnička dejstva, u stalnom otkrivanju, u trenutnom zaposijedanju i napuštanju novih teritorija, u neumornim potragama za promjenom. (Ne)željeni, (ne)očekivani plijen ovih pohoda jeste uzajamno iniciranje i „brušenje" *ratničkih* moći gospodarenja sobom i subverziranja Granice, odnosno, konstruisanja svojevrsne, adaptirane delezovsko-gatarijevske *ratne mašine*[338], metaforičkog supstituta kulture nomada.

2.1.1. Napadi bez (samo)odbrane – kalibriranje para

Prvi zajednički rad, prvi performans izveden u dugogodišnjem životnom i umjetničkom partnerstvu: ***Relation in Space* (1976)** bi se mogao smatrati njihovim programskim radom. Njime se ustanovljavaju, definišu (čine manifestnim i operativnim,

[334] Hardt, M. (2012) The *Procedures of Love: 100 Notes, 100 Thoughts*: Documenta Series 068, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 4
[335] Bauman, Z. (2009) *Fluidna ljubav,* Novi Sad: Mediterran, 10
[336] Badju, A. sa Trungom, N., *Pohvala ljubavi*, 36
[337] Marina Abramović, Ulay, u: Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, 74
[338] U delezovsko-gatarijevskom filozofskom sistemu, *ratna mašina* jeste „anarhističko" oruđe nomada kojim se izbjegava zarobljavanje i pruža otpor mehanizmima disciplinovanja, kontrole i blokiranja organizovanih sistema poput Države. Ona je i oruđe kritičke svijesti koja se opire socijalno kodiranim modelima mišljenja i ponašanja. *Ratna mašina* može uzeti mnoštvo formi: „... umjetnički, znanstveni ili 'ideološki' pokret mogu biti potencijalna ratna mašina" (Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, 479). No, moguće je i da država aproprijira ratne mašine i iskoristi ih u svoje svrhe.

produktivnim) ključni, formativni elementi njihovog opusa (formalni, medijski, „programski", materijalni ili faktički, *fenomenološki* pa i značenjski). Njime se uspostavlja generička formula njihove umjetničke relacije (često i formula ili „gola forma" tada nove umjetničke prakse, performansa): dva naga, *od svega* „ogoljena" tijela, oslobođena socijalnih konvencija, kulturom definisanih pozicija i racionalnih kalkulacija, u *nomadskom*, „bezinteresnom" kretanju, u izvršenju „besciljnih", „neproduktivnih" radnji unutar javnog prostora impregniranog pogledima, prisustvom posmatrača. Iz ovog će se konstitutivnog događaja-performansa, njegovim progresivnim modifikacijama, transformacijama i diversifikacijama, ekspanzijama i apropriiranjima *spoljašnjeg*, „odmotavanjima" u mnoštvu pravaca i registara, konstruisati široko, rastresito, razuđeno i kompleksno polje njihove kolaboracije i ko-produkcije.

Ova „scena za dvoje" ne odigrava određeni scenario niti koreografiše pokret. Umjetnici, nagi, *samo* hodaju jedno prema drugom povećavajući postepeno brzinu svoga kretanja, mimoilazeći se, dodirujući ili sudarajući se, slučajno ali žestoko, no bez zaustavljanja. Ova tijela muškarca i žene rasterećena su od radnje koja bi mogla da ih društveno očekivano, uobičajeno i „korisno" poveže, angažuje, opravda, situira. Nevezana za plan, namjeru ili ideju cilja, ona su na-vođena slučajem, opuštena/prepuštena svojoj prirodi ili prirodnosti, spontanosti da ih vodi, da oslobađa njihova tijela kroz nevine pokrete, kroz neplanirane i trenutne promjene pravca i intenziteta kretanja.

Ovaj performans eksplicitno „baca u svijet" tijelo ova dva umjetnika *u relaciji* ne samo kao njegove „instrumente izvršenja", odnosno, kao „instrumente *njegovog* iz-vršenja" već tijela u pokretu uspostavljaju, *otjelovljuju,* postaju/jesu događaj koji zovemo performansom. Ova dva elegantna i energična tijela u nasumičnom, nepredvidljivom kretanju, istovremeno samozadovoljnom, samosvrsishodnom hodu, odnosno, u slobodnom orbitiranju u prostoru iniciraju suvjereno, gotovo superiorno i beskompromisno odigravanje, *izlivanje/odvijanje* „puke" fizičnosti, fakticiteta, *biologičnosti, materije* u tijelo kao „mjesto, instrument, okruženje, singularnost i mnoštvo"[339]. Naime, svaki položaj tijela postaje samo jedan, trenutni presjek kretanja, a svaki pokret, korak, dodir sudar, primicanje i odmicanje, svaka ta pozicija „posjeduje savršenu individualnost" i kao takva kao da *izvodi* „privremenu skicu [mog] totalnog bića"[340].

---

[339] Turner, B. (1984) *Body and Society: Explorations in Social Theory,* New York and Oxford: Basil Blackwell, 8

[340] Merlo-Ponti, M. *Telo kao izraz i reč*, u: *Fenomenologija* (1975), Beograd: Nolit, 341

Dva tijela u kretanju postaju funkcije pokreta, vektori kretanja, dvije vibrirajuće površine, dvije receptivne vertikale-releji i dvije emitujuće energetske putanje koje svojim približavanjima, dodirivanjima, sudaranjima i udaljavanjima i međusobnim presijecanjima progresivno kartografišu prostor (kartografisati, ne koreografisati!). Ona iscrtavaju mape („mape brzina i intenziteta“) koje se mogu potencijalno i eksponencijalno širiti, produžavati, *dopisivati* i koje bez tih tijela u pokretu ne postoje. Sa druge strane, ta tijela dinamički projektuju i kontinuirano produkuju te mobilne, promjenjive mape u prostoru i vremenu. Oni zajedno postaju korelativni elementi istog plana egzistencije ili plana imanencije sa različitim stepenima vidljivosti: te mape su nekada vidljive, nekada nevidljive ali stvarne a uvijek *osjetne* kao što su stvarna, osjetna i *vidljiva* tijela koja ih iscrtavaju u pokretu. Jezik ovih tijela je rasterećen verbalnog, narativnog, deskriptivnog, aluzivnog, simboličkog ali i upisivanja/ispisivanja subjektivnog, identitetskog. Naime, mape koje ona iscrtavaju ne otkrivaju „naseljena“ niti „naseljiva“ mjesta, ne obećavaju pristizanje i situiranje u poznatim i, jednako, nepoznatim „teritorijama“ (sopstva) jer ne nude opciju *useljivosti, sjedjelaštva*. To su mape koje nastaju „u hodu“, hodom. Hodanjem se tvori putanja i u hodu određuje njen pravac i intenzitet i ona sama jeste svoj cilj i smisao.

U performansu ***Relation in Movement*** **(1977),** Ulaj je vozio u krug kombi koji je u to vrijeme bio ne samo njihovo sredstvo prevoza već i njihova mobilna kuća („Živjeli smo u kombiju bez mjesta stalnog stanovanja, bez struje, poreza, troškova stanovanja jer to tada nismo sebi mogli priuštiti“[341]). Za 16 sati odvoženo je 2.226 krugova koje je izbrojala Abramović sjedeći na mjestu suvozača i saopštavajući megafonom broj svakog pređenog kruga. Crni trag guma, crni krug, postao je svojevrsna mapa pređenog puta, vidljivi crtež u realnom, javnom prostoru. On predstavlja i svojevrsno mapiranje vremena, vidljivi presjek jednog 16 sati dugog događaja, prostorni presjek jedne nevidljive vremenske spirale. Takođe, u ovaj crtež ucrtanih 2.226 krugova daje mu dodatnu *upotrebnu vrijednost,* čini ga i numerološkom mapom koja povezuje apstraktnost broja i kretanje tijela (za Abramović i Ulaja, broj 2226 bio je numerološki važan). U performansu ***Charged Space*** **(1978)** dvoje umjetnika se vrti u krug držeći se za ruke dok ih centrifugalna sila ne razdvoji. Kada eliminišu stanje kontrole, tijela nastavljaju da se kreću nasumično. Fizički dinamizam je praćen akustičkim ritmom, pjevanjem: „Pokreni se...pokreni se...pokreni se...“. Dakle, ovdje se nekontrolisano, besciljno, slobodno kretanje u prostoru događa tek nakon dizajniranog, *koreografisanog* uvodnog segmenta (držanja za ruke i vrtjenja u krug) i praćeno je

[341] Ulay, u: Ulaj in conversation with Alessandro Cassin, *More on Relation Work: Documenting Performance,* u: Rus Bojan, M. and Cassisn, A., *Whispers: Ulay on Ulay*, 179

izgovaranjem, odnosno, pjevanjem riječi koje jednako zvuče kao naredba i kao auto-instrukcija.

U *Relation in Space* koji uspostavlja generičku (anti)formulu ovih oslobođenih kretanja i njihovih promjenjivih mapa, dva tijela kao da klize po nekoj „ravni konzistencije [koja] zna samo za odnose kretanja i mirovanja, brzine i sporosti“[342]. Stoga oni naslućuju proces individuacije ali ne na način subjekta već se definišu „samo kretanjima i mirovanjima, brzinama i sporostima (geografska dužina), kao i afektima, intenzitetima (geografska širina)“[343]. *Kao takve,* ove dvije lutajuće planete nepredvidljivih putanja moći će dalje konstelirati, graditi sazviježđa, „kolektivne sklopove“, klastere, mreže, *asamblaže*[344] i iste razvezivati, razgrađivati, dezintegrisati kako bi mogle uvijek iznova graditi nove spojeve, nadovezivati sopstveni lanac *postajanja*[345]: „U mreži, konekcije i diskonekcije predstavljaju jednako legitimne opcije, uživaju isti status i imaju isti značaj... trenuci 'kontakata' umetnuti u trenutke slobodnog lutanja“[346]. Čak i njihova nagost, kako kaže Bataj, „stoji nasuprot zatvorenom stanju, to jest stanju diskontinuiranog postojanja. To je stanje opštenja, koje ukazuje na traganje za mogućim kontinuitetom bića izvan povučenosti u sebe. Tela se otvaraju kontinuitetu svojim nedokučivim vladanjem koje na nas ostavlja utisak besramnosti“[347]. Iz ovog zakotrljanog, oslobođenog „nomadskog potencijala“ svaki njihov naredni performans, novi ***Relation Work*** značio je iscrtavanje neke nove putanje, nekog novog (s)kretanja, ispisivanje specifičnih paralelnih, koncentričnih ili dijagonalnih, transferzalnih, direktnih i stabilnih ili samo potencijalnih putanja-linija ili mahnitih linija („trakasta, spiralna, cik-cak, vijugava – linija varijacije [koja] oslobađa životnu snagu koju je čovjek rektificirao... a koju materija sada izražava kao crtu, tok ili polet što je prožima... linija bijega bez početka i kraja[348]). Te linije-putanje premrežavaju, presijecaju i uvezuju različite zajedničke radove. One znače i uspostavljanje neke nove trenutne, privremene pozicije, razvijanje neke nove relacije i konstruisanje heterogenih struktura kao čvorišta na ovoj otvorenoj mapi promjena. Naime, unutar te mape će se uvoditi, upisivati novi entiteti, novi

---

[342] Delez, Ž. i Parne, K. (2009) *Dijalozi,* Beograd: Fedon, 115
[343] Ibid, 117
[344] Asamblaž je jedan od temeljnih pojmova Delezovog i Gatarijevog kompleksa mišljenja. On pretpostavlja „živi“ sklop heterogenih elemenata: tijela, objekata, prostora, sila, afekata, iskustava, događaja, znakova, pojava... koje „drži na okupu“ princip nestalnosti, procesualnosti, transformabilnosti, multifunkcionalnosti, fluidnosti.
[345] *Postajanje* je jedan od centralnih koncepata Delezovog (i Gatarijevog) filozofskog nomadizma. Strukture i identiteti, život sam, se ne vide kao trajne, autonomne, fiksne kategorije već u stalnoj promjeni, mobilnosti, transformaciji u nešto drugo. U pitanju je afirmacija “mnoštvenog postojanja”, logike procesualnosti, dinamičkih interakcija i fluidnosti linija razdvajanja.
[346] Bauman, Z., *Fluidna ljubav*, 14
[347] Bataj, Ž., *Erotizam,* 22
[348] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, 568

fakticiteti, nova živa i neživa, stvarna i vidljiva i opipljiva ili stvarna a nevidljiva i neopipljiva tijela ili virtuelna *tijela*. Ova prva zajednički iscrtana mapa će postati *instrument* njihove dosljedne potrage za nečim/nekim *spoljašnjim,* za *glatkim prostorom*[349], bez granica, za širenjem, produžavanjem, za kontinuiranim *postajanjima* novim, drugačijim.

Sljedeći zajednički rad ***Talking about Similarity*** **(1976)** reflektuje, odigrava, radikalnu promjenu u definisanju i pozicioniranju *bića i bitka* pojedinca (umjetnika), njegovog/njenog odnosa prema drugom (prema svijetu). U performansu, Ulaj sjedi mirno neko vrijeme i ušiva koncem svoje usne jednu uz drugu. Potom napušta publiku. Abramović zauzima njegovo mjesto i na pitanja publike upućena Ulaju pokušava da odgovori u njegovo ime sve dok ne napravi grešku, tj. dok ne počne da *izgovara sebe misleći njega*: „Pokušala sam da mislim za njega, pokušala sam da odgovaram iz njega, pokušala sam da budem on"[350]. Pokušaj „predaje" identiteta drugom se ispostavlja kao neprirodan i nasilan čin, a „primanje" tuđeg identiteta kao čin u koji je upisana ne samo neizvjesnost nego i neizbježnost promašaja. Moglo bi se reći da Ulajeva uskraćenost za govor, njegova pasivnost, u stvari, (p)ostaje moć jer čuva tajnu (sebe), jer ostaje neizgovorena ali prisutna a da, konsekventno, *ženski govor* (p)ostaje pasivan, falsifikatorski, kastriran kada pokušava da misli kao drugi (kao *muško*), a aktivan, razotkrivalački, *realizujući* kada je svoj, autentičan. Međutim, suštinski, ovo je „režirano" izvođenje stvarne nemogućnosti zamjene uloga, nemogućnosti uspostavljanja čistog reciprociteta i „korektne" izmenjivosti identiteta (konačno, rad se i zove *Talking about Similarity* ne *Talking about Sameness*). Dakle, eliminiše se idealna, romantična projekcija para kao „dvoje u jednom", kao brisanje razlika, kao mogućnost da „znanja, osjećaje i doživljaje jedne osobe posjeduje i ona druga, identificiranja s drugom osobom, tako da se bunimo u svome Ja ili da pak tuđe Ja stavljamo na mjesto vlastitoga, dakle udvajanje Ja, razdvajanje Ja, zamjena Ja…"[351].

Eliminiše se ili čini irelevantnom i klasična *gender* artikulacija, tradicionalna podjela uloga prema kojoj bi žena bila pasivna, nesvjesna, „nijema" a muškarac aktivna sila, racionalni, kontrolišući subjekat a govor njegova privilegija. U ovom, kao i nizu drugih

---

[349] Za Deleza i Gatarija, *glatki* prostor je heterogen i postoji kao slobodna zona nomada na kojoj oni konstruišu *ratne mašine*. U njemu su prostorne markacije i orjentacije arbitrarne, promjenjive. Glatki prostori su stepe, ledene ili pješčane pustinje. Njima suprotan je *izbrazdani* prostor sjedjelaca, prostor koga država snabdijeva ogradama, granicama, podjelama. Međutim, novi multinacionalni kapitalizam, nastao iz „brazdi", teži da „uglača", poravna, kompletan prostor postojanja, da ukloni granice. Stoga Delez i Gatari i kažu: „Nikad ne povjerovati da je glatki prostor dovoljan da nas spasi" (Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa,* 569).

[350] Marina Abramović, u: Biesenbach, K., Danto, A. C., Iles, C., Spector, N. & Stokić, J., *Marina Abramović: The Artist is Present*, 96

[351] Freud, S. (2010) *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Zagreb: Scarabeus-naklada, 27

zajedničkih radova, interpretatori čitaju (ili učitavaju) eksplicitnost rodne razlike kao definišuće za dinamiku i semantiku performansa: kao eksponiranje rezistentnosti seksualnih razlika. Čak i kada sami umjetnici navode da „negiraju generalnu ideju muškarca i žene“ te da sebe smatraju „slobodnijima od feminističkih ili ne-feministički umjetnika[352], ta potraga za univerzalizujućim koncepcijama pola i roda se, konačno, tumači kao prikrivanje privilegovanosti maskuliniteta[353].

U radu ***Incision* (1978),** Ulaj je nag, vezan za zid dugim elastičnim kanapom i kreće se naprijed, prema publici, koliko mu to elastičnost kanapa i njegova snaga dozvoljava. Abramović, obučena, svojom statičnošću markira krajnju tačku u prostoru do koje Ulaj doseže. Dakle, jedno postaje tačka koja označava granicu u prostoru i vremenu do koje se proteže snaga drugog a (režiranim, „naručenim“) upadom trećeg (posmatrač koji uskače u događaj i udarcem obara Abramović) željeno se narušava takav plan, odnosno, planirano se pokazuje/dokazuje njegova krhkost. Ulaj se ovdje doima kao aktivna snaga, ona koja ima moć osvajanja prostora a Abramović kao statična, pasivna tačka, reaktivna sila samo u funkciji mobilne i agilne sile. Međutim, mjera, uslov i izazov njegovom aktivizmu jeste njena statičnost, ona je uvijek „ispred njega“, on je uvijek „samo do nje“, a, opet, njeno pozicioniranje, njeno upisivanje u prostor definisano je njegovim kretanjem i napredovanjem u prostoru. Sa tih uzajamno diktiranih putanja pomijera ih, izmiješta, izbacuje miješanje *trećeg*, upad *sa strane,* otvaranje ka spoljašnjem. Suštinski, u ovim radovima dejstvuje želja za uklanjanjem hermetične *scene za dvoje,* želja i potreba da se otvaranjem ka spoljašnjem opusti i otpusti, razveže unutarnja granica njihovog odnosa, raspusti teatar međusobnog premjeravanja, projektovanja, uzrokovanja, uslovljavanja.

U radu ***Talking about Similarity***, čini se da se uzajamno provocira uskraćenost, onemogućenost partnera: Ulaj onemogućava sebe za govor *i time* Abramovićku uskraćuje za za govor *njega*/govor *istine* (njega). Međutim, ovdje nije u pitanju uzajamno „dijeljenje slabosti“ već činjenje eksplicitnim i sličnosti i razlike i njihovo dinamičko prihvatanje, kao ono što Keti O'Del označava kao moć premošćavanja (*negotiation*)[354]. Konačno, prema Ilejn Skeri, nemoguće je transferisati svoj bol na drugoga[355]. Dakle, bol ostaje individualna stvar ali se i kao ne-mogućnost definiše u odnosu prema drugom, pretpostavlja relaciju sa spoljašnjim. Prema Keti O'Del, "psihodinamika mazohističkog umjetničkog performansa čini očiglednim

[352] Ulay, u: K[81]ova, H. (1978) *Marina Abramovic/Ulay*, Flash Art, February-April, 43
[353] Jones, A. (1998) *Body Art/ Performing the Subject,* Minneapolis: Minnesota University Press, 141
[354] O'Dell, K. (1998) *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s* , Minneapolis and Lo[113]: University of Minnesota Press, 36
[355] Scarry, E. (1985)*The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World,* New York: Oxford University Press, 290

paradoksalnu vrijednost alijenacije: mogućnost prepoznavanja razlike"[356]. Elemenat mazohističkog, *bolnog* koji bi se mogao jednako prepoznati u Ulajevom činu ušivanja ustiju i u Marininom uzaludnom pokušaju da govori kao on, da bude on, treba pokušati percipirati u delezovskom smislu kao uspostavljanje dogovora, relacije, razmjene izvan sadomazohističkih i drugih kodiranih projekcija i formulacija dvoje, para. Bitno je da se u njihovom slučaju ne radi o pomirljivom prihvatanju, pripitomljavanju ili zauzdavanju razlike kao ulazu u „udobni" status-quo (ili pat-poziciju), u „edipovsku teatralnu konfiguraciju", već o obostranom i permanentnom i često bolnom iskušavanju, provociranju razlike i njenom činjenju pozitivnom, afirmativnom, aktivnom i tvoračkom silom. Dakle, sprovodi se „dekonstrukcija samog pojma identiteta koju edipalizacija želi da učini nefleksibilnom"[357] (konačno, prema Ilejn Skeri, tek razaranjem jednog svijeta onemogućenosti, zakinutosti, otvara se prostor za konstruisanje, za kreiranje novog).

Takođe, performansom ***Talking about Similarity*** se destabilizuje i klasična dihotomija i hijerarhijska organizacija uma i tijela na kojoj je počivao normativni subjektivitet zapadne kulture. Superiornost uma i njegovo manifestovanje govorom biva suspendovano (Ulajevom) bolnom, opresivnom, „primitivnom" i „nerazumnom", a voljnom intervencijom na razini tijela, dok kod Abramović, uzaludnost svjesnog pokušaja izgovaranja (tuđe) istine znači diskreditovanje instrumentalnosti volje i efikasnosti racionalne odluke. Dakle, u pitanju je subverziranje klasičnog ustrojstva subjekta kao onoga koji je pouzdano, *tačno i istinito* artikulisan, *iskazan, označen* govorom, odnosno, destabilizacija subjektovog *kontrolisanog* bivanja i „participativnog" djelovanja u svijetu. I više od toga: ovom relacijom, ovom situacijom, dva umjetnika se stavljaju pred prag sopstvenih mogućnosti, pred izazov izumijevanja nekih novih metoda ili mehanizama komuniciranja sopstva i komuniciranja sa drugim, odnosno, sa svijetom. To je opštenje izvan govora i mišljenja i biće od krucijalne važnosti za njihove kasnije zajedničke performanse. Oni su se (uvijek) tako raznoliko „prikopčavali" jedno na drugo da je došlo do dinamičnog izlivanja i uzajamnog prelivanja i kruženja moći, vitalnih moći tijela i uma. I kada se te moći oslobađaju i kada se blokiraju kao u ovom radu, one ne samo da raščinjavaju dualnu organizaciju bića (individue) već i suspenduju "klasičnu" logiku nepomirljivosti i neproduktivnosti razlika (para) i time bitno repozicioniraju individualitete i bitno redefinišu njihove odnose. Konačno, dvoje umjetnika se postavljaju i pred izazov deblokiranja potisnutog, zaboravljenog, diskreditovanog, sabotiranog Tijela, onog koje je nesputano kulturološkim pravilima, normama, navikama i

[356] O'Dell, K., *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s* , 33
[357] Ibid, 36

očekivanjima (Abramović ne može zahvatiti drugost sklopom mišljenje-govor, a Ulaj performans počinje sjedjenjem otvorenih usta i jasno čulnim usisavanjem pljuvačke nekoliko minuta, dakle, eksponiranjem određene tjelesne radnje koja prethodi govoru i mišljenju, koja je „čisto" kruženje tjelesnih fluida: i ništa više. Nakon toga, on ušivanje usana suspenduje govor). „Nije bilo važno to što smo muškarac i žena. Mi smo sebe poimali kao tijela".[358]

I nekoliko narednih radova donijeli su oslobađanje, aktiviranje, eksponiranje nekih ne/pred-govornih, odnosno, ne/pred-kulturnih, ne-svjesnih, eksplicitnih *tjelesnih* operacija. Donijeli su proizvođenje intenzivnih čulnih senzacija u ritmičnim i dinamičnim radnjama koje njih dvoje ponavljaju ili upućuju jedno drugom progresivno pojačavajući njihov intenzitet (šamaranje, vikanje, disanje u usta drugog). U performansu ***Light/Dark,* (1977)** dvoje umjetnika u klečećem položaju, gledajući se u oči, jedno drugom naizmjenično zadaju šamare. U performansu (za TV i za film) ***AAA-AAA* (1978)** u istom položaju, otvorenih usta, jedno drugom upućuju vrisak čiji se intenzitet postepeno pojačava. U performansu ***Breathing in / Breathing Out* (1977)** u istom klečećem položaju, oni totalno zarobljavaju svoja usta dugim poljupcem i, začepljenih nozdrva, dakle, dvostruko onemogućeni da udišu vazduh spolja, oni pokušavaju da dišu jedno u drugo, jedno kroz drugo, jedno drugim. Za njihova grla prikačeni minijaturni zvučnici pojačavaju zvuk gušenja takvim udahom-izdahom. Kao kod Deleza i Gatarija, *ljubavni tokovi* („proticanje čudnovatih flukseva") su stvarni, materijalni, prirodni, tjelesni, čulni procesi: „fabrika, a ne teatar" (produkcija ne reprezentacija). Sve pomenute radnje u nizu performansa trenutno (re)senzibilizuju umjetnike. Svakim udarcem ili svakim krikom, svakim udahom i izdahom, iznova i ponovo, njih dvoje se situiraju u čulno, tjelesno postojanje, odnosno, u *sada i ovdje* i iznova uspostavljaju u njihov odnos kao promjenjivu strukturu sa svojim ritmovima, ubrzanjima, usporenjima, zaustavljanjima i preinačenjima.

U radu ***Breathing in / Breathing Out,*** oni kroz nemilosrdni, uzajamno zarobljavajući poljubac razmjenjuju glavni izvor života: disanje. No, to nije udisanje kiseonika koje znači udahnjivanje života, već uzajamno proizvođenje karbon dioksida koji znači uzimati život drugom: poljubac života je i poljubac smrti. Dakle, reklo bi se u prvi mah da ovaj rad (kao i performans ***Relation in Time***) predstavlja konačnu metaforu njihovog ljubavnog odnosa kao spoja idealne ljubavi i fatalne povezanosti, grčevite obostrane predaje i neizbježnog uzajamnog zarobljavanja i ispostavlja njihovo partnerstvo kao dejstvo uklete ljubavi: istovremeno romantične i perverzne, požrtvovane i nemilosrdne. Realna opasnost od gašenja,

19

[358] Ulay, u: Green, C. (2001) *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism,* Minneapolis: University Of Minnesota Press, 176

implozije, samoukidanja ove binarne organizacije postala je, međutim, prijetnja za ovakve programe rada dualnih mašina koji odgovaraju „neumjesnim metaforama rata i ljubavi, zavođenja i osvajanja, borbi spolova i bračnoj prepirci", onome što se naziva „bolesna ljubav" (Delez i Gatari). Međutim, (i) o ovoj binarnoj mašini moguće je misliti kao o svojevrsnoj želećoj mašini na tragu, takođe, delezovsko-gatarijevske formulacije ili formacije. Dakle, kao i u slučaju drugih želećih mašina, u pitanje bi bila binarna mašina, jedna mašina spojena sa drugom. Jedna proizvodi neki fluks, a druga sa njom spojena vrši prekid, rez, presijeca taj fluks. Za Deleza i Gatarija to je kao dojka-usta[359]. U slučaji ovog rada, njihova tijela su istovremeno i proizvodna mašina, ona koja procesuira cirkulisanje životnih fluida i ona koja izaziva neko nagomilavanje, zastoj, prekid, neko zamrzavanje događaja što je, takođe, regularni režim rada želećih mašina. Ovaj rad manifestuje potencijalnu fatalnost ekstremnog pokušaja sinhronizovanja tih mašina samo unutar sebe. On eksponira potencijalnu fatalnost radikalnog pokušaja uspostavljanja stanja samodovoljnosti i autogenerativnosti ovog mehanizma. Konačno, on demonstrira potencijalnu fatalnost radikalnog suspendovanja veze sa spoljašnjim, ukidanja spasonosnog „uzimanja daha" izvan ove klinč-relacije.

Njihova kolaboracija kroz niz zajedničkih performansa, kao operisanje mašine koja se pokreće i funkcioniše kroz istovrsnu radnju svoje dvije „žive poluge", suštinski ne želi biti dejstvo *po inerciji*, automatsko izvršenje „mrtve", neproduktivne operacije zatvorene unutar samog mašinskog sklopa - ne želi biti operacija jalovog kruženja istog. Istovrsnost radnje i pozicije dva tijela nije u službi puke ogledalnosti, obostranog podražavanja, čistog reciprociteta, uzajamnog sinhronizovanja i nenarušive ravnoteže. Ona nije ni „startna pozicija" za nadmetanja, odmjeravanje snaga, uzajamno kažnjavanje ali ni „postavljanje scene" za igre kompenzovanja, za obostrano ispunjavanje praznine, za hranjenje fantazma o uzajamnom nadoknađivanju nedostajućeg, o „dijeljenju slabosti"[360]. Zajednički performansi su bili način da se ova *mašina dvoje*, ili dvije povezane *mašine želje*[361], najprije uzajamno

[359] Delez, Ž., Gutari, F. (1990) *Kapitalizam i šizofrenija: Anti-Edip*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 10

[360] Prema Sylviane Agacinski, uzajamna posvećenost ili predanost u onome što se zove *l'engagement amoureux* može biti ne dvostuko sticanje moći gospodarenja sobom već dijeljenje slabosti. Pošto ko biće predstavlja neku nedovoljnost, onda njihov odnos znači uzajamno podržavanje, dopunjavanje; u: Agacinski, S. *Another Experience of the Question, or Experiencing the Question Other-Wise,* u: Cadava, E., Connor, P. and Nancy, J.L. (ed.) (1991) *Who Comes after the Subject,* New York and London: Routledge, 16

[361] Mašine želje ili želeće mašine jedna su od ključnih komponenti delezovsko-gatarijevskog koncepta želeće produkcije. Nasuprot psihoanalitičkoj (Frojdovoj) percepciji želje kao dejstva *edipovske drame,* reprezentacijskog teatra zasnovanog na logici manjka i fantazmaskog nadoknađivanja nedostajućeg, prema Delezu i Gatariju želja je fabrika, produktivna i potencijalno transformabilna sila, neprestani protok tvoračke energije koju prekidaju *mašine želje* kako bi je kanalisale, (pre)usmjerile. Mašine su svuda i mogu biti sve, od dojke kao mašine koja proizvodi mlijeko do političkog pokreta i njen zadatak je jedan: povezati se sa drugim mašinama, ostvarivati neprekidna ulančavanja kojima se pravi neki rez ili pomak u percepciji i strukturi realnog.

testiraju, potom kalibriraju, podese svoje programe i operacije, opslužuju ili produktivno opstruiraju jedna drugu i u tom dinamičnom procesu konačno dostignu „visoku radnu temperaturu". Tada one mogu prestupiti, *iskočiti* iz sopstvenog/zajedničkog radnog programa u novi režim rada, novi modus operisanja: mogu se povezati, priključiti, nadograditi do kompleksnijih, polivalentnih mašina „nove generacije", do konstrukcije *asamblaža*.

U performansu ***Relation in Time*** **(1977),** dvoje umjetnika je sjedjelo nepomično, oslonjeni jedno na drugo leđima, a njihove zategnute kose svezane su, upletene u zajedničku punđu, u jedan čvor kose. Cijeli performans je sniman, a publika je mogla neposredno prisustvovati samo njegovom posljednjem satu. Na foto i video snimcima evidentne su promjene kod samih performera tokom 17 sati izvođenja performansa. Vidljive tjelesne promjene - rastući umor, pospanost, gubitak koncentracije i postepeno opuštanje i razvezivanje čvora kose, verifikovali su stanje destabilizovanja cijele konstrukcije performansa i, jednako, značili su iskorak izvan već eksploatisanih modela operisanja i modela percipiranja njihove umjetničke kolaboracije.

Ovo uplitanje, uvezivanje njihove kose i kada je zavežljaj čvrst i kad se raspliće, moglo bi se u prvi mah percipirati kao ekscentrična ali vjerodostojna manifestacija i materijalizacija same prirode, *srca* (njihove) *relacije ljubavi:* snage, tenzije, dinamizma, magnetizma, povjerenja, davanja, dijeljenja, međuprožetosti, obostrane predaje. Čini se i da su u kruženju, prelivanju i izlivanju životnih flukseva, intenzitet, višestrukost i prožetost njihovih unutarnjih veza *izbili* na površinu i izazvali povezivanja, preplitanja djelova njihovih tijela na samim granicama tih tijela: njihovim kosama. Sa druge strane, prema tumačenju samih umjetnika, ovaj rad je već znak „dostizanja nivoa sa kog svako od nas počinje da funkcionišu samostalno... dva tijela rade istu stvar, ali postoji razdvajanje"[362]. Kao da ovaj performans, odvijanje, događanje promjena predstavlja *fast forward* prikaz razvitka njihove relacije, promjena u konzistentnosti njihove veze, anticipacija budućih vezivanja i razvezivanja.

Prema Kristin Stajls, „ova ligatura kose nije nešto što je moglo biti izloženo, kupljeno ili prodato, ali je ipak bilo artificijelna stvar stvorena kao mjesto susreta kojim umjetnici vizualizuju kvalitet njihove razmjene[363]. Međutim, reklo bi se da nema ništa artificijelno niti „artificijelizujuće" ni u ovom čvoru kose niti u odnosu koji ga je proizveo. Njihova je relacija toliko jedinstvena da su i kvalitet i modaliteti njihovog vezivanja i razvezivanja neuobičajeni,

[362] citirano u: Pejić, B. *Being-in-the-Body, On the Spiritual in Marina Abramović's Art,* u: *Marina Abramović* (1993), Stuttgart: Edition Cantz, 34
[363] Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, 72

„idiosinkratični“, no, svakako, prirodni. Ovaj čvor jeste novonastali, spoljašnji entitet ali, ipak, i pripadajući i dijeleći, *prirodni* organ-instrument, prirodna proteza kao, u stvari, ekstenzija, djelimična *deteritorijalizacija*[364] tijela koja izlaze na svoje granice i koje traži nove moduse povezivanja sa drugim, sa svijetom.

Ova tijela se ne vezuju „regularno“ (ruke, noge, pogledi...) već kosom, nečim što je granično, rubno, što tijelu i pripada i što od njega „bježi“, što se ne može zauzdati, „držati na okupu“, što ovo vezivanje čini odmetničkim, strategijom bjekstva. Kao da su životni fluksevi već probili njihove individualne i granice njihovog odnosa i sada intervenišu na samim granicama njihovih tijela, tu grade privremene spojeve od njihovih *tjelesnih tvari* a te kopče ili produžeci su tu samo da potvrde, učine vidljivim i opipljivim, manifestnim, taj proces, taj hitac u spoljašnje.

Relation in Time je značio ne (samo) „usmjereni“ izlazak na samu granicu tijela, sopstva, na granicu njihovog odnosa, već i generisanje nove granice koja (ne-namjerno) postaje nestabilna, arbitrarna, porozna, pomična, i samoukidajuća, kojom se otvara prostor ili prolaz u spoljašnje, u nova postajanja.

Granice između unutra i spolja, i jednako između sebe i drugog, i subjekta i objekta nisu unaprijed postavljeni limiti koje treba prestupiti već, kako smatra Brajan Masumi (Brian Massumi), granice nastaju u samom procesu prelaska, samo to prestupanje ih definiše i konstituiše. Stoga te granice nisu fiksne i rigidne već porozne, fleksibilne jer već postoji „inficiranje granice jednog od strane drugog“ i postoji *postajanje drugačijim* za svaki entitet koji je ovako stekao granicu[365].

2.1.2. Ménage à trios

U nizu zajedničkih performansa pomijerana je, odnosno, u tom pomijeranju uvijek iznova stvarana nova granica koja će, opet, uvijek biti iznova prekoračivana. Iz tog procesa stalnog proizvođenja i stalnog prestupanja granica, stalnog *postajanja drugim,* u tom permanentnom iscrtavanju, docrtavanju, brisanju, kreiranju arbitrarnih mapa, *mapa promjene,* iz produženja sebe i odnosa dvoje nečim što je, istovremeno, generisano *iznutra* i što toj *unutrašnjosti* više ne pripada (čvor kose), Marina Abramović i Ulaj izlaze/ulaze u područje „simbioza koje uvode u igru bića posve drugačijih ljestvica i oblasti, bez ikakve mogućnosti

[364] Delez i Gatari definišu deteritorijalizaciju kao akciju kojom neko ili nešto bježi ili napušta datu teritoriju, zauzima poziciju, odnosno, kao dekontekstualizaciju odnosa, destabilizovanje identiteta.
[365] Grosz, E. (2011) *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge & London: MIT press, 65.

filijacije“[366]. Oni počinju da grade ligature sa tijelima koja pripadaju *spoljašnjosti*. U performansu ***Three*** **(1978)** to je prirodno, živo tijelo, tijelo životinje. U praznoj galeriji, dvoje umjetnika leži na podu sa živom zmijom. U rukama drže prazne staklene flašice proizvodeći, duvanjem u njen grlić, prodoran zvuk koji se do zmije prenosi kao vibracija. Primajući te vibracije, zmija se upravlja ka jednom ili drugom izvoru koji ih proizvodi.

Puzanje po podu nije znak oponašanja pokreta trećeg, ne-ljudskog tijela gdje bi to oponašanje bilo sebi cilj. To nije pokušaj da se „uđe“ u drugo tijelo, da se bude (kao) on. Specifično, *pseudomimikrijsko* posezanje za trećim, ne-ljudskim tijelom, znači iskakanje iz „normalnosti“, „uobičajenosti“, iz društveno konstruisanog i opravdanog, društveno „korisnog“ položaja i ophođenja i individue i para. Oni iskaču iz regularnog modusa (verbalne, ljudske) komunikacije i (pre)stupaju u polje izumijevanja, isprobavanja i „iznuđivanja“ drugačijih, suptilnijih, senzitivnijih, nad-čulnih, neverbalnih a prirodnih metoda *spo-razumijevanja*. Napuštanjem matrice racionalnih odluka i postupaka moguće je odašiljati i primati posebne energetske pakete, vibratorne poruke koje resenzibilizuju tijela koja se susreću sa drugim tijelima, čiji se putevi trenutno ukrštaju, dozvoljavajući da na mjestima presjeka tih putanja zaiskri, makar trenutno, neki novi, vanredni smisao postojanja. Dakle, radi se o „zavođenju“ i o željenom uvođenju u *odnos dvoje* nekog (ili nečeg) *trećeg.* Ono testira, iskušava, razvezuje njihovu povezanost i sjedinjenost, ono destabilizuje (i demitologizuje) samodovoljnost dvoje i ekskluzivnost *ljudskog* para. Ono fleksibilizuje i otvara njihov odnos prema čitavom nizu *spoljašnjosti*. I ne samo to: to *treće,* ovdje životinja, ne kao „pripadnik vrste, već elemenat ili individua u mašinskom sklopu“[367], aktualizuje i reaktivira potencijal za građenje kompleksnih sklopova u kojima se spajaju, srastaju, ljudi, životinje, stvari, prostori, događaji, sile, intenziteti, afekti. Ti sklopovi ili blokovi slijede vlastitu liniju “između” gdje se ne želi oponašati ili poistovjetiti se *sa*, ne želi “Govoriti o sličnosti” (*Talking about Similarity)*. U performansu ***Kaiserschnitt*** **(1978),** dvoje umjetnika uzvikuju naizmjenično: „Ja nemam što reći!“. I u ovom performansu se ne radi o pokušaju identifikacije već direktne i silovite separacije kao uslovu ili agensu za kreiranje novih relacija. Treće tijelo za novi sklop takođe je živo i ponovo životinjsko: konj. Konopac privezan za konja provlači se kroz alke fiksirane za dva suprotna zida a potom se dva kraja tog kanapa privezuju za po jednu, slobodnu ruku svakog umjetnika dok se drugom rukom drže jedno za drugo. „Svaki pokret konja postaje sila razdvajanja za nas“. Njemačka riječ *Kaiserschnitt* označava hirurški zahvat kojim se omogućava porođaj: rezom po tijelu,

[366] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, 266
[367] Ibid, 287

abdomenu porodilje, razdvajaju se majka i dijete. Dakle, razvezivanjem jedne *veze dvoje*, otvara se mogućnost za mnoštvo novih povezivanja.

U ovoj fazi zajedničkog rada, građenje novih veza, novih spojeva, uvijek znači direktno, „provjerljivo" ili „mjerljivo", opipljivo, osjetno angažovanje spoljašnjih sila ali i sila tjelesnog.

Kako kažu Delez i Gatari, *postajanja* se ne zbivaju u verbalizaciji, u imaginaciji, ona nisu san ili fantazam. Silina, eruptivnost njihove veze se intenzivno i čulno osjeća jer je eksponirana žestokim tjelesnim radnjama (uplitanjem tijela – ruku, nogu, kose; udarima tijela - usta na usta, šamar za šamar, krik za krik; intenzivnim zvucima – disanje, krik, zvuk udara tijela o tijelo, tijela o predmete: „Zvuk je veoma fizičan, biologizujući. On stvari konkretizuje, čini ih organskim"[368]). Testiranje, pomijeranje, natezanje, pucanje granice odnosa takođe je tjelesna radnja: uplitanje i razvezivanje kose, prizivanje zmije, zatezanje kanapa kretanjem konja, razbijanje ogledala, udaranje u stub, u zid. U performansu ***Expansion in Space*** **(1977),** pomični stubovi, dva puta teži od tijela umjetnika, instalirani su između statičnih stubova u javnom prostoru parking garaže. Dvoje umjetnika, ponovo nagi, napadaju svako po jedan pomični stub pomijerajući ih snagom udara svoga tijela. Ulaj je odustao prvi, a Abramović je nastavila svoj napad. Dakle, početna namjera, odluka, želja je identična: *bukvalno* pomjeriti (spoljašnji) zid, materijalnu, objektnu granicu i time pomjeriti unutarnje, individualne psihofizičke granice.

U Abramovićkinim i Ulajevim performansima postoji višestruka *nagost*: i kao nagost tijela i kao „čista" otvorenost, direktnost, *bukvalnost,* izloženost bez ostatka. Postoji, gotovo, odsustvo posredovanosti, tajnovitosti, apstrahovanja i postoji permanentna i „bez ostatka" *situiranost* u tijelu, time u *sada i ovdje*. Ne ostavlja se prostor za kalkulacije, prikrivanja, odlaganja. „Željeli smo naglasiti efemernost, bivanje u trenutku, distancirati se od teatarskog, od estetizacije... Htjeli smo sačuvati sirovost, autentičnost"[369].

Takođe, u nizu zajedničkih radova žestoko je forsirana, „iritirana", napadana i granica bola. „Bol nije bio primarni cilj niti sredstvo da se nešto postigne... Bol se nije stvarno osjećao. Sve je to bilo pitanje pripreme a mi smo bili mentalno pripremljeni, sposobni da se nosimo sa svim što bi naša tijela mogla iskusiti. Koristiš svoju snagu uma, učiš da ograničiš ili eliminišeš ono što bi moglo povrijediti tvoje tijelo, ugroziti ga, dovesti u opasnost. Nema

[368] Ulay, u: Ulay in conversation with Alessandro Cassin, *Documenta 6, 1977*, u: Rus Bojan, M. and Cassisn, A. (2014) *Whispers: Ulay on Ulay*, 185
[369] Ulay, u: Ulyj in conversation with Alessandro Cassin, *More on Relation Work: Documenting Performance*, 178

stvarnog bola“[370]. Kao i u njihovim ranim, individualnim performansima, (ne)svjesno nanošenje bola, samoranjavanje se u njihovim zajedničkim performansima ne treba fiksirati za psihoanalitičko određenje mazohizma, za mediko-patološki diskurs, već se prije radi o njegovom delezovsko-gatarijevskom poimanju kao svojevrsnoj tehnologiji sopstva gdje se ne radi „toliko o razaranju koliko o razmjeni i cirkuliranju... porastu moći i krugu intenziteta“[371].

Budući da je u *Expansion in Space* Ulaj prvi napustio mjesto događaja a Abramović sama nastavila da „gura zid“, ovim je radom ponovo pomjerena ili gurnuta u stranu i ona granica koju su oni permanentno činili željeno nestabilnom, nepouzdanom, fleksibilnom: granica koja označava stanje međusobne ravnoteže. Abramovićkino individualno nastavljanje zajedničkog „programa“ nije imalo karakter nadmetanja, nadjačavanja ili sabotiranja Ulaja već stupanja u novu relaciju, građenje novog odnosa, prostornog i tjelesnog. Njihovo pomijeranje stubova, fizičke, materijalne, objektne granice značilo je ne samo prekoračenje ličnih psihofizičkih granica i pomijeranje granice njihovog kretanja i *rasprostiranja* u prostoru (i vremenu) već i opstruiranje granice njihovog (umjetničkog) odnosa kao usklađivanja činova, ponavljanja radnji. Dakle, Abramović i Ulaj ponovo uklanjaju pozornicu za odigravanje scene „biti jednak“ i „biti jedno“ i ponovo se instrumenti za demontiranje ove scene angažuju *iz spoljašnjosti*. Ovoga puta to su neživa tijela, objekti koji se naknadno instaliraju i reaktiviraju u novom odnosu umjetničkog para. U istom kontekstu treba percipirati i performans ***Balance Proof*** **(1977).** U praznom galerijskom prostoru, uz uobičajeno prisustvo publike, umjetnici, nagi, stoje uspravno i svojim tijelima pridržavaju dvostrano ogledalo pritiskajući uz njega svoja tijela, svako sa po jedne strane. Abramović odlazi prva, Ulaj sam pridržava ogledalo; potom odlazi i Ulaj, ogledalo pada.

Ogledalo je linija ili površina njihovog i spajanja i razdvajanja, ono što istovremeno verifikuje ali i testira, iskušava stanje njihove usklađenosti i povezanosti. Efekat ogledanja, odnosno, reflektovanja drugog kao (sebi) istog, prepoznat je ili učitan u čitav niz njihovih zajedničkih radova ili cijeli zajednički opus: kao idealna projekcija njihovog odnosa, kao inscenacija usklađenosti, reciprociteta i ravnoteže dvoje. Takođe, neizbježno su i ovaj i drugi njihovi radovi osvjetljavani (ili zamračivani) plaštom Lakanovog tumačenja stadijuma ogledala. Iako po Lakanu za funkcionisanje „stadijuma ogledala“ samo ogledalo nije nužno potrebno, ono je ovdje uvedeno u odnos, ono postoji kao predmet u neposrednom kontaktu sa tijelima. A u ovom odnosu ne postoji adekvatan prostorni odnos, distanca, za mogućnost

[370] Ulay, u: Ulay in conversation with Alessandro Cassin, *More on Relation Work: Documenting Performance*, 178
[371] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, 176

ogledanja, kreiranja sopstvene slike-reprezentacije i identifikacije sa njom, za prizivanje iluzije integrisanog sopstva. Njihova tijela, priljubljena uz ogledalo, kao da najprije „gutaju" svoje odraze-slike i konačno „razbijaju" sliku sebe ne kao simboličko uklanjanje već kao neposredno eliminisanje ogledala. Puštanjem, bukvalno, da ogledalo padne, uklanjanja se scene za igre identifikacije. Dokaz postojanja ravnoteže, ono što je sugerisano nazivom rada, leži izvan moći pogleda (oni ne vide ni sopstveni odraz, niti jedno drugo, niti se direktno suočavaju nakon uklanjanja ogledala). Taj „dokaz" leži izvan „skopičkog režima", izvan slikovnog, imaginarnog, fantazmatskog ili izvan „čistog" odnosa dvoje. Ono što je tokom performansa zaista *ogledano*, uhvaćeno slikom i što je, uklanjanjem ogledala-slike uspostavljeno kao polje *opipljive* stvarnosti i događajnosti u koju oni sada stupaju - jeste publika.

U performansu ***Imponderabilia* (1977),** dvoje nagih umjetnika su stajali 90 minuta uspravno i nepomično, naslonjeni leđima na dovratak ulaza u galeriju, gledajući se u oči. Svaki posjetilac galerije morao je da se provuče između njihovih tijela da bi ušao ili napustio prostor.

U početku zajedničkog rada, oni nisu, bar ne intencionalno, uračunavali i ugrađivali reakcije publike u konstrukciju performansa ali to ne znači da reakcija prisutnih nije bilo. Iako je upad posmatrača u performansu ***Incision***, njegovo obaranje Abramović, bilo dogovoreno, traženo, planirano od strane umjetnika da bi se uveo neko treći, da bi se razbila opresivna, zategnuta i *nategnuta* konstrukcija njihovog odnosa, ova intervencija je svakako imala i bitan efekat na publiku, na njenu recepciju događaja. Takođe, iako su umjetnici 16 sati dug performans ***Relation in Time*** izvodili sami, pred kamerama, a publika bila pozvana da prisustvuje samo posljednjem satu, da neposredno evidentira, da svjedoči finalni stadijum disolucije jednog odnosa, jedne konstrukcije, publika je, ipak, kao rubno prisustvo, bila ubačena na sam rub događaja. Publika je bila uvedena u zadnjem stadijumu izvršenja radnje, pred okončavanje njenog trajanja što je moralo ostaviti traga na njihovo lociranje u sadašnje.

Kada su u junu 1977. Abramović i Ulaj izvodili performans ***Expansion in Space*** u parking garaži u Diseldorfu, na samom početku je na performans pristigao mali broj posmatrača koji je nakon 30 minuta njegovog izvođenja narastao na oko 1.000. „Čin udaranja u stubove našim nagim tijelima i pojačavanje zvuka tog udara preko zvučnika izazvalo je prilično agresivne reakcije u publici. U jednom trenutku, neko je počeo da uzvikuje: 'Heil Hitler, heil Hitler'. Ostali su vikali: 'Stop, stop, stop!' Onda je jedan posmatrač razbio flašu i

stao pored Marininog stuba čekajući je sa tom razbijenom flašom"[372]. Za Marinu Abramović, i za radove koji će uslijediti, ovakav rasplet imaće krucijalnu važnost: „To je bilo prvi put da sam shvatila moć i energiju publike i kako kao performer možeš preuzeti tu energiju, transformisati je i vratiti je publici"[373].

U ***Imponderabilii*** se radi o višestrukom prepletu tijela: udijevanju tijela posmatrača između tijela umjetnika i „implantiranju" tijela umjetnika u *tijelo* arhitekture. Budući da između tijela umjetnika može proći samo jedan posmatrač u trenutku, oni kao da ovim činom doživljavaju individuaciju. To više nije neidentifikovana masa koja se može pogledom i anonimnošću distancirati od događaja, tj. od umjetničkog rada/tijela umjetnika, već se sada svojim osobenostima i *tjelesnostima* (seksualnost, želja, frustracija, nelagoda...) direktno upisuju u događaj koji zovemo performansom (posmatrači-participanti ovog događaja su bez znanja i pristanka bili fotografisani-snimani u trenutku dok ulaze u galeriju kroz ovaj „živi dovratak" i taj snimak je automatski projektovan na zid galerije). U toj mreži dodira, nemjerljivi su, neodredivi (kako upućuje naziv rada) faktori koji definišu senzitivnost za umjetničko i oni koji definišu ljudsko ponašanje, kao što upućuju natpisi postavljeni u galeriji uz ovaj performans[374]. Kako svjedoče foto i video zapisi performansa, mnoštvo je reakcija posmatrača, mnoštvo načina na koji pojedinci „ostavljaju trag" na *tijelo rada*. Mnoštvo je faktora ili filtera koji prelamaju individualnosti posmatrača: njihova tjelesna involviranost u događaj, njegov javni karakter, mjesto njegovog odigravanja, njegov umjetnički status i, naravno, tijela samih umjetnika. Ta su prelamanja moguća direktnim trenjima, dodirivanjima tijela, *strujanjima tjelesnih fluida*. Dodirivanjem tijela umjetnika posmatrač se *osjetno* situira u sopstveno tijelo, dakle, u ono *sad i ovdje*, a tijela umjetnika (se) osjećaju ne samo i ne više kao (rodna) *istost* ili *drugost* već kao *nešto* što se odmetnulo u *treće,* u novi, „prošireni" odnos dvoje. Iako prisutni tijelom, iako njihova tijela „rade" na posmatraču, dvoje umjetnika „bježe" svojom statičnošću, svojom „auto-objektifikacijom" i posebnom fiksiranošću pogleda (koji nisu u službi obične, svakodnevne niti „posebne", muzejske upotrebljivosti). Tijela umjetnika ne *predstavljaju* neki neuobičajeni umjetnički „sadržaj" unutar galerije. Oni nisu ni ekscentrično *označavanje* granice između svijeta svakodnevice i prostora umjetničkog dešavanja. Tijela umjetnika *postaju* nešto drugo ili nešto treće što se *događa*, zameće i stvara između samih tijela i što se odvija *izvan* njih. To *treće* se događa i *izvan* svakodnevne životne

[372] Ulay, u: Ulay in conversation with Alessandro Cassin, *Documenta 6, 1977,* 184
[373] Marina Abramović, u: Obrist, H.U. (2003) *HuO: Hans-Urlich Obrist: Interviews,* Milan: Charta, 39
[374] Po ulasku u galeriju, posmatrače je sačekivao sljedeći natpis: "Imponderable. Such imponderable human factors as one's aesthetic sensitivity / the overriding importance of imponderables in determining human conduct."

običnosti ali i *izvan* muzejske izuzetnosti i izuzetosti iz običnog i svakodnevnog, odnosno, *izvan* stanja nedodirljivosti muzejskog eksponata, tj. umjetničkog rada. Ono je, dakle, izvan sfere kontrolisanih i znakovitih dodira. To *treće* se zameće i stvara u životvornim fluktuacijama između ljudskih tijela, između ljudskog tijela i arhitekture, između reprezentacije tijela i događaja tijela, između statičnih tijela i aktivnih energija („Ja koristim nago tijelo... jer je ono prirodno, neposredno, arhitekturalno“[375]). U materijalnom i značenjskom smislu, u pitanju su neortodoksna povezivanja: povezivanja sa mjestom (okvir vrata u muzejskom prostoru kao prelaz iz „neumjetničkog“ u umjetnički prostor); povezivanja (sa) tijelima (živih tijela umjetnika sa živim tijelima posmatrača, potom posmatrača sa tijelima umjetnika koja su (i) umjetnički rad, povezivanja sa tijelima-slikama projektovanim na zidu i sa *neživim* tijelom arhitekture muzeja). Priroda njihove interakcije značila je izmicanje iz intimno ili socijalno fiksiranih uloga. Posmatrač je istovremeno izazivan nagim, "nudećim" tijelima umjetnika i „odbijan“ njihovim "nezainteresovanim" pogledom. Sa druge strane, uplitanje posmatrača iniciralo je izmicanje, "ispadanje" umjetnika iz „stabilne“ konstrukcije para ili *događaja dvoje*, značilo je prestupanje u nove, otvorene relacije. To je bilo povezivanje ne samo sa drugim živim, ljudskim tijelima već i sa „neživim“ tijelom arhitekture i sa virtuelnim tijelima: sa „punoćama“ i sa „prazninama“ prostora.

Đulijana Bruno ovakve sklopove ili stanja ili događaje označava terminom *transito*[376]. U pitanju je konstituisanje specifičnog, višedimenzionog prolaza ili pasaža koji nosi i posreduje utjelovljenje i oprostorenje, prevođenje i prenošenje, cirkulisanje želje. A ta želja je, delezovski gledano, uvijek afirmativna, prožimajuća, povezujuća, generička i tvoračka, produktivna - kao povezivanja u mnoštvu.

Imponderabilia, afilijacija živih tijela (umjetnika, posmatrača) i neživih tijela (arhitekture) je *transitio,* pasaž koji markira „istorijski“ validan prelaz ili prestup u polje radikalno drugačijeg, *umjetničkog* artikulisanja prostora, odnosno, radikalno *drugačijeg* artikulisanja umjetničkog prostora „ekscesnim“ upisivanjima *tijela* (umjetnika, posmatrača, tj. umjetničkog događaja) unutar tog *prostora javnosti.* Taj prostor se sada ispostavlja kao živo, vibrantno mjesto umrežavanja, presijecanja, prožimanja različitosti noseći potencijal za konstituisanje novih pasaža, prestupa u *nove spoljašnjosti* (prostora i vremena).

Imobilnost, statičnost, „okamenjenost“, „arhitektoničnost“ tijela umjetnika ne znači ovdje psihotično, mimikrijsko prijanjanje tijela uz arhitekturu kao forma homeomorfijskog

[375] Marina Abramović, u: Kaplan, J.A., 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramovic', 15
[376] Bruno, G. (2007) *Public Intimacy, Architecture and the Visual Arts,* Cambridge and London: MIT press, 225 (napomena 2)

prerušavanja. To je afilijacija drugačijeg tipa: isprobavanje novog modusa ili procesa povezivanja različitih *tijela* koja se uvijek iznova upoznaju. U pitanju je ono što bi arhitekta Bernard Čumi (Bernard Tschumi) označio kao unakrsno programiranje, transprogramiranje i de-programiranje: kao upotrebu jednog prostora za program koji mu inicijalno nije namijenjen; kao kombinovanje dva programa bez obzira na njihove nekompatibilnosti; kao kombinovanje dva programa bez obzira što jedan kontaminira drugi i što taj jedan program počinje da se razvija iz inherentnih kontradikcija drugog, a drugi počinje da se aplicira na prvi[377].

Arhitekturu, smatra Čumi, nikada nisu predstavljale samo forme i zidovi već kombinacija prostora, događaja, pokreta, i, naravno tijela, kombinacije koje posjeduju subverzivni potencijal. „Tijela klešu svakojake vrste novih, neočekivanih prostora kroz fluidne, nestalne pokrete. Stoga je arhitektura jedini organizam angažovan u neprekidnom opštenju sa svojim korisnicima..."[378]. Svaka arhitektura implicira i želi uljeza koji će je naseliti, smatra Čumi. ***Imponderabilia*** je konstruisana na osnovama ovakvog „planiranja", kao unakrsno i „prekogranično" povezivanje. Međutim, od regularne, ontološke predisponiranosti arhitekture za ovakve prestupe ovdje se kombinovanjem dinamičkih programa datih tijela i angažovanih prostora konstruišu novi sklopovi, asamblaži.

Performans ***The Brink*** **(1979)** je, takođe, moguće interpretirati u kontekstu posebnih, umjetničkih *unakrsnih programiranja*. Ovdje su to konsteliranja, ukrštanja arhitekture, tijela umjetnika u pokretu i pokreta prirode u spoljašnjem prostoru u koji ta tijela stupaju i u kome sunce stvara sjenke. Ulaj je koračao po ivici visokog zida, a ispod zida Abramović je hodala po ivici sjenke koju je taj zid bacao prateći istovremeno Ulajevu sjenku. Performans je trajao dok sunčeva svjetlost nije rasplinula sjenke. Prema nekim tumačenjima, oni su se ovdje ponašali kao „pasivni agenti, čak automati, vođeni striktnim pravilima spoljašnjih faktora i prirodnih sila[379].

Međutim, ovdje se radi o živom, aktivnom odnosu, o ukrštanju tijela umjetnika u pokretu, potom statičnog, *objektnog* tijela arhitekture i neopipljivog, a dejstvujućeg tijela svjetlosti i sijenke, odnosno, o upisivanju umjetnika u neki novi odnos, u neku novu spoljašnjost nevidljivih, mekih, promjenjivih putanja.

Činjenica da Abramovićkino praćenje Ulaja nije bilo apsolutno uslovljeno njegovim kretanjem, da se ona zaustavljala svakog trenutka kada je oblak zaklonio sunce i time

---

[377] Tschumi, B. (1997) *Architecture and Disjunction*, Cambridge: MIT, 205
[378] [illegible], 123
[379] Green, C. (2001) *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism,* Minneapolis: University Of Minnesota Press, 163

privremeno uklonio sjenku a da se performans završio nestajanjem tog „trećeg tijela“, sjenke, ponovo znači izlazak iz zatvorene scene za dvoje, iz odigravanja „idealnog“ identitetskog scenarija para kao igre sjenki, odnosno, rada ogledala. Performans je značio i izlazak u prirodu, u novu spoljašnjost, u konstruisanje novih relacija.

Njihov zajednički rad će donijeti njihovo povezivanje sa mnoštvom iz spoljašnjosti kontinuiranim *izlascima iz sebe,* iz njihovog *odnosa.* Donijeće i generisanje novog, trećeg entiteta kao svojevrsnog ekstenziranja njihovih tijela, nadograđivanja njihovih *mašina želje*, kao njihovog ugrađivanja u ili građenja nove transformabilne mašine koju će oni označiti terminom „To Sopstvo“ (*That Self*).

„Našim *Relacionim radovima* (*Relation work*) mi produkujemo neko treće postojanje koje nosi ‘vitalnu energiju'. Ovo postojanje trećeg koje smo mi stvorili više ne zavisi od nas već ima svoj sopstveni kvalitet koji zovemo 'To Sopstvo' (*That Self*). Tri kao broj i ne označava ništa drugo nego 'To Sopstvo'“[380]... „'That self' je bilo treće sopstvo koje dvije osobe generišu svojim umjetničkim radom. Smatrali smo da je sam naš rad to 'treće'... On postoji zasebno... Dopadala mi se ideja da sebe posmatram kao medijum, prenosioca, ne kao 'Ja', sopstvo.“[381]... „’A' i 'B' su postali nevjerovatan 'C' kroz zajednički rad. Njihov rad je bio mnogo više nego suma njihovih nadarenosti, nadilazio je njihove individualitete“[382].

Zajedničko djelovanje za koje se eksplicitno vezuje generisanje *Tog Sopstva* bila su četiri performansa iz 1980. izvedena pred kamerama i sačuvana kao video zapisi. U performansu (za film) ***Point of Contact*** **(1980)**, obučeni u elegantna crna odijela i bijele košulje da označe izuzetnost, posvećenost i svečanost trenutka, umjetnici stoje jedno naspram drugog hipnotički se gledajući u oči, uperenih kažiprsta jedno prema drugom, održavajući istu visinu ruku i minimalnu razdaljinu prstiju, bez dodirivanja. Budući da su umjetnici ušli u ovaj performans u tzv. izmijenjenom stanju svijesti ili sa iskustvom tog stanja, moguće je bilo stvoriti i održavati taj „skoro kontakt“, tu bliskost koja se neće „zagrliti“, to distanciranje blizinom. Ta pukotina, taj minimalni prostor razdvajanja „nabijen“ visokom energetskom vibracijom postaje prostor za uspostavljanje drugih, suptilnijih, sofisticiranijih dodirivanja koja nisu karnalna, taktilna, već nevidljiva, energetska: kojom se na nov način *dodiruje* sopstveno i biće partnera. Dakle, dvoje umjetnika se doimaju kao dva tasa vage izuzetne osjetljivosti čiju ravnotežu održavaju postojanost, upornost upražnjavanja posebnih tehnologija sopstva, odnosno, stanja povišene koncentracije, utišanosti uma, smirenosti tijela.

183

[380]Abramović/Ulay, *Rest Energy,* http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/abramovic-ulay/rest-energy/1827 [online]. [pristupljeno 14. decembar 2015].
[381] Ulay, u: Ulay in conversation with Alessandro Cassin, *Documenta 6, 1977,* 186
[382] Palestine, C., *On Meeting Ulay and Marina,* u: Rus Bojan, M. and Cassisn, A., *Whispers: Ulay on Ulay*, 155

To su, također, stanja svojevrsne ekstenzije tijela kroz uvećanja moći kojima tijela „izlaze iz sebe“. Ona time stvaraju nešto *između,* nešto *treće,* što stiče status nevidljivog ali stvarnog i dejstvujućeg entiteta koji postaje odgovoran i za tijela tijela umjetnika i za održanje cijele konstrukcije performansa.

U performansu (za film) ***Nature of Mind*** **(1980)** Abramović stoji na ivici betonskog zida pored vode sa rukama ispruženim naviše. Ulaj stoji iznad nje i u jednom trenutku skače u vodu i u letu je ovlaš dodiruje. Dodir koji je u prethodnom performansu držan željeno i trajno „odloženim“ i čije je „nedešavanje“ otvorilo prostor za drugačija kruženja tjelesnih fluida i energija, sada se desio u *jedva-dodiru* dva tijela. Desio se kao „varnica“, u bljeskovitom trenju, kao uzajamno, trenutno „paljenje“ dvije različite energije, statične i pokretne, ostavljajući traga na tijela koja su se pripremila da taj „bljesak“ iniciraju i da ga osjete.

U performansu ***Rest Energy*** **(1980),** dvoje umjetnika u praznom prostoru, u uspravnom stavu, drže luk i strijelu naginjući tijela unazad sve dok vrh strijele ne bude usmjeren u zonu Abramovićkinog srca sa mogućnošću tragičnog ishoda. Mikrofoni prikačeni za njihovu odjeću hvatali su ubrzane otkucanje srca i nepravilno disanje.

Ovaj *događaj dvoje* se u prvi mah doima kao kulminativna situacija-verifikacija bezuslovne ljubavi koja, kao takva, „mora“ nositi potencijal za premetanje u fatalnu strategiju para. U pitanju bi bilo stanje/događanje obostranog, potpunog prepuštanja drugom, apsolutnog povjerenja, voljnog, bespoštednog, uzajamnog dijeljenja odgovornosti za sudbinu njihovog odnosa, za preduzeti čin u kome su i ulozi jednaki: mogućnost gubitka sopstvenog života od ruke partnera, odnosno, mogućnost uzimanja života voljenog bića. Međutim, ovdje se ne radi o „jednostavnom prožimanju identiteta romantičnih ljubavnika, njihovom utapanju u narcističko jedinstvo“[383]. Abramović i Ulaj formiraju živi nategnuti luk i strijelu koja replicira drugom luku i strijeli, oružju u njihovim rukama. Ta dva paralelna luka su dovedena u stanje takve intenzivne međuzavisnosti da granice izdržljivosti i postojanja jednog luka uslovljavaju granice izdržljivosti i postojanje drugog. Destabilizacijom jednog luka, ruši se cijela dvojna konstrukcija performansa. Ovdje se ide i dalje: kao da je na djelu neka vrsta perverzne ekvilibrističke formacije u kojoj se iz ekstremne napetosti, stanja hiper-intenziteta, gotovo *sudbinske* povezanosti, pravi skok u novu ravan povezivanja u kojoj se na nov, *nesuđeni* način spajaju živa tijela i predmeti, prave nove konstelacije, indukuju nova strujanja.

Pozivajući se na Alfonsa Lingisa, Elizabet Gros navodi da intenziteti prožimaju sve „erotske susrete, bilo da se radi o ljubavnim relacijama drvodjelje i njegovog alata i drveta, o

[383] Green, C., *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, 179

privrženosti sadiste biču, o sponi ustiju i dojke, usana i jezika. Mora postojati neko povezivanje disparatnih spoljašnjosti; spona dvije spoljašnjosti produkuje intenzifikaciju njih obje“[384]. Gros dalje smatra da se te intenzifikacije ne dešavaju kroz uobičajene aktivnosti, već kroz neočekivana povezivanja koja na nov način angažuju mišiće, tetive, žlijezde, tjelesne otvore predajući tijela intenzitetima koji prijete da ih preuzmu .

U ***Rest Energy***, udvostručenost snaga, udvajanje i preplitanje sile napetosti, napon dva luka, živog i neživog, istovremenost sile rastezanja i sile pritiska, formiraju oprugu od dva ljudska tijela i dva predmeta. Jednakog je intenziteta ono što je aktuelizovano, zatezanje luka i ono potencijalno, mogućnost odapinjanja strijele, mogućnost fatalnog preokretanja sila. No, ta jednakost napona sila ne rađa „mrtvu“ ravnotežu, dovršenost, zatvorenost. Te sile zahvataju tijela, drže konstrukciju performansa iznutra i spolja i onda je nadograđuju, prevode, *odapinju* u nešto novo, treće, u „To Sopstvo“. Tijela živa i neživa tako su blisko prožeta da ovdje postoje samo dejstvujući jedno *na* drugo, jedno *kroz* drugo kao novi entitet, kao asamblaž koji prožima sila *postajanja*: To Sopstvo kao “… prava stvar, stvar koja dejstvuje, postoji jedino kao držanje ljudskog i ne-ljudskog zajedno, neprekidno… Ono što mi vidimo nije ni ljudsko ni ne-ljudsko. Ono prije nudi neprekidni prelaz, premiještanje, razmjenu između onoga što ljudi upisuju u njega i onoga što ono ispisuje u ljudima. Ono prevodi jedno u drugo”[385]. To je ono što Džefri Džerom Koen (Jeffrey Jerome Cohen) naziva ne-ljudskim krugom (*inhuman circuit*), što percipira kao transformabilni asamblaž koji rastače kulturne dihotomije: muško-žensko, čovjek-stvar, živo-neživo, tijelo-um, gdje i potencijali i djelovanja počivaju u promjenljivim odnosima a ne kao statični posjedi izolovanih tijela ljudi ili predmeta[386].

U performansu ***Relation in Time*****,** intenzitet, višestrukost i prožetost unutarnjih veza dva umjetnika izbila je na površinu i izazvala povezivanja, preplitanja djelova njihovih tijela na samim granicama tih tijela: njihovim kosama, čvorom kose kao novonastalim, spoljašnjim ali, ipak, pripadajućim i dijelećim, *prirodnim* organom-instrumentom. Ona je značila forsiranje te granice u potrazi za novim vezama sa spoljašnjošću. U performansu ***Rest Energy,*** to povezivanje sa drugim, to građenje nečeg Trećeg, „Tog Sopstva“, dogodilo se kao dinamički, visokonaponski sklop dva tijela sa dva predmeta, kao „porast moći ili krug intenziteta“ (*un circuit d'intensit´es*)[387], kao neka vrsta ne-prirodnog, ne-organskog sklopa,

---

[384] z, E. (1995) *Space, Time and Perversion,* New York: Routledge, 199

[385] Latour, B. (1996) *Aramis, Or, the Love of Technology,* Cambridge, Harvard University Press, 212, 213, citirano u: Cohen, J.J. *The inhuman Circuit,* u: Cohen, J.J. and Weiss, G. (ed) (2003), *Thinking the Limits of the Body*, Albany: State University of New York, 173-174

[386] Cohen, J.J. *The inhuman Circuit,* u: Cohen, J.J. and Weiss, G. (ed) (2003), *Thinking the Limits of the Body*, Albany: State University of New York, 167-197

[387] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa,* 176

gotovo nove ontološke činjenice koja „gađa“ u samo srce njihovog odnosa: kao ono što održava njegov intenzitet, njegovu izuzetnost upravo bliskom mogućnošću da munjevito nestane.

U performansu (za film) ***Timeless Point of View*** **(1980),** nestajanje tijela ne računa na mogućnost fatalnog ishoda već iscrtava specifične putanje *deteritorijalizacije*. Abramović se barkom otiskuje na pučinu a mikrofon prikačen za barku prenosi udarce vesala o vodu do slušalica koje nosi Ulaj stojeći na obali. I kada Abramović nestane sa vidika, iz pogleda, Ulaj čuje kretanje njenog tijela (tijelo kao „brod koji pruža zaklon sopstvu“) i pogled se premeće u zvuk, zvuk u samo/sami osjećaj ili memoriju na drugo tijelo. Dodiri kao fizički kontakt i kontakt pogledom dva tijela prelivaju se u mogućnost dodirivanja izvan sfere čulnog. Oni se predaju udaljenom horizontu koji istovremeno razdvaja i sjedinjava dvije prirodne sile, more i nebo, ali i ono vidljivo, opipljivo i ono što se može samo (na)slutiti. Oni istovremeno otvaraju horizont događaja (između) ova dva tijela za nove izlaske na neistražene obale i prostranstva i njih samih i njihovog odnosa.

U performansima označenim izumljenim imenom/stanjem „That Self“, usmjereni, fiksirani, „stameni“ pogled i održavanje uperenih prstiju na bliskoj distanci, zatim „hvatanje“ dodira u letu, potom uzajamno držanje dvije paralelne opruge od tijela i od predmeta i, konačno, vančulna dodirivanja udaljenih tijela - sve to upućuje na njihovo praktikovanje tehnika za razvijanje specifičnih, sofisticiranih moći tijela, aktiviranje podsvijesti i viših stanja svjesnosti i tehnika poput hipnoze, koja je, kako sami umjetnici kažu, bila startna pozicija za sva četiri performansa. Hipnoza pretpostavlja primaoca i davaoca informacije, onoga ko „vodi“ proces, ko daje instrukcije, odnosno, sugestije, ko pristupa procesu racionalno i onoga ko biva „uveden“ u hipnotičko stanje u kome se prepušta aktivaciji sopstvene imaginativnosti. Međutim, Abramović i Ulaj su ponovo *izvan* stanja zadatih uloga i fiksnih pozicija. Oni oboje koriste transformabilnost hipnotičkog stanja (iskustvo *odvojenosti* koje se odnosi na osjećaj suspenzije voljnog djelovanja; *sugestibilnosti*, koja se odnosi na suspenziju kritičkog mišljenja; *apsorpcije* koja se odnosi na potpunu uronjenost u perceptivno, imaginativno, ideacijsko[388]) za indukovanje promjene u svojoj percepciji, afektima, memoriji, za aktiviranje stanja izvan racionalne kontrole.

Dodiri, tjelesni i vantjelesni, vidljivi i nevidljivi, čulni i nadčulni, potencijalni ili realizovani dobijaju u ***Point of Contact*** horizontalni pravac, u ***Nature of Mind*** vertikalnu

95

[388] Faymonville, M.E., Boly, M. and Laureys, S. (2006) 'Functi 132 Neuroanatomy of the Hypnotic State', *Journal of Physiology-Paris* 99.4–6, 463–64; prema: Carlson, M. (2010) *Performing Bodies* in *Pain: Medieval and Post-modern Martyrs, Mystics, and Artists,* New York: Palgrave Macmillan, 87

protežnost, u ***Rest Energy*** potencijal akumulacije i disperzije, u ***Timeless Point of View*** dubinsko rasprostiranje. Takođe, ono što je u nekim od ovih performansa bila ili mirna sila ili nategnuta snaga dva tijela u apstraktnom prostoru postaje u drugima pokrenuta sila u konkretnom prostoru gdje se dodiruje i prirodno i napravljeno, vještačko. Marina Abramović i Ulaj, njihov zajednički rad, postaju eksplozivno ili ekspanzivno mjesto, neko *treće stanje* koje može da se širi, da rasprostire svoje moći zvjezdasto, na sve strane, u svim pravcima.

Stanjima-događajima koje konstruišu sopstvenim tijelima oni kao da na poseban način pokreću i angažuju sile prostora unutar i izvan sopstvenog odnosa, odnosno, unutar konstrukcija performansa. U ***Point of Contact*** kao da se energija okolnog prostora sliva i sabija u uski prolaz, pukotinu između njihovih prstiju i taj naboj, u tom minijaturnom prostoru, mijenja stanje tijela i percipiranje ili osjećaj svega okolnog. U ***Nature of Mind***, čvrsti prostor betonskog zida, nečeg artificijelnog, potom tečni, fluidni, nestabilni prostor nečeg prirodnog, vode, pa prostor statičnog i prostor mobilnog tijela, solidnih ljudskih tijela, iznova se i unakrsno povezuju letećim dodirom ta dva tijela u trenutni, bljeskoviti sklop. U ***Timeless Point of View,*** dva tijela, jedna barka, prostranstvo neba i mora, statične i pokretne, čvrste, tečne i eterične sile talasasto se ulančavaju u asamblaž u kome tijelo „uranja" u barku, barka u more, more u nebo, a zvuk tih uranjanja uliva se u drugo živo tijelo. Tijela se senzibilizuju i otvaraju za *ekspanzije* u unutra i u spolja. U ***Rest Energy***, prostor intenzivne, invazivne, unakrsne prožetosti dva ljudska tijela i dva predmeta transformiše se u prostor autentičnog, organskog i izvan-organskog postojanja ali kojim *intenzivno kruže životni fluidi*. Međutim, među proučavaocima i interpretatorima kolaborativne prakse Marine Abramović i Ulaja, stvaranje „Tog Sopstva", odnosno, prelazak u stanje „To Sopstvo" se poima kao neka vrsta ontološkog presvlačenja, porinuća u *fantomsko* tijelo, dakle, pre-stupanja u zonu zazornog, neprirodnog, sablasnog, jeze (frojdovskog *das Unheimliche*). Smatra se da su Abramović i Ulaj zajedničkom praksom marginalizovali, „spektralizovali svoja tijela i njihovo kolaborativno tijelo postaje njihovo stvarno tijelo, a korporealna tijela umjetnika lišavaju se normalnog značenja postajući sjenke... kao fantomska ekstenzija zajedničke volje dva umjetnika, nešto poput fantomskog uda... Fantomski ud se osjeća čudno ili jezivo drugačijim od stvarnog, postojećeg uda. On sliči udovima automata ili lutaka"[389]. Dakle, u pitanju bi bio imaginarni entitet, izvjesni doplgenger, dvojnik, koji apsorbuje i substituiše tijela i personalitete dva bića, dva umjetnika, prevodi ih u nešto iluzivno i neprirodno.

[389] Green, C., *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism,* 185-186

Ovdje se stupa u polje Lakanove „imaginarne anatomije“ koja počiva, prema Elizabet Gros, na konceptu tjelesne slike ili tjelesne sheme gdje nedostajući dio, kao i sam ego, nije ekstenzija čulnog, anatomskog, fiziološkog tijela već imaginarna konstrukcija, tijelo-slika: „Fantom je izraz nostalgije prema jedinstvu i celovitosti tela, prema njegovoj dovršenosti. To je sećanje na nedostajući ud, psihički izaslanik na njegovom mestu... nezgrapna narcistička kompenzacija za gubitak uda ili telesnog jedinstva, psihički pokušaj reaktiviranja prošle slike tela umesto sadašnje realnosti“[390]. Čarls Grin (Charles Green) smatra da umjetničke kolaboracije stvaraju drugo, sintetizovano tijelo/subjekat sa impliciranim očekivanjem da nemogućnost kompletiranja jedinstvene slike individualnog tijela može biti magično ostvarena uklapanjem, komplementarnošću dva tijela[391]. Kaja Silverman (Kaja Silverman) to naziva „idiopatskom identifikacijom“ u kojoj individua „guta“ drugog, inkorporira ga u sebe kako bi izgradila osjećaj integriteta i snage[392].

Iako Elizabet Gros smatra da je fantomski ud dokaz inherentne otvorenosti, fleksibilnosti, „propustljivosti“ tijela, njegove moći ne samo da se „adaptira nego da se integriše sa različitim predmetima, spravama, mašinama... da tjelesno/tijelom inkorporira predmete svoje želje kroz postojani intimni kontakt“[393], ipak se i ta povezivanja i ulančavanja i dalje smještaju u sferu fantomske, „imaginarne anatomije“. Dakle, stanje/događanje *That Self* se percipira kao izbijanje na površinu, manifestovanje, onog mračnog i potisnutog: osjećaja manjka, gubitka, zakinutosti, nepotpunosti, amputacije i njegovih nostalgičnih substitucija, prividnih kompenzacija, transferisanja imaginarnih nadoknada „između ‘unutrašnjosti' psihe i 'spoljašnjosti' tijela“, prelivanja *unutar* definisanih, prihvaćenih, zamišljenih, željenih granica sopstva.

Marina Abramović i Ulaj teško da su funkcionisali kao samopostojeći univerzum iz koga je spoljašnji svijet bivao suspendovan (iako postoje upravo takve percepcije[394]). „To Sopstvo“ Marine Abramović i Ulaja se nije pojavilo iz nemanja i onemogućenosti, iz substitucija i kompenzacija. Ono se nije ni pojavilo iznenada, niotkuda, nenajavljeno, nepripremano. Sva njihova višegodišnja bjekstva iz odnosa dvoje, sva povezivanja sa *trećim tijelima*, živim i neživim, ljudskim i ne-ljudskim, sa događajima, prostorima, energijama, silama, intenzitetima... i gdje „subjekat prestaje da bude subjekat prepuštajući prostor

---

[390] Gros, E. (2005) *Promenjiva tela: Ka telesnom feminizmu,* Beograd: Centar za ženske studije i istraživanje rod Beograd, 115-116

[391] Green, C., *The Thi nd: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism,* 186

[392] Kaja Silverman, u: Jones, A. (1998) *Body Art/ Performing the Subject,* Minneapolis: Minnesota University Pr 149

[393] Grosz, E. *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, 34

[394] Ulay in conversation with Alessandro Cassin, *More on Relation Work: Documenting Performance*, 179

pulsacijama, kruženjima, fluktuacijama, sekrecijama, oteklinama, procesima... i čije se granice osipaju, postaju nejasne, tako da, bar na trenutak, nije više jasno gdje jedan organ, tijelo ili subjekat prestaje a gdje drugi počinje" - sve se to ugrađivalo u konstrukciju „Tog Sopstva", trećeg entiteta. Sile, afekti, intenziteti koji tvore „To Sopstvo" nisu zazorne, imaginarne, apstraktne, izvan domašaja ili uticaja na tijela ljudi i predmeta i njihove sklopove. One dejstvuje *tijelima*, *kroz* tijela i *na* tijela, njih tijela generišu da bi onda od njih zavisila (zvuci tjelesnih pokreta, otkucaji srca, ubrzano disanje, višestruki dodiri, potencijalni i događeni, jeste ono što ove radove neraskidivo vezuje za funkcije živog tijela, za *intenzivno kruženje životnih fluida*). Takođe, te sile, afekti, intenziteti postaju aktivni i tvorački upražnjavanjem određenih „tehnologija sopstva", praksi samorazvoja, dakle, akumuliranjem i aktiviranjem korporealnog znanja koje Abramović zove „fluidnim znanjem", određene mudrosti tijela koja može proizvesti promjenu, ličnu transformaciju.. „To Sopstvo" Abramović i Ulaja je nastalo od dvoje ali je steklo, dobilo kapacitet *nečeg trećeg,* autonomnog postojanja kao entitet/stanje/događanje koje više ne pripada paru, odnosno, koje im pripada kao njihova *deteritorijalizacija,* ekstenzija u prostoru i vremenu. „To Sopstvo" je novi, sofisticiraniji hitac unutra, prema aktivaciji sila sopstvenog Tijela i ka spolja, ka povezivanju sa novim *stvarnim* vidljivim i nevidljivim tijelima, sa opipljivijim i neopipljivim energijama, materijalnim i imaterijalnim prostorima: kao razvijanje „energije senzitivnosti za unutrašnji i spoljašnji dijalog"[395]. To je, kako kaže Suzan Sulejman (Susan Rubin Suleiman), ono „morati zaći iza, ne samo broja jedan – broja koji determiniše jedinstvo tijela ili sopstva – već i iza broja dva koji definiše razlikovanje, antagonizam..." i stupiti u polje umnoženih mogućnosti i kombinacija, „beskrajnih zapleta" i „vrtoglavih sakupljanja"[396].

2.1.3. Desert Storm Survivors - Displacements

Žak Lakan na jednom mjestu priznaje da psihoanaliza može pratiti pojedinca do „ekstatične granice onoga *'To si ti'*, gde mu se otkriva šifra njegove smrtne sudbine, ali jedino nije u našoj moći praktičara da ga dovedemo do onog trenutka kad počinje pravo putovanje"[397]. Za Abramović i Ulaja, nakon 1980. razgranavaju se mape njihovih putovanja, unutarnjih putovanja i napredovanja ka *čistom sopstvu* i mape spoljašnjih putovanja, odlazaka u daleke zemlje. Te dvije mape *deteritorijalizacija* se preklapaju, prožimaju. Ulazak u

[395] Marina Abramovic/Ulay (1980) *Relation Work and Detour,* Amsterdam: Idea Books, 164; citirano u: Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, 80, 81
[396] Susan Rubin Suleiman, u: Schneider, R., *The Explicit Body in Performance*, 178
[397] Lakan, Ž. (1983) *Spisi,* Beograd: Prosveta, 13

predjele i kulture koje nisu postojale u njihovom prethodnom iskustvu značio je izlazak iz sopstvene kulture i iz poznatosti sebe, značio je kultivaciju sopstva, aktualizaciju do tada neiskušavanih potencijala tijela i uma, značio je ekspanziju sopstvenih moći postojanja i mijenjanja sebe.

Ulaj će njihovu kolaborativnu praksu od 1976. do 1980. smatrati veoma agresivnom, konfrontirajućom, periodom „pražnjenja" sa „veoma realističnim performansima... visoko erotizovanim, jednostavnim, elementarnim bez teatarskih efekata, bez rekvizita". Druga faza od 1980. do 1988. je bila više „punjenje" kada njihovi performansi dobijaju „ezoteričnu, spiritualnu, meditativnu dimenziju... sa teatarskim osvetljenjem i rekvizitima"[398]. Dok je za prvu fazu više bio odgovoran Ulaj, na drugu je, smatra on, više uticala Abramović.

Njihova putovanja do dalekih destinacija, upoznavanja sa spiritualnim praksama neevropskih, drevnih, tzv. primitivnih kultura tokom 80-ih, značiće opuštanje/napuštanje granica sopstvene kulture i, ponovo, i uvijek, granica sopstvenog odnosa ali i izmicanje iz novonastalog limitirajućeg, neprijateljskog ambijenta za umjetnost performansa, za samo tijelo.

Naime, tokom 80-ih, body art kasnih 60-ih i 70-ih smatra se modernističkim i konzervativnim, metafizičkim (kao "...ponavljanje eshatoloških glasova apstraktnog ekspresionizma"[399]), naivno esencijalističkim, teorijski nesofisticiranim, posebno od strane engleskih i američkih kritičara orjentisanih marksistički, feministički ili post-strukturalistički. Čak se svaki rad koji uključuje tijelo umjetnika nužno smatra reakcionarnim (za feministkinje, bilo je krucijalno važno izmaći žensko tijelo iz registra reprezentacijskog, za marksiste, *želeći subjekat* je laka meta zavodničkih strategija i efekata potrošačke kulture)[400]. Izgnanstvo iz umjetnosti fenomenološkog, živog, prisutnog tijela kao događaja učiniće da su tokom 80-ih „...mnogi sjajni umjetnici performansa počeli da slikaju, rade skulpture i instalacije, umjetnost u javnom prostoru, dizajn, pozorište..."[401].

Kako Abramović svjedoči, postojao je kod umjetnika performansa i izvjesni osjećaj neprilagođenosti trenutku zbog nemogućnosti uklapanja u zahtjeve umjetničkog tržišta, zbog nemogućnosti komercijalizovanja efemernosti, nepredmetnosti performansa, umjetnosti tijela i umjetnosti događaja („Bavili smo se stvarima za koje smo znali da neće donijeti novac...

---

[398] Ulay, u: Ulay in conversation with Alessandro Cassin, *More on Relation Work: Documenting Performance*, 178

[399] Mary Kelly, u: Jones, A., *Body Art/ Performing the Subject*, 22

[400] Jones, A., *Body Art/ Performing the Subject*, 21-23

[401] Ulay, u: Ulay in conversation with Alessandro Cassin, *More on Relation Work: Documenting Performance*, 183

nismo se nadali niti težili uspjehu“[402]). Također, nakon godina radikalnih performansa u kojima su ekstremno iskušavali individualne i granice njihovog odnosa, Abramović i Ulaj su imali osjećaj izvjesnog „zamora materijala“, iscrpljenosti ili potrošenosti potencijala svoje umjetničke prakse[403].

Strategija za koju se odlučuju u tim okolnostima bila je promjena ili zaokret kao ekscentrično deteritorijalizovanje sebe i svoje umjetnosti. To je bila strategija *iscrtavanja nomadskih putanja,* dakle, ne onih koje osvajaju teritorije već onih koje klize, koje su stalno u napredovanju, *u prelasku*, koje su intermeco između dvije tačke, dva odredišta. Godina 1979. je značila „izlaganje riziku; pustinja Gobi; pustinja Tar; Sahara; Australija; život sa Aboridžinima; 1980, Smirenost; Hranjenje mravima, gušterima, pustinjskim pacovima, skakavcima[404]. Pustinja je donijela napor i izazov iscrtavanja mapa promjena u praznini: u *glatkom* prostoru lišenom „brazdanja“, kultivacije, homogenizacije, organizacije, lišenom prepoznatljivih, pouzdanih oslonaca i orjentira te posjeda i granica, perspektive i središta, lišenom pokreta, govora, želje, senzornih stimulacija, mišljenja, pravila, plana. To znači ili opasnost implodiranja, survavanja i iščezavanja u (sopstvenoj) praznini ili, kao u njihovom slučaju, „eksplodiranje“ ili širenje u mnoštvu pravaca prema *unutra, između, spolja*, rasprostiranje u mikro ili makro *pejzažima.* To je bilo istraživanje i iskušavanje novih, „slobodnih formi“ postojanja: čisto *nomadsko raspoređivanje u glatkom prostoru,* pustinji.

Na ekstremno visokoj temperaturi u centralno-australijskoj pustinji „možete samo vegetirati... prije činjenja bilo kakvog pokreta ili akcije zapitaćeš se deset puta da li da to činiš... Prisiljava te da ekonomišeš sa svojom energijom, da eliminišeš bilo što suvišno, da cijeniš to što jesi nasuprot onoga što činiš... Življenje u ovim uslovima tjera te da misliš drugačije o kretanju, o djelovanju, o svemu... Savršena tišina, savršeno nemanje radnje, savršeni post. To je bila mentalna tehnika da se usavrši to ništa“[405].

Dakle, pustinja ih je naučila „molekularnom“ povezivanju sa prirodom ("zbog nevjerovatne povezanosti sa prirodom, funkcionišeš samo kao primalac i pošiljalac određenih energija i to smo osjetili kao najbitnije iskustvo”[406]). Naučila ih je i smirenosti ili nepokretnosti tijela („Nepokretnost je najbolja stvar koju sam uradio. Ona spaja sve. Ona je domaći zadatak“[407]). Naučila ih je utišanosti uma, odnosno, usporavanju i zaustavljanju misli

---

[402] 108 in conversation with Alessandro Cassin, *Relational Work: Symbiosis Creates „the Third“*, 13-14
[403] Kaplan, J.A., 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramovic', 12
[404] Abramović, M., *Marina Abramović: The Biography of Biographies,* 38
[405] Ulay u: Ulay in conversation with Alessandro Cassin, *Nightsea Crossing: A Man, a Woman, two Chairs, Th*58 *It*, u: Rus Bojan, M. and Cassisn, A., *Whispers: Ulay on Ulay*, 234
[406] Phipps, J. (1981) 'Marina Abramovic/Ulay/Ulay/Marina Abramovic', *Art and Text,* no. 3 (Spring), 47
[407] McEvilley, T. (1983) 'Marina Abramovic&Ulay', *Artforum,* September, p. 54

te izoštravanju percepcije („dovoljno je bilo društvo guštera – posmatranje pulsiranja njegovog vrata“[408]). Naučila ih je izdržljivosti ili disciplini, apstinenciji, oslobađanju od želja, potreba, strahova, konflikata (’Ispražnjen brod, energija prodire' Ovo znači da moraš isprazniti brod/tijelo do tačke iz koje se zaista možeš povezati sa poljem energije oko sebe”[409]). Naučila ih je kontrolisanju ili neutralisanju bola („Ti kreiraš mentalni objekat od aktuelne senzacije, od onoga što može da te poremeti.... od bola... i ponavljaš u sebi: „bol, bol, bol“ dok ne prođe. Um ne voli da mu se ponavlja, da bude podsjećan na to što ti radi“[410]). Oslobodila ih je od osjećaja „regularnog“, linearnog protoka vremena, od prolaznosti, usidrila ih je u sadašnje. Generalno, „... vjerujem da je naš put u pustinju značio bolje podešavanje, treniranje sebe“[411]. Dakle, pustinja je donijela „opustošenje“ subjekta kao monolitne figure Znanja i Moći. On nestaje kao, fukoovski rečeno, „lice iscrtano u pijesku na obali mora“[412] (ili u pustinji). No, pustinja je i prostor gdje, nakon svega, „na način vrtloga, sa mogućnošću iskrsavanja u bilo kojoj točki“[413], iskrsava novo sopstvo; i nova umjetnost. „Atomska centrala smeštena u pustinji“[414].

Ukoliko se tijelo izloži „pustinjskim uslovima“, uslovima umanjene ili ukinute senzorne stimulacije, recimo, plutanju u vodi temperature tijela, u mraku i tišini, ono automatski počinje da produkuje ekstremno žive metalne slike i vizije. Nasuprot tome, kada se izloži hladnoj tekućoj vodi, dakle, neprijatnim, agresivnim čulnim utiscima, fenomenološko polje postaje radikalno ispražnjeno, oslobođeno mentalnih slika: postaje redukovano na čistu tjelesnost [415]. Međutim, ovdje nije u pitanju redukcija kao oduzimanje moći tijela, kao slabljenje bića, već kao prelaz u stanje bivanja u tijelu, bivanja-tijelom, postajanja tijelom-sopstvom (*body self*), onim koje je kadro i koje je napravilo *skok ka višim stanjima svjesnosti*. Dakle, ova stanja su pitanje tijela, odnosno, tehnika ili tehnologija sopstva koje se provode tijelom. One dejstvuju kao prakse, odnosno, iskustva, odnosno, znanje Tijela koje je transformišuće ili *preobraćujuće*, konstitutivno za novo sopstvo. „Bivanjem u tim

---

[408] McEville, T., *Art, Love, Friendship: Marina Abramović and Ulay, Together & Apart*, 44
[409] Goy, B. (1990) Marina Abramovic, *Journal of Contemporary Art*. Dostupno na: http://www.jca-online.com/abramovic.html [pristupljeno 24. decembra 2015].
[410] Ulay in conversation with Alessandro Cassin, *Nightsea Crossing: A Man, a Woman, two Chairs, That's It*, 23-35
[411] Apps, J., ‘Marina Abramovic/Ulay/Ulay/Marina Abramovic’, 50
[412] Foucault, M. (1994) *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences,* New York: Routledge, 387
[413] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa,* 431
[414] Deleuz, Ž., Gutari, F., *Kapitalizam i šizofrenija: Anti-Edip*, 71
[415] Glucklich, A. (2001) *Sacred Pain*: *Hurting the Body for the Sake of the Soul,* New York: Oxford University press, 58

pustinjama... shvatila sam koliku ogromnu moć tijelo posjeduje i moj rad treba biti putokaz ka tim energijama“ [416].

Tehnike askeze, izolacije, duboke koncentracije i meditacije, apstinencije, nepokretnosti tijela, transa, izlaganja ekstremnim senzornim stimulacijama kao stanjima rizika i opasnosti ili eliminisanje istih, odnosno, tehnike *oslobađanja od limitirajućeg stanja Ega*, tehnike do tada neiskušenih modusa i efekata povezivanja sa sobom i sa Svijetom, dakle, *izlazaka iz sebe* – to su tehnike koje poznaju sve svjetske religije. One postoje i u spiritualnim, holističkim praksama šamana, tzv. primitivnih naroda, aboridžina ili indijanaca, njih poznaju mnogi mistici i mislioci. One vode graničnom iskustvu koje zovemo prosvjetljenjem, „čistim vanvremenskim prisustvom“ ili pristupanjem Istini: „Istina obasjava subjekat, istina mu pruža blaženstvo; istina mu daje spokoj duši... ispunjava samo subjektovo biće i to ga preobražava“[417].

„Kada sam otišla na Tibet i među Aboridžine i upoznala neke Sufi rituale, shvatila sam da te kulture guraju tijelo do fizičkog maksimuma kako bi se napravio mentalni skok, kako bi se tijelo oslobodilo straha od smrti, straha od bola i ograničenja koja nam tijelo ispostavlja... Performans mi je omogućio skok u te druge prostore i dimenzije“[418]. To indukovanje je funkcionisalo dvosmjerno: praktikovanje različitih tehnika sopstva, napredovanje do izmijenjenih stanja svijesti bili su, kako Abramović sama kaže na jednom mjestu, ulasci u „stanje performansa“ (*performance state*), dakle, stanje *iz* koga ili *u* kome oni *prave umjetnost*. U pitanju je ono što bi Mišel Fuko označio kao osmišljavanje novih mogućnosti života, postojanja ne na način subjekta već kao umjetničkog djela[419]. Kod Fukoa se ove tehnike koje pojedinca „kvalifikuju [za istinu] preoblikujući ga“, tehnike „samofinalizacije sopstva“, „prepobraćenja u sebe“ (*ad se convertere*) označavaju kao prakse „staranja o sebi“ koje pripadaju staroj evropskoj tradiciji: tehnike pročišćenja (predstava), koncentracije duše, povlačenja ili pustinjaštva, iskušavanja, izdržljivosti, mirovanja misli i mirovanja tijela, meditacije o smrti ili „vježbanja“ za nju te istraživanja samog sebe („sići u najdublji deo svoje duše“). I, ono što je ovdje od posebne važnosti, za praksu sopstva, prema Fukou, neophodan je drugi, potrebno je prisustvo, umetanje, posredovanje drugog i, jednako bitno, bavljenje sobom je uslov za staranje o drugima.

---

[416] Marina Abramović, u: Goy, B. (1990) Marina Abramovic.
[417] Fuko, M., *Hermeneutika subjekta, Predavanja na Kolež de Fransu (1981-1982)*, 30
[418] Marina Abramović, u: Pijnappel, J. (1996) ‘Interview: Marina Abramovic’’ u: *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy: From Competition to Compassion*, London: Academy Editions, 301
[419] Delez, Ž. (2010) *Pregovori,* Loznica: Karpos, 144

Iz pomenutih *praksi sopstva* proishodi performans N***ightsea Crossing*** **(1980 – 1987).** Izvođen je preko 20 puta (u trajanju od 1 do 16 dana, prosječno 7 sati dnevno) u nizu gradova na različitim kontinentima, uključujući Sidnej, Berlin, Keln, Amsterdam, Gent, Helsinki, Lisabon, Ušimado, Sao Paolo. Marina Abramović i Ulaj sjede satima za stolom, u stanju nepokretnosti, jedno preko puta drugog, gledajući se u oči. Na stolu su, u nekim izvođenjima, bili postavljeni određeni predmeti ili živa bića (bumerang Aboridžina presvučen zlatom, živi piton, komad gorskog kristala, grumen zlata od 250gr koji su pronašli u australijskoj pustinji, figurica slona od nepečene gline privezana za sto).

Ova konstrukcija-šema se može vezati za tradiciju *tableau vivant,* popularnog žanra izvođačkih umjetnosti XIX vijeka na zapadu, *živim slikama* kao inscenacijama remek-djela slikarstva i skulpture ili izvođenjima literarnih tema, religioznih alegorija, klasičnih mitova, priča sa moralnom porukom ali i formi erotskih vodvilja. Ovakva izvođenja su imala funkciju estetizacije društvene pojavnosti posmatrača, kultivisanja njegove tjelesne poze ili stava ali i jačanja povjerenja u sebe. Time su podsticala i individualnu i kolektivnu transformaciju[420].

I ***Nightsea Crossing*** je predstavljao „transformabilnu mašinu". Minimalistički *mise-en-scène* kao vrsta „pustošenja" ili ispražnjenosti polja za senzornu stimulaciju, dugo trajanje iste radnje tako niske „napetosti" da bi se mogla smatrati ne-dešavanjem te usporenost ili statičnost kar(di)nalnih sila (tijela) - sve to postaje okidač za rast intenziteta drugih, „nadgrađujućih" sila (svjesnosti): „Ništa se nije zbivalo na fizičkom nivou, sve se dešavalo na mentalnom. Kada ne činiš ništa, nevjerovatne se stvari događaju"[421].

U stvari, ono što se, ipak, zbivalo (u) tijelu, izazvalo je "nevjerovatan" slijed događaja. "Bilo je potpuno neizdržljivo jer nakon dva sata tijelo želi da se pomjeri, cirkulacija krvi se zaustavlja, osjećaš razarajući bol. Ako uspiješ da izgradiš veliku snagu volje i kažeš sebi: neću se pomjeriti bez obzira na sve i prođeš to i dođeš do stanja koje je toliko nepodnošljivo da ti se čini da gubiš razum, da gubiš svijest, i to ti postaje nevažno. U tom trenutku nešto klikne i bol prestaje i nastupa moćan osjećaj sada i ovdje. Tada sam prvi put osjetila da je moj proces mišljenja zaustavljen i to je bilo izuzetno važno iskustvo"[422].

54

[420] Fisher, J. (1997) 'Interperformance: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic', *Art Journal*, 61 . 56, No. 4 (Winter), p. 28-33
[421] Marina Abramović, u: Baas, J. and Jacob M.J. (ed.) (2004) *Buddha Mind in Contemporary Art*, Berkeley: University of California Press, 188
[422] Marina Abramović, u: Richards, M., *Marina Abramovic*, 98

Iskustvo dugog, višesatnog sjedjenja („Ako nešto izvodiš 4, 5, 6 sati, nemoguće je da glumiš“[423]), nepokretnost tijela, fiksiranost pogleda sa što manje treptaja oka, strogi i zahtjevni, rigorozni režimi pripreme tijela za izvođenje performansa predstavljali su vanredna povezivanja tjelesnog i mentalnog sa vanrednim efektom rasta svjesnosti („No movement/Mental Transformation“). Dakle, taj usmjereni pogled postao je tačka inicijacijskog preokreta od totalne smirenosti, tj. imobilnosti tijela ka stanju smirenosti, utišanosti uma i sabiranja svih životnih snaga u tačku čiste svjesnosti, potpune prisutnosti[424]. U pitanju je „apsolutno kretanje“, koje nije nužno fizičko, već kretanje u mjestu, duhovno putovanje koje se, kako kažu Delez i Gatari, „odvija bez relativnog kretanja, već u intenzitetima i na mjestu“ [425].

Zahvaljujući praktikovanju različitih samorazvojnih tehnika, Abramović i Ulaj su aktivirali moćne sile tijela, često zanemarivane, diskvalifikovane, nepoznate: sile instinktivnog, imaginacije, snova, intuicije, ekstrasenzorne percepcije, telepatije. Abramović kaže kako je tokom izvođenja *Nightsea Crossing* razvila mogućnost da *vidi*, jednakim intenzitetom, sve stvari koje je okružuju i iskusila nevjerovatno pojačanje čula mirisa. Takođe, tvrdi kako je u jednom trenutku imala osjećaj nestajanja Ulajeve fizičnosti i viđenja njegovog svjetlosnog tijela.

Abramović i Ulaj se ovdje i doimaju kao moderni svetitelji-iskušenici (posljednja faza njihove kolaborativne prakse se i zove *The Saints*), u stanju potpune izuzetnosti ili izuzetosti iz uobičajenog poretka življenja. Čak se i predmeti i životinje koje su prilikom nekih izvođenja postavljali na sto između njih ne doimaju kao nešto *doneseno* i *uneseno* u ovu relaciju, kao vrsta suvenira sa dalekih putovanja ili rekvizita koji bi ovom performansu dali

---

[423] Marina Abramović, u: Biesenbach, K. *The Artist is Present. The Artist was Present. The Artist will be Present*, 25

[424] ***Nightsea Crossing*** aproprijira iskustvo budističkih meditativnih praksi. Abramović i Ulay su posjetili veliku zajednicu tibetanskih budista u Daramšali u sjevernoj Indiji i tamo praktikovali organizovane meditacije. Za Vipasana meditaciju, tijelo se priprema suzdržavanjem od hrane, govorenja, čitanja, pisanja a provodi se u stanju sjednjenja, ležanja, stajanja, hodanja sa ciljem pražnjenja uma i viđenja stvari *kakve zaista jesu*. „Unutar ovako postavljenog okvira, pokušava se um držati fokusiranim na sadašnji trenutak. Dakle, vipasana uključuje konstantnu usmjerenost na čulno iskustvo bez obzira kako trivijalno ili obično se ono činilo poput svraba, zvuka automobile. Posebno je važno usmjeravanje na prirodne radnje poput disanja koje je kontinuirana radnja i najlakša za držanje pod kontrolom, za držanje pažnje, za bivanje usmjerenim. Ta praksa je, prema drevnim tekstovima, kao nošenje činije napunjene do vrha vodom i pokušavanje da se nijedna kap ne prolije“ (McEvilley, T., *Art, Love, Friendship: Marina Abramović and Ulay, Together & Apart*, 292). Takođe, Budizam poznaje 23 vrste tišine. U pećinama Himalaja, jogini meditiraju u tišini. U Indiji, postoje oblici religioznog upražnjavanja tišine koje za praktikanta može da traje godinama ili decenijama. Drevna meditativna praksa jogina zvana trataka provodi se dužim fiksiranjem pogleda na neki spoljašnji predmet, bez treptaja oka. Pažnja se poklanja svakoj misli koja dođe i ni jedna se ne zadržava. Ova praksa pojačava koncentraciju i dovodi um u stanje jasnoće i povišene svjesnosti.

[425] Njihov odlazak u daleke zemlje istoka imao je karakter upravo spiritualnih putovanja (što je, takođe, bila jedna od omiljenih *kontrakulturnih* avantura tih 80-ih).

dimenziju ritualnog. Oni se doimaju gotovo kao materijalizacija, *pospoljašnjenje* njihovih vanrednih stanja, probijanje u vidljivost, u prepoznatljivost, u formu, u materiju aktiviranih moći njihovih tijela i njihove svijesti. Kao da je na djelu moć transupstancijalizacije koju kanališu tijela koja su sama transformisana: moć višestrukih preobražaja materije, oblika, sila, intenziteta, stanja. Ili se, jednostavno, radi o pronalaženju spoljašnjeg, vidljivog ekvivalenta unutrašnjim, nevidljivim stanjima ne na simboličkoj već na materijalnoj, *tjelesnoj* razini. Priroda, funkcija, provenijencija tih entiteta-ekvivalenata verifikuje i pristupanje umjetnika razgranatoj trans-kulturi „staranja o sebi".

Nightsea Crossing se doima kao odigravanje „ekskluzivne" energetske komunikacije i spiritualne razmjene između dvoje, dvoje odabranih, *upućenih*, posvećenih koji ograđuju privilegovanu zonu cirkulisanja, razmjene vitalne energije. Oni, takođe, funkcionišu kao binarna mašina koja se primarno sinhronizovala unutar sebe i izolovala od spoljašnjosti. I sami umjetnici su distanciranje (od posmatrača) smatrali bitnim elementom za funkcionisanje performansa, za održanje njegove konstrukcije: „Kada radiš vrlo zahtjevne performanse, moraš se ograditi od publike. Moraš biti toliko fokusiran na sebe i unutar sebe da odradiš performans tako da gotovo suspenduješ komunikaciju... ulaziš u sopstveni mentalni i fizički prostor, u potpunosti si samostalan"[426]. Međutim, ovaj *tableau vivant* nije prostor cirkulacije između dvoje „zarobljenih" pogleda, između njih „rezervisanih" energetskih dodira. Prostor ***Nightsea Crossing*** je haptički prostor u delezovsko-gatarijevskom smislu: haptičko kao razlika od optičkog, a bolja riječ od taktilnog jer ne pravi razliku u funkcijama između ova dva čula već otvara mogućnost da i oko može imati funkciju koja nije (samo) optička ("Smatram da se mi previše oslanjamo na naše čulo vida a nedovoljno na ostala čula. Stoga umjetnik mora da se osposobljava da 'vidi' cijelim tijelom, poput slijepca"[427]). Takođe, haptički prostor se definiše kao mjesto koje može biti vizuelno, auditivno i taktilno i pretpostavlja blizinu. Haptičko ovoga rada nije samo povlastica umjetnika vezanih pogledom. Posmatrač ovdje nije „isključen" na način klasičnog, misaonog, „nezainteresovanog" posmatrača, pripadnika „inercijske klase" već su i umjetnici i posmatrači zapravo nomadi međusobno višečulno ili nadčulno povezani u tom i takvom haptičkom prostoru gdje se mogu „dotaknuti u duhu, i samo ako duh postane prstom, pa makar i posredstvom oka"[428].

Ovaj rad nije pretpostavljao direktnu, *akcijsku* involviranost posmatrača i takvo njegovo participiranje u događaju/performansu. Umjetnici su računali na, i testirali,

---

[426] Ulaj in conversation with Alessandro Cassin, *More on Relation Work: Documenting Performance*, 183
[427] Marina Abramović, u: Fisher, J. 'Interperformance: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic', p. 33
[428] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, 561

dovoljnost sopstvenog fizičkog prisustva (i dosegnutog stanja svjesnosti) za indukovanje publike. Računali su na sopstveno iskustvo i moć *izlaska iz sebe*, povezivanja sa spoljašnjošću i posebno na nevoljnu, nenamjeravanu a pouzdanu *prenosivost* na svijet oko sebe sopstvenog, u performansu dosegnutog, vanrednog stanja: „Nakon deset, petnaest, četrdeset osam sati, čitav prostor je napunjen energijom i ta energija te indukuje“[429]. Dakle, moglo bi se reći da ovaj rad pretpostavlja ono što Fuko naziva: prizivanje istinitog diskursa okretanjem sebi ili oslanjanjem na „automatizam tog diskursa koji će govoriti u nama sam od sebe“ ili, pak, na „pričvršćivanje“ tog diskursa za sebe praktikovanjem određenih tjelesnih radnji i tehnika. U svojim kasnijim radovima, Abramović neće samo računati na ovu prirođenost i na automatizam djelovanja istinitog diskursa pa ni na „emancipovanost posmatrača“ već smatra potrebnim „instruiranje“ posmatrača, njegovu adekvatnu pripremu za participiranje u performansu: ona definiše, propisuje niz instrukcija, tehnika, praksi, pravila koje treba ispoštovati i odraditi da bi se bilo „korisnim“ i „okorišćenim“ dijelom performansa. U svojim poznim radovima, pak, Abramović će postavljati adekvatni *mise-en-scène* scene za ovakve inicijacijske profane rituale. Tu ona dejstvuje kao i umjetnica-šamanka i umjetnica-super-star, kao svjetiteljka savremenog umjetničkog spektakla u kom ona ne samo da indukuje posmatrače otvorene za promjenu nego ih i odražava kao voljne, željeće, emocionalne, predumišljajne individue, kao „tipične“ konzumente savremenog (umjetničkog) spektakla.

Da se ipak računalo na publiku i na njihovo specifično „okorišćivanje“ od ovog performansa govori i njegov „scenario“: publika nikada nije izlagana početku i kraju performansa, trenucima podizanja ili osipanja energije, onom stanju kome je bila izložena u performansu ***Relation in Time.*** Ovdje posmatrač stupa u rad u trenutku već dosegnutog praga „više realnosti“ dva umjetnika. Identični metod, *uklanjanje viška (ili manjka),* postojao je i prilikom montaže Abramovićkinog videa/performansa ***Art Must be Beautiful/Artist Must Be Beautiful,*** a biće od izuzetne važnosti za njene kasnije performanse. Njegov je cilj bio generisanje osjećaja beskonačnog trajanja, tj. produžavanja performansa, odnosno, osjećaj vječitosti sadašnjeg trenutka. Postoji „samo sada i ovdje... nema početka ni kraja... a ako ne vidiš početak ili kraj, izgleda kao da će prizor trajati zauvijek, kao da reflektuje nešto vječno“[430]; gotovo, susret sa besmrtnošću.

Ovo „vječno“ ima u njihovom radu svoju konkretnost, opipljivost, prostornost, „društvenost“, svoju *sveukloplјivost*. ***Nightsea Crossing*** je izvođen na trgovima, dakle, u

[429] Marina Abramović, u: Huxley, M. and Witts, N. (ed.) The *Twentieth-Century Performance Reader*, 13
[430] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero* u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V. (1998) *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, Milan: Charta, 18

otvorenom prostoru grada, mjestima socijalne interakcije, javne komunikacije, usputnih, slučajnih ali i kodifikovanih pokreta i dodira tijela. Izvođen je i u muzejima, galerijama, često među klasičnim slikama, dakle, mjestima akumulacije i distribucije pogleda, *skopofilijskog uživanja,* pogleda distanciranja predmeta (umjetnosti) od tijela (posmatrača). Izvođen je i u samoj prirodi, u zemljanoj „sobi", otvoru iskopanom u tlu, vrsti prirodnog „gnijezda" koje štiti od uplitanja *ometajućih energija* i „useljava" umjetnike u (sopstvenu) prirodu. U „Autobiografiji jednog jogija" opisuje se iskustvo tog jogija u trenutku zaticanja na bučnoj i prometnoj ulici Kalkute: „Božanska ruka je nekim čudom prigušila zemaljski metež. Prolaznici, automobili, trolejbusi, volovske zaprege, svi su bili u nečujnom prolasku... prolazeći pored mene bez zvuka... jedinstvena pantomima obdarila me neopisivom ekstazom[431]". Međutim, za Marinu Abramović i Ulaja se ovdje *posao* ne završava. Ponavljanje i seljenje performansa, mijenjanje gradova i ambijenata rađeno je sa intencijom da se testira (i verifikuje) nezavisnost od konteksta ili univerzalna aplikabilnost ovoga rada, odnosno, pouzdanost njegove izvodljivosti u svakom kontekstu. On se ispostavlja kao *postojana drugost* u svakom ambijentu kome se pridružuje, unutar koga postaje nesmetano operativan i kome, konačno, želi da pripada *kao* ta *drugost*. Ta *drugost* je usmjerena na spolja, ona promjenu *iznutra* prevodi u spoljašnjost, u društvenost. Kako kaže Tomas Mekijveli, ovaj čin se izvodi iz ašrama i od njega se tvori socijalna skulptura[432].

Taj transfer vrijednosti između različitih kultura i konteksta djelotvoran u ovome radu bio je takav i u njegovoj varijanti: ***Nightsea Crossing Conjunction* (1983)**. Stanje povišene svjesnosti, odnosno, više prisutnosti, bilo je u ovom performansu intenzivirano uvođenjem još dva tijela, tibetanskog lame i šamana aboridžina. Sjedjeli su, sa Abramović i Ulajem, oko velikog stola, 4m u prečniku, prekrivenog zlatnim listićima, ocrtavajući *spolja* kružnicu, otvarajući *spolja* granicu svijeta kome se pristupa i pripada ne prema geografskom određenju već zaslugom samostvaranja.

U njihovom projektu „napuštanja" sopstvenog tijela i njihovog odnosa, „masivnog" osvajanja spoljašnjosti, novih teritorija i kultura, i novih medija, umjetnici će proći i dotaći razne zemlje i ljude. U seriji radova nazvanih ***Modus Vivendi* (1980-1985)** napraviće niz polaroid fotografija i videa, *tableau vivant* situacija ljudi u prostorima njihove kulture (npr. ***City of Angels,* 1983.,** na Tajlandu, ***Terra degli dea madre,* 1984.,** na Siciliji).

U Bangkoku su nastale dvije *tableau vivant* situacije, dva performansa zabilježena kao dvije fotografije pod nazivom ***Anima Mundi* (1983).** U prvoj situaciji snimljenoj odozgo, u

[431] Ibid, 22
[432] McEvilley, T. (2010) *Art, Love, Friendship: Marina Abramović and Ulay, Together & Apart*, 293

spoljašnjem prostoru na rubu kamenog stepeništa, Abramović stoji u podnožju, u raskošnoj crvenoj haljini, Ulaj u bijelom odijelu na vrhu stepeništa. Stoje nepokretni, pružajući ruke jedno prema drugom, prizivajući zagrljaj koji se nikada neće desiti. U drugoj situaciji, takođe viđenoj odozgo, oni se „pronalaze": Abramović sijeda na stepenište i u stanju nepokretnosti prihvata jednako imobilno Ulajevo tijelo položeno u njeno krilo. Ove scene se tumače kao prikazi univerzalnih tema, relacije muškarca i žene, neba i zemlje, duše i tijela. No, reklo bi se da se ovdje radi (i) o uspostavljaju *posredovanja*, odnosno, o ekscesnom zaokretu u njihovoj umjetnosti i u samom njihovom odnosu. Oni kao da aproprijiraju scene kodirane u sopstvenoj (Zapadnoj) kulturi: prva situacija je, reklo bi se, filmski riješena, postavljena *antonioniovski* (Michelangelo Antonioni) ili *alanreneovski* (Alain Resnais) dok je „gluma" *sindišermanovska* (Cindy Sherman). Druga scena je replika čuvene, u istoriji umjetnosti mnogo puta uprizorene hrišćanske teme Bogorodice i Hrista nazvane *Pieta,* ovdje i adekvatno „režiserski" i „glumački" riješene. Njihovo sopstvo kao da nije više oslobođeno, transgresivno, već posredovano slikama koje proizvodi kultura čije su granice permanentno napadali i otvarali: gotovo da sebe i svoj odnos uspostavljaju kao fikciju, kao slijed slika, kao sklop reprezentacija.

Kako kaže Čarls Grin, „eliminisanje granica nije isto što i eliminisanje razlika"[433]. Ono što je nekada u njihovom radu i odnosu bila „afirmacija pozitiviteta razlike", sada će postati rezistentnost granice i razdvajanje. U svojoj *Biography of Biographies,* Abramović bilježi: „1985: Prestajemo da vodimo ljubav; 1986: Ulaj počinje da se opija; Nemogućnost izvođenja performansa; Umjesto toga pravimo dvije crne vaze i prodajemo ih za 35.000 njemačkih maraka; 1987: Sve je pogrešno; Problemi u našem odnosu"[434].

U jednom od izvođenja ***Nightsea Crossing,*** Ulaj je napustio scenu ranije želeći da i Abramović učini isto. Smatrao je da izgleda smiješno da ona sjedi sama i to je bio razlog za njihov gotovo fizički obračun. Abramović je smatrala je da svako od njih dotiče različite granice sopstva i da treba da ih javno pokažu, da trebaju dozvoliti publici da sve to vidi, bez stida i ustručavanja. „Započeli smo naš odnos kao vrstu sinhronizovanja sličnosti da bi vremenom došli do nivoa na kom svako od nas funkcioniše samostalno. U tom trenutku, nije više postojao kontakt između nas, samo razdvojenost"[435].

Abramovićkin samostalni rad nakon njihovog razlaza, dvije crvene vaze od fiberglasa (***Lovers,* 1989)** položene na tlo i spojene otvorima kao dva „pala tijela" čiji „poljubac" trajno

[433] Green, C., *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, 181
[434] Abramović, M., *Marina Abramović: The Biography of Biographies*, 38
[435] Marina Abramović, u: Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, 87

blokira *otvaranje,* kao da predstavljaju vrstu trajnog produženja u prostoru, vremenu i „čvrstom“ mediju poljupca iz ***Breathing In/Breathing Out,*** njegovu konačnu „zapečaćenost“ u „poljubac smrti“. Kao i u njihovom zajedničkom radu - dvije crne vaze od fiberglasa koje stoje jedna pored druge, jedna reflektujući svjetlost, druga je upijajući (***The Sun and the Moon,* 1985),** ove vaze ne predstavljaju fetišizaciju ili supstituciju odsutnog tijela (partnera) već znače prenos i fiksiranje rascjepa ili blokade u spoljašnjost, na druga tijela, kroz druga tijela, znače „čvrsti“ odlazak iz 12 godina dugog *događaja dvoje*.

275
The Lovers: The Great Wall Walk – Razdruživanje para

272
Performansom ***The Lovers: The Great Wall Walk*, 1988**, i formalno se okončava njihovo životno i profesionalno partnerstvo. U pitanju je monumentalni zahvat: 90 dana dugi hod Kineskim zidom tokom koga su Abramović, krećući sa istoka iz pravca Žutog mora i Ulaj sa jugozapada iz pravca pustinje Gobi, prešli svako po 2.500km („Činjenica za šetača, fikcija za posmatrača“, rekao bi umjetnik-šetač Hamiš Fulton (Hamish Fulton). Njihov susret na pola puta značio je njihov konačni rastanak. Ideja ovog puta, ovog *long-durational* performansa, začeta je još 1980-81. a dugogodišnje pripreme su uključivale njihovo izučavanje kineske kulture i specifičnosti same građevine te iscrpljujuće pregovore sa kineskim vlastima oko izdavanja dozvole da se perfomans izvede te kondicioniranje tijela za ovaj vanredni poduhvat. Performans je trebao biti neka vrsta kulminativnog događaja u njihovoj simbiotičkoj relaciji shvaćenoj kao „nemogućnost da pobjegnu jedno od drugoga“, kao grandiozna metafora ljubavi, gotovo epskih razmjera, i neporeciva potvrda postojanosti njihove lične i umjetničke kolaboracije. Međutim, događaj se poklopio sa trenutkom kolabiranja njihove veze, totalne disolucije njihovog ličnog i profesionalnog odnosa nakon perioda tenzija, kriza, osipanja snaga veze (naziv projekta ***Lovers,*** dao je kustos izložbe kojom je prezentovan projekat).

Abramović je tokom hoda nosila crvenu zastavu koja u Kini simbolizuje ljubav i vjenčanje ali i sahrane i koja je bila adekvatan simbolički marker prirode ovog događaja: susret partnera koji se rastaju i koji susretom objavljuju svoj rastanak - dramatičan, filmski rastanak, kako bi rekla Abramović. Sa aspekta „investicione“ ekonomije, ovaj dugi i iscrpljujući hod po zidu u koji je uloženo značajno vrijeme i psiho-fizička energija nema opravdanje niti smisao: njegov cilj nije dobitnički u smislu doprinošenja rastu i razvijanju odnosa unutar koga je iniciran već ozvaničuje njegovo ukidanje, njegovo nestajanje, gubitak. Međutim, u specifičnoj „proizvodnoj ekonomiji“ tog odnosa, rastanak je značio raskid sa onim što je postalo neproduktivno, uzajamno trošenje, uzajamno zarobljavanje i što je, stoga,

ovakav ishod činilo potencijalno reparirajućim po njih individualno. Ovakvo *finale* nije bilo nelogično već nužno, prirodno i dosljedno ne samo sa aspekta mističkih praksi ili filozofskih poimanja (razvezati jedan odnos da bi se otvorio prostor za nova povezivanja), već je značilo hvatanje kontinuiteta sa magistralnom putanjom njihove kolaborativne prakse: kontinuirano i konsekventno izmicanje iz relacije dvoje, bjekstvo iz sigurnosti, statičnosti, fiksiranosti para i iniciranje povezivanja sa novim, da drugim, sa spoljašnjošću, sa svijetom.

Ono što je specifični aspekt ovog projekta jeste i iskliznuće iz regularnog, linearnog povezivanja logike radnje i protoka vremena. Naime, oni su pucanje veze, razdvajanje, iskusili i prije ovog puta, oni su i ovu dugu stazu po Kineskom zidu prešli sami i razdvojeni („željeli smo da imamo dva odvojena iskustva koja bi sjedinili u jedan rad“[436]) i njihov susret na Kineskom zidu je samo bio verifikacija ili sublimacija tog rastanka *koji se već desio* a ne pokušaj obnavljanja ili produžavanja veze, investiranja u zajedničko buduće.

No, susret i rastanak, susret *kao* rastanak, nije bilo jedino što se događalo umjetnicima niti jedini *sadržaj* ovog performansa. Bitno je bilo ono *između,* samo hodanje, ne kao mehanički, nesvjesni ili ciljem upravljani čin već kao sintetišući, kreativni hiper-događaj koji zahvata mnoštvo.

Kineski zid, kao ono što je vjekovima predstavljalo limes, ograđivanje, što je bilo namijenjeno odbrani teritorija, dakle, čuvanju nekog uspostavljenog stanja stvari, u trenutku performansa *Tihe Greta Al Talk* se nalazio u stanju propadanja, osipanja, gotovo „povratka“ prirodi, asimilovanja sa njom, postajanja nekim međustanjem ili novim entitetom u stanju *prelaska.* Kao da se tokom tih 90 dana sudbina ili *promjenjiva* priroda zida sinhronizovana sa sudbinom i *promjenjivom* prirodom dva tijela i njihovog odnosa. Umjetnici su već iskusili, prošli te putanje preplitanja, otvaranja, osipanja, promjene, prelaska, *postajanja,* novih povezivanja, previjanja u spoljašnje.

Vjeruje se i da je Kineski zid izgrađen i trasiran tako da njegova putanja prati energetske ili magnetne linije različitih prirodnih elemenata u zemlji a koje Kinezi doživljavaju kao zmajeve (crni zmaj je put uglja, crveni zmaj je put gvožđa): „Shvatila sam da se moje mentalno stanje mijenjalo zahvaljujući metalima u zemlji“[437]; „Metal je... svijest ili mišljenje materije-toka... koekstenzivan u odnosu prema svakoj materiji, i svaka je materija koekstenzivna u odnosu prema metalurgiji“[438].

38

[436] Marina Abramović, u: Huxley, M. and Witts, N. (ed.) The *Twentieth-Century Performance Reader*, 15
[437] Marina Abramović, u: Goy, B. (1990) Marina Abramovic.
[438] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, 466

Smatra se da pozicija ili putanja zida ima i astrološke konotacije, da njegovo autentično kretanje, raspoređivanje u prostoru, reflektuje dispoziciju Mliječnog puta[439]. Kako svjedoči Abramović, početak zida sa koga je ona krenula označen je natpisom: „Prva staza na zemlji“, a kraj sa koga je krenuo Ulaj nosi natpis „Herojska putanja prema nebu“[440]. Uz egipatske piramide, Kineski zid je jedina ljudska tvorevina na Zemlji primjetna iz kosmosa (postojala je ideja da njihov put po zidu bude snimljen sa satelita što na kraju nije izvedeno). Dakle, hod po Kineskom zidu značio je *činjenje sebe vidljivim, prisutnim, povezanim* u kosmičkom poretku ne u metafizičkom nego materijalnom, egzistencijalnom, iskustvenom smislu. “Želim da... pristupim ideji jedinstva... tijela, duše i kosmosa... Želim da pokažem nevjerovatan sklop naše planete, njene energetske izvore i kako sa tom novom sviješću možemo presložiti naša tijela i duše unutar tog sklopa“[441]. Dakle, u ovom tjelesnom i spiritualnom putovanju, dva tijela iskušavaju i to „molekularno i molarno“ povezivanje sa zidom, zidom-prirodom, sa prirodom-izvan-zida („ostaviti iza sebe personalnost, postati elemenat“[442]) dajući svom putovanju karakter *prirodnog puta* ili *puta prirode* kada si “...potpuno mentalno i fizički 'slomljen' željom da 'uploviš' u ritam hodanja – da iskusiš trenutno stanje euforije, prožimanja sopstvene svijesti sa spoljašnjim svijetom prirode”[443]. To je, konačno, ulazak u delezovsko-gatarijevsku teritoriju refreničnosti, znači, povezivanja molekularnog, infinitezimalnog i „polja beskonačnih sila“, združivanja dva živa elementa: „Kuću i Univerzum, Heimlich i Unheimlich, teritoriju i deteritorijalizaciju, konačne melodijske sklopove i veliki, beskonačni plan kompozicije, mali i veliki pripev“[444].

Takođe, u ovom performansu, a to će biti „zlatni prošiv“ ne samo ranih performansa nego značajnog segmenta njenog opusa, i bol dejstvuje kao transformabilna sila, kao aktivator ili okidač za *skok iz sopstva*, za proširenja moći sopstvenoga bića, za „ekscentrično“ povezivanje sa spoljašnjim. Abramović svjedoči da je tokom iscrpljujućeg, 90 dana dugog hoda Kineskim zidom, imala intenzivno iskustvo bola kada „cijelo tijelo počinje da se buni, kada se mišići grče i bol osjeća posvuda... Onda se desilo nešto čudno: kada sam prestala da razmišljam o tijelu... bol je prestao i jednostavno nisam tijelo više osjećala, moje misli su se

---

[439] Richards, M., *Marina Abramovic*, 99
[440] Marina Abramović, u: Huxley, M. and Witts, N. (ed.) *The Twentieth-Century Performance Reader*, 16
[441] Marina Abramović, u: Stoss, T. *Artists Body – A Foreword*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. and Abramović, V. (1998) *Marina Abramović: Artist Bo Performances 1969 – 1998*, 9
[442] Huxley, M. and Witts, N. (ed.) *The Twentieth Century Performance Reader*, 17
[443] Hamish Fulton, u: Tufnell, B., McKibben,B., Scott, D. and Wilson, A. (2002) *Hamish Fulton: Walking Journey,* London: Ta ublishing, 27
[444] Delez, Ž. i Gatari, F. (1995) *Šta je filozofija,* Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 237

zaustavile. Bila sam u stanju potpune unutrašnje praznine. I upravo u tom trenutku... postala sam bliska sa svojim tijelom. Ja sam postala moje tijelo. Percepcija se potpuno promijenila. Mogla sam vidjeti stvari cijelim svojim tijelom“[445]. Vivijen Sobčak potencira tu produktivnu ili kreativnu moć bola, patnje, kao moć eliminisanja subjektivnosti i „osjećanje sebe kao objektivnog subjekta“ čime jedinka „obezbjeđuje materijalnu, tjelesnu osnovu za uspostavljanje relacije odgovornosti prema drugim materijalnostima i objektnostima izvan nas, bilo živim bilo neživim...[za] uspostavljanje strasne, aktivne posvećenosti prema drugima i cijelom objektivnom svijetu kao intenzivnog osjećaja koji iznutra nadrasta našu svijest i volju... za obuhvatanjem, obujmljivanjem drugih subjekata i objekata i svijeta, spoznajom njihove materijalnosti i objektnosti, njihovim prisvajanjem kao da su naše sopstvene“[446]. Ilejn Skeri to naziva osjećajem „samo-izmiještanja, samo-transformišuće objektifikacije“.

U ***Great Wall Walk*** nije u pitanju neki transcendentalni ili mistički model povezivanja heterogenosti, već tjelesni, materijalni, energetski („energetska materijalnost“, „materijalni vitalizam“), *morfogenetički,* „imanentno empirički“. Ovaj performans je iskustvo postajanja majstorom hoda, onim „... tko putuje, prevaljuje put... slijedi tok materije... materiju-kreatanje, materiju-energiju... materiju u toku, u gibanju, u varijaciji... materiju kao čistu proizvodnost... Intuicija na djelu“[447].

Hod dva „nevina“, naga tijela koja slobodno orbitiraju ili klize po nevidljivim, ogoljenim, čistim, netrasiranim, otvorenim putanjama u prvom zajedničkom radu ***Relation in Space*****,** završava se hodom dva „pregnantna“ tijela koja se rastaju susretom u ***Great Wall Walk***. U njihovu fizičnost, fakticitet i jednako *društvenost* i temporalnost slilo se, uvezalo, preplelo mnoštvo sila i njihovih intenziteta i prostorno-vremenskih varijabli koje dalje pokreću i otvaraju u tim tijelima *linije bjekstva* za nova, nestalna, nepredvidljiva povezivanja sa svijetom, sa mnoštvom. „Hodanjem ulaziš u nemapirani svijet i ako kažeš da želiš da praviš umjetnost o hodanju, onda je sve otvoreno“[448].

---

[445] Marina Abramović, u: Von Drathen, D. (1993) *World Unity: Dream of Reality, A Question of Survival,* Be Nacionalgalerie/Stuttgart: Edition Cantz, 230

[446] Sobchack, V (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, 288.

[447] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, 464-467

[448] Hamish Fulton, u: Snooke, A. (2012) *Hamish Fulton wanders the neural pathways.* Dostupno na: http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9014354/Hamish-Fulton-wanders-the-neural-pathways.html [17. januar 2016].

2.1.4. Swinging Art Relationships – Ka novim vezama

Dvanaest godina provođene *ljubavne procedure* Marine Abramović i Ulaja reflektuju stanje radikalne destabilizacije klasičnih, normativnih vrijednosti u kontekstu postmoderne ili kulturne logike kasnog kapitalizma ali i vrijednosti koje se atribuiraju sferi tzv. *prave ljubavi* za koju se smatra da toj logici prkosi: sigurnost ili izvjesnost, prisustvo, živi govor i ono što Žak Derida (Jacques Derrida) zove *bliskost,* te transcendencija i besmrtnost[449]. Logika permanentne promjene, privremenosti ili *promiskuitetnosti* odnosa hvata i reflektuje fluidne tokove savremenog života: „Nijedan od ovih spojeva, što je tu da popuni praznine nastale usled nedostatka ili dotrajalosti veza, ne može biti garantovano trajan. U svakom slučaju, oni treba da budu samo labavo povezani kako bi ponovo mogli biti odvezani, uz kratko odlaganje, kada se prilike promene – kao što će se sigurno i dogoditi u fluidnom modernom vremenu, uvek iznova"[450].

Za Čarlsa Grina, umjetničke kolaboracije su postale prominentna praksa nakon 60-ih godina prošlog vijeka. Zajedničko autorstvo je dejstvovalo kao manifestacija novog poimanja umjetnosti i novih politika identiteta[451], dakle, kao jedan od kontributora i indikatora radikalne transformacija kulturne paradigme pa i promjene ontološkog statusa umjetnosti i instance individualnog i autonomnog umjetničkog subjekta. To je period silovitih socijalnih promjena, fundamentalne destabilizacije normativnog subjektiviteta i njegovih privilegija, rekonfiguracije politika identiteta. Umjesto jedne, jedinstvene slike sopstva kao autonomne, stabilne, koherentne i *misleće* individue na kojoj je počivala kultura Zapada, na istorijsku scenu stupa decentrirani, disperzivni i *tjelesni* postmoderni subjekat umnoženih identiteta, okrenut drugima i zavisan od drugih i od svijeta. To je i vrijeme politika i praksi svekolikog oslobađanja, pa i oslobađanja Tijela. Život i umjetnost (performansa) postaju žestoki *juriš Tijela* i nemilosrdni *napad Tijelom* na Istinu, na Zakon, Razumijevanje, na Označitelja, na velike dualitete, na Totalitet, na ono što je *Doxa*: „javno mišljenje, Duh većine, malograđanski *Consensus, Glas Prirodnog,* Nasilje Predrasude"[452].

Abramović i Ulaj su permanentno iskušavali, napadali, rastezali, natezali, ali i probijali, opuštali, razvezivali i uklanjali individualne i granice njihovog odnosa, granice *organizma* koji im je „dat", koji je socijalno, kulturološki, istorijski konstruisan, biološki

[449] Belsey, C. (1994) 'Postmodern Love: Questioning the Metaphysics of Desire', *New Literary History*, Vol. 25, No. 3, 25th Anniversary Issues (Part 1) (Summer), 683
[450] Bauman, Z., *Fluidna ljubav*, 9
[451] Green, C., *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, 189
[452] Rolan Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu,* 54

definisan, suspregnut (društvenim) pravilima, normama, obrascima, zabranama, terorom binarizma, logikom podvajanja, rascjepa, dihotomija. Njihov zajednički rad nije značio samo izlazak iz individualiteta, iz, delezovski rečeno, *loše* binarne organizacije normativnog subjektiviteta, iz njegove edipovske teatralne konfiguracije, već i izlazak iz *loše* binarne organizacije odnosa dvoje, iz stereotipnog obrasca Edipovske ljubavi kao „fenomena akumulacije, koagulacije, sedimentacije", sa nametnutim formama, vezama, hijerarhijskom organizacijom i korisnim radom[453].

Za *figure ljubavnog diskursa* Abramović i Ulaja „sličnost nije osnova za dogovor ali ni suprotnost nije princip privlačenja"[454]. Njihova kontinuirana proizvodnja dinamičkih, promjenjivih i produktivnih odnosa sa sobom, sa partnerom/partnerkom, sa svijetom, bježi, izmiče komfornoj, bezbjednoj, zatvorenog zoni Frojdove ljubavne ekonomije: „...ljubav je odnos između dve osobe, gde je treća suvišna ili smeta... Na vrhuncu ljubavnog odnosa ne preostaje interesovanje za okolni svet. Ljubavni par je dovoljan samoma sebi... Eros... ne želi da ide dalje"[455].

Marina Abramović i Ulaj kao da su se bližili Ničeovom diskursu ljubavi: on *ide dalje*. „Naša ljubav... zar ona nije neki nagon za novim posedom? Nama postepeno postaje mrsko ono staro, sa sigurnim posedovanjem, i opet pružamo ruke... neka dalja obala draži našu gramzivost... Naše uživanje u nama samima želi da se tako održi, da vazda nešto novo preobražava u nama samima... Postoji tu i tamo na zemlji neki nastavak ljubavi, kod kojeg se povukla ona samoživa želja dve osobe jednog za drugim pred jednom novom žudnjom i samoživošću... nekom zajedničkom višom žeđi za idealom što stoji nad njima..."[456]. Prema Aleksanderu Garsiji Dutman (Alexander García Düttmann), postoji „produktivni paradoks" u Ničeovom poimanju ljubavi. Ona je kod Ničea iluzija kreirana da popuni naše iskustvo nedostatka, da (prividno) „nadoveže" naš osjećaj diskontinuiranosti ali ona može postati osnova uživalačkog osjećaja sebe zasnovanog na kreativnosti, bogatstvu, moći transformacije, na: *željeti više*. To *željeti-više* ne treba shvatiti kao puku težnju da se prevaziđe, popuni nedostatak, da se kompletira neko postojanje, dakle, nije želja za stabilnom, ugodnom, konvencionalnom, zatvorenom, samozadovoljnom, samodovoljnom ljubavlju. To je želja za metamorfozom, to je posezanje izvan sebe i izvan Jednog, izvan istosti, prema spolja, prema

---

[453] Deleuze, G., Gua[illegible]F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, 180
[454] Hardt, M. (2012) The *Proc[illegible]s of Love: 100 Notes, 100 Thoughts,* 7
[455] Frojd, S. (1970), *Nelagoda u kulturi,* u: *Iz kulture i umetnosti,* Novi Sad: Matica Srpska, 314.
[456] Niče, F. (1984) *Vesela nauka,* Beograd: Grafos, 52-53

permanentnom stvaranju drugosti[457]: prema perpetuiranju razlike. Upravo je takva želja za posjedovanjem Abramović i Ulaja, za „željeti više“: ne kao „sjedjelačka“ strategija da bi se *ostalo,* da bi se posjedovano *(o)držalo, sačuvalo,* već da bi se *kroz posjed prošlo, imalo iskustvo prolaska i izlaska i da bi se otvorile putanje za nova osvajanja pa za nova bjekstva.*

„Njihove relacije ne mogu biti shvaćene unutar odnosa komplementarnosti, jednog koji dopunjava drugog (dominantan model heteroseksualnih relacija još od Aristofana) jer je konstituisanje totaliteta, jedinstva, fuzije dvoje nemoguće. Svako ostaje u svom domenu, funkcionišući na svoj način“[458]. Oni su u svom radu mogli biti dvojnici samo po Fukoovom modelu i dinamici odnosa, kao: „ponavljanje, drugi sloj, povratak istog, hvatanje nečeg drugog, neopaziva razlika, rastavljanje i neizbežno cepanje“[459].

Dakle, njihova ljubav nije simbioza, neraskidivo jedinstvo dvije polovine, nerazaznatljiva pomiješanost dva života u jednom, već igra diferencijacije, produkcija razlikovanja, čak konfrontiranja, otvorenost za obostrana neprijateljstva. Poput Badjuovog osjećaja ljubavi, ona nije „žrtveno iskustvo“ u kojem „zaboravljam sebe u korist drugog“ već „duboko i autentično iskustvo drugosti“[460], avantura razlike, njeno forsiranje, činjenje pozitivnom, afirmativnom, stvaralačkom. Ona znači stvaranje novog svijeta „filtriranog i rekonstruisanog kroz prizmu razlike“[461].

Procedure ljubavi Marine Abramović i Ulaja najbliže su Delezovom (i Gatarijevom) *ljubavnom diskursu.* Džon Protevi (John Protevi) smatra da Delez nije mislio ničemu drugom do o ljubavi: o produktivnoj želji, o drugosti ili razlici, o izlasku izvan sebe. Za njega je l'*expérience* ljubavi odgovara činu eksperimentisanja koje se preduzima kako bi se otkrilo nešto novo, izazvao neki novi događaj, kreiralo neko novo tijelo[462]: „Seksualnost i ljubav ne žive u Edipovoj spavaćoj sobi, oni pre sanjaju o širokim prostranstvima i dovode do proticanja čudnovatih flukseva koji se ne daju uskladištiti unutar nekog postojećeg poretka“[463]. U tim „širokim prostranstvima“ u kojima se rastaču mnoge dihotomije, u kojima se mnoštvo potencijala jedne individue aktualizuje spajanjem sa mnoštvom potencijala drugih

---

[457] Garcia Düttmann, A. (1993), *What Is Called Love in All the Languages and Silences of the World*: Nietzsche, Genealogy, *Contingency*, *American Imago*, 50:3, u: [illegible]mb, L. (2007) *Philosophy and Love: From Plato to Po[illegible] Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 28-39

[458] Grosz, E., *Space,Time and Perversion*, 197

[459] Foucault, M. (1963) *Raymond Roussel,* Paris: Gallimard, citirano u: Delez, Ž. (2010) *Pregovori,* Loznica: Karpos, 129

[460] Badju, A., Trung, N., *Pohvala ljubavi*, 16

[461] Ibid, 60

[462] [illegible]on, P and Protevi, J. (2002) *Between Derrida and Deleuze,* London: Athlone Press, 183

[463] Delez, Ž., Gutari, F., *Kapitalizam i šizofrenija: Anti-Edip*, 95

individua, drugih tijela, umjesto kodirane gender identifikacije događa se „produkcija hiljada polova koji su isto toliko mnogo nekontrolisanih postajanja“[464].

Dvanaest godina njihovog zajedničkog rada značilo je akumulaciju i aktualizaciju korporealnog znanja dovoljno moćnog da razvije lanac transformacija i postajanja. Oni su oslobađali ili stvarali *tijelo* (performansa) sposobno za „šizo-ljubav“, sposobno za eksperimentisanja, za otvaranja, za građenja stalno novih veza, za nova uparivanja, za stvaranje novog tijela, *trećeg tijela* izvan „hermafroditske fuzije“ i jednako izvan „katastrofične podvojenosti“[465]. Taj spoj ili sklop oni su nazvali Treće Sopstvo ili *That Self*: *tijelo* otvoreno za razlaze, rastvaranja, raščinjavanja veza samo da bi moglo stupati u nove odnose, graditi nove sklopove.

Ako bismo se, slijedeći njihov put promjena, *spinozistički* zapitali ne što njihova tijela/*tijelo* njihovog rada *jeste,* već što ona *mogu* (da čine i što čine), mogli bismo odgovoriti *delezovski*, iz *logike postajanja,* da je u pitanju „afirmacija pozitiviteta razlike... igra sila, intenziteta... prostorno-vremenskih varijabli koje su definisane svojom pokretljivošću, promjenjivošću i prelaznom prirodom... stalan proces transformacija... fluks mnoštvenog postojanja...“[466]. Ako bismo se zapitali *kako* ta tijela čine to što čine, mogli bismo odgovoriti *fukoovski*, iz diskursa tehnologija sopstva „koje dopuštaju pojedincima da ostvaruju sopstvenim sredstvima ili uz pomoć drugih, izvestan broj operacija na sopstvenim telima i dušama, mislima, ponašanju i načinu življenja, s ciljem da se preobraze kako bi stekli izvesno stanje sreće, čistoće, mudrosti, savršenstva i besmrtnosti“[467].

Marina Abramović i Ulaj su prošli put od „*zagrljaja ili borbe prsa-u-prsa* koje nije ništa drugo do splet 'energija'“ do „uzmicanja, razdvajanja, rastezanja (kad se... dva čulna utiska udaljavaju jedno od drugog, kad se razmiču tako da više ne može da ih objedini ništa osim svetlosti, vazduha ili praznine koji se utiskuju između njih ili u njih kao kakav klin, u isti mah tako kompaktan i tako lagan da se prostire u svim pravcima kako se razdaljina povećava...“[468].

Krenuli su od *ratničkih* performansa koji su donijeli radikalno, žestoko i bespoštedno angažovanje, „eksploataciju“ tijela u svrhu konstrukcije i permanentne i konsekventne destabilizacije odnosa međusobnog usklađivanja i uravnoteženja. Potom se preko osjećaja

---

[464] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, 312
[465] Allen, C., *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, 184
[466] Braidotti, R. (1994) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 111- 112
[467] Fuko, M. (2014) *Tehnologije sopstva: Spisi o poznoj antici i ranom hrišćanstvu,* Loznica: Karpos, 81
[468] Delez, Ž. i Gatari, F. (1995) *Šta je filozofija,* Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 212

prelivanja jednog u drugo i sraslosti i jedinsta u Trećem Tijelu koje su zvali *That Self* a koje je značilo intenziviranje moći tijela, aktuelizovanje njegovih nepoznatih potencijala, njegovih „izlazaka iz sebe", došlo se do *svetačkih* performansa. Permanentno razvijana putanja-praksa uzajamnog pariranja, kontrastriranja, mimoilaženja je na „fenomenološkom" planu donijela razlaz, disoluciju para. Na „višem" ili „dubljem" planu postojanja i umjetničkog djelovanja, to razvezivanje njihovog odnosa donijeće *odmotavanje* u spoljašnje, u mnoštvo ali samo kako bi se te *linije bjekstva* opet i stalno *previjale*[469] (reteritorijalizovale) na unutra i generisale neka nova tijela (umjetnosti), inicirale neku novu samo-realizaciju. Zajednička umjetnička praksa sa Ulajem značiće za Abramović dalje razvijanje, forsiranje, intenziviranje *nomadske putanje* koja premrežava njen opus ne kao pravolinijska, strelasta, predvidljiva, „logična" putanja već „prevrtljiva", sklona naglim, neočekivanim zaokretima, mahnita linija – „trakasta, spiralna, cik-cak, vijugava – linja varijacije [koja] oslobađa životnu snagu"[470]. U poznijim radovima, Abramović tu snagu pokušava da (p)održava (ili podražava) umnožavanjem mehanizama ekstenzije, eksteritorijalizacije, medijatizacije, supstitucije, multiplikacije sopstvenog i tijela svoje umjetnosti.

[469] Delezov koncept nabora ili prevoja definiše prirodu subjekta izvan principa dualnosti, „binarnog terora" i „produkciju subjektiviteta" kao prevoj spojašnjeg, „linje spolja", prema unutrašnjem. Unutrašnje je ništa drugo do nabor spoljašnjeg koje postoji paralelno sa njim i koje je u tom spoljašnjem sadržano. Žil Delez koristi tri termina sa sličnim značenjima: *le pli, plier* i *déplier*. Za *plier* koriste se termini nabiranje, presavijanje, savijanje, povijanje, uvijanje; za *déplier* termini izvijanje, poravnanje, razmotavanje. Jedino se *le pli* prevodi sa *nabor,* u: Žil Delez, *Pregovori,* Loznica: Karpos, 2010, 133

[470] Ibid, 568

III OD ŠAVA DO ŠAVA

3.1. Nakon raskida – Nova savezništva

Za Marinu Abramović je umjetničko i životno partnerstvo sa Ulajem donijelo distanciranje od fizičkog bola. Koincidiralo je sa trenutkom kada je umjetnica, nakon ekstremnih iskustava iz svojih ranih performansa, direktnog i nedvosmislenog ugrožavanja integriteta i fizičkog opstanka radikalnim iskušavanjem psihofizičkih granica, osjetila dolazak do ruba i potrebu da uspostavlja, da testira neke nove „eksperimentacijske protokole", izumijeva nove umjetničke strategije i prakse ne samo za puki opstanak nego za aktivno trajanje. Raskid partnerstva donio je ogromni emocionalni bol: „Nalazila sam se u stanju duboke depresije, konfuzije, teškoće da nastavim sama"[471]; „Nakon razlaza sa Ulajem, osjećala sam se debelom, ružnom, neželjenom. Dešavalo se da samo ležim u krevetu i pojedem cijelu kutiju čokolade. Ali, ja sam uvijek bila neko ko je činio da se stvari dešavaju..."[472]. Ovaj raskid ili prekid jednog odnosa, jednog dinamičnog djelovanja nije donio „otvaranje ambisa" i fiksiranje kraja kao što ni umjetnost koju je nakon toga stvarala nije bila samo krpljenje pukotine, premošćavanje provalije, kompenzovanje gubitka. Njenim prethodnim, kolaborativnim radovima sa Ulajem nije upravljao osjećaj manjka, individualne uskraćenosti ili nedovoljnosti *jednog* niti logika prividnih kompenzacija ili imaginarnih nadoknada u paru, kroz *drugog,* već „mehanika" otvaranja i kontinuiteta, građenja novih odnosa i spojeva. Njenim *after the break, solo* radovima Abramović je dalje razvijala i razgranavala one strategije, pravce i prakse koje je prethodno, samostalno ili sa Ulajem, oblikovala u dinamičke, otvorene, nadogradive, *asamblažne* strukture. Putovanja sa Ulajem u daleke, nepoznate geografske i kulturne prostore, u pustinje Afrike, Azije, Australije, na Tibet, u Kinu, Abramović je nastavila samostalnim četvorogodišnjim boravkom u brazilskim rudnicima kristala nakon 1989. Ova su putovanja značila fizičko napuštanje sfere zapadne kulture koja je 90-ih godina postala neprijateljska po umjetnost tijela, koja je donijela svojevrsno prognanje tijela iz umjetničkog diskursa. Također, putovanja će generisati i snažno i produktivno iskustvo povezivanja kako sa tim drugim, stranim kulturama i njihovim praksama tijela kao specifičnim tehnikama samostvaranja tako i sa moćnim silama i prostorima čiste, „sirove" prirode. Time je umjetnica ne samo obnavljala veze sa svojim unutarnjim bićem već je i biće svoje umjetnosti „useljavala" u nova prirodna i umjetnička

[471] Abramović, M., *Marina Abramović: The Biography of Biographies,* 12
[472] Abramović, M. (2016) *Walk through Walls: A Memoir,* New York: Crown Archetype, 196

tijela: posmatrača, životinja i kristala, u nove performanse i objekte, u performativno novih umjetničkih objekata.

****

„Umjetnik mora pronaći vrijeme za duge periode samoće
Samoća je izuzetno važna
Daleko od doma
Daleko od ateljea
Daleko od porodice
Daleko od prijatelja
Umjetnik treba dugo vremena stajati pored vodopada
Umjetnik treba dugo vremena istraživati vulkane
Umjetnik treba dugo vremena da posmatra riječne brzake
Umjetnik treba dugo vremena da posmatra liniju horizonta gdje se sreću nebo i more
Umjetnik treba dugo vremena da posmatra zvjezdano nebo
Marina Abramović, *Manifest umjetnika*[473]

3.1.1. Postajanje prirodnim – zmijski put

Dragon Heads je performans koji je umjetnica izvodila nekoliko puta na različitim lokacijama između 1990. i 1994. Sjedeći nepomično, obučena u elegantno, crno odijelo (samo jednom je ovaj performans izvodila naga), umjetnica prekriva svoje tijelo sa pet živih zmija koje se slobodno kreću duž njenog tijela.

Abramović je uvela žive životinje u umjetnički prostor najprije u zajedničkim performansima sa Ulajem: zmiju u radu *Three* (1978) i *Nightsea Crossing* (1981), konja u radu *Kaisershnitt* (1978) (potom u samostalne radove: pse u ***Biography Remix* (2005),** miševe u ***Delusional* (1994)**. U performansima sa Ulajem, ova druga živa tijela, odnosno, treće tijelo u ovoj relaciji dvoje bilo je u funkciji testiranja, iskušavanja, otvaranja granica njihovog odnosa i razvijanja logike ili prakse permanentnog stvaranja novih veza ili sklopova izvan samodovoljnosti i individue i para. Janis Kunelis (Jannis Kounellis) je u čuvenom performansu ***12 Cavalli* (1969)** uveo životinje u galeriju, „izložio" 12 konja afirmišući, u

[473] *An Artist's Life Manifesto: Marina Abramović,* u: Obrist, H. U., *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 88

duhu *Arte Povera* estetike (ili etike), „nenapravljenost" umjetničkog djela, „neestetsku", netehnološku, ne/prelingvističku, nediskurzivnu komponentu te važnost lokalne specifičnosti, senzitivnosti na kontekst u kome rad nastaje (rad je tumačen kao reakcija na još postojeće elemente ruralnog i skromnog življenja u tadašnjoj Italiji). Poštovanje određenog *genius loci*, odnosno, povezivanje sa prirodnim, primordijalnim, *starosjedilačkim* vrijednostima mjesta, eksponirao je Jozef Bojs u performansu ***I Like America, America Likes Me*** **(1974)** uvodeći kojota u prostor njujorške galerije. Kojot je predstavljao vezu sa vjerovanjima i kulturom američkih indijanaca, poštovan je kao biće u posjedu moći transformacije iz fizičkog u duhovno stanje i obratno. Boraveći u kavezu sa životinjom, izvodeći ritualno, šamansko, moglo bi se reći, energetsko povezivanje sa životinjom i onim što ona jeste i što se vjeruje da može, izvodeći vrstu (terapeutske) radnje koja treba da inicira posmatrača, Bojs je paralelno eksponirao jasan kritički stav prema dejstvu i efektima mehanizama civilizovanja, *pripitomljavanja* i *korisnog rada* koje je razvilo zapadno (američko) društvo i njegova kultura.

U umjetnost performansa, zmije je uvela Kerol Šniman u performansu ***Eye/Body*** **(1963)** koji je izvela u svom ateljeu**.** Šniman izlaže svoje nago tijelo useljavajući ga među različite predmete, prekriva ga različitim tvarima (bojom, ljepilom, staklom...) i dvijema živim baštenskim zmijama. Iako je evidentno njeno samoproizvođenje u sliku arhaične boginje, njeno tijelo operiše, istovremeno, i kao aktivna sila naglašene čulnosti, seksualnosti, erotičnosti koja (re)konstruiše ženski subjektivitet (u performansu ***Meat Joy*** **(1964),** svojevrsnom dionizijskom, orgijastičkom ritualu, slavi se fizičnost, *meso* kao umjetnički materijal). U ***Eye/Body***, taj *body-subject* je useljen, povezan sa ambijentom koji ga neposredno okružuje, u kome živi ali kao slobodna vizuelna i taktilna kategorija ili teritorija.

Abramović je u samo jednom izvođenju ***Dragon Heads*** naga, u drugima je obučena u elegantno crno odijelo. Njime se umjetnica dislocira iz arhaične ritualnosti i uvodi u savremeni socijalni kontekst *zaposlenog umjetnika*, „radno angažovanog i na radnom mjestu", dizajnirane spoljašnjosti kao „podrazumijevajućem" elementu njegovog/njenog modernog i urbanog identiteta. No, i ovdje je na djelu za Abramović tipično kreiranje „nemogućih" sklopova, „spajanje nespojivog": to takvo socijalizovano tijelo (*body-image*) može funkcionisati kao *body-self*, može sebe svesti (ili uzvisiti) do stanja pročišćenog, prirodnog tijela time sposobnog da se podešava na životne frekvencije drugih prirodnih tijela (umjetnica kaže da se u jednom trenutku, tokom izvođenja ovog performansa, zmija obavila

oko njenog vrata misleći da je njeno tijelo drvo[474]). Njena spoljašnja nepomičnost kao odraz unutarnje smirenosti omogućavala je zmijama da osjete i svojim kretanjem markiraju pravac i kvalitet tokova energije u tijelu umjetnice. Zmije su reagovale na promjenu stanja, odnosno, vibracije njenog tijela, na stepen i vrstu njene povezanosti sa sobom („Zmije su se kretale zavisno od toga kako sam se ja osjećala... reagovale su na stanje u kome sam bila"[475]) ali i stepen povezanosti sa publikom („Kada sam bila dobro povezana sa publikom, one se nisu kretale, ali ako bih izgubila tu vezu ili osjetila strah, one bi postajale uznemirene i počele da se kreću"[476]).

Abramović je izvodila ove performanse nakon iskustva zajedničkog rada sa Ulajem na Kineskom zidu *(Lovers – Great Wall Walk, 1988).* „Ovo je počelo hodom po Kineskom zidu jer sam hodajući osjetila koliko na mene utiču različite materije koje postoje u zemlji"[477]. Naime, dugi hod po zidu, konstrukciji koja se razvija, teče i vijuga tako da prati putanje metala i minerala u zemlji (po kineskom vjerovanju, to su tijela zmajeva), postalo je ne samo psihofizički izazovno i iscrpljujuće kretanje nego i senzitivno, *zmijoliko* praćenje, interiorizovanje tih unutarzemaljskih putanja postajući time i put individualne promjene: *postajanje* prirodnim i povezanim. „Šetnja... je učinila da se osjećam drugačijom. Tamo, ja sam bila sama sa mojim otkrićem a onda sam počela da razmišljam kako da prenesem ovaj osjećaj na publiku. Tako su nastali ***Transitory Objects***"[478]. A tako su nastali i performansi ***Dragon Heads.***

Dakle, ovi radovi upliću u nerazmrsive tokove ono iskustveno, što pripada sjećanju tijela na druge prostore i događaje i ono što se dešava trenutno kroz senzitivno ili energetsko povezivanje tijela ljudi, umjetnice i publike, sa tijelima životinja (i kristala). Oni, dakle, predstavljaju lanac tijela koji se sastavlja i nastavlja neposrednim, čulnim i/ili (in)direktnim, energetskim preplitanjem tog mnoštva u „posvećenom" prostoru galerije.

„Zmija je neka vrsta uređaja-receptora koji se podešava na tokove energije i slijedi ih. Kad god baciš zmiju na tlo, ona slijedi magnetske i energetske linije zemlje. U *Dragon Heads*, ja sam htjela biti nepokretna i prepustiti zmijama da samo slijede putanje moje

---

[474] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 20

[475] Ibid, 21

[476] Ibid, 21

[477] Ibid, 19

[478] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G. (2001) *Public Body: Installations and Objects 1965-2001,* Milan: Charta, 29

energije“[479]; „Kada sam radila *Dragon Heads*, percipirala sam sebe kao planetu tako da zmije iscrtavaju energetske putanje moga tijela koje je nepokretno“[480].

Umjetnica, dakle, ovdje preokreće pozicije: njeno tijelo sada postaje tlo čije energetske putanje osjeća i slijedi neko drugo prirodno tijelo povećane receptivnosti. To preokretanje nije „iznuđeno“ rješenje niti donosi preuređenja u kakvim hijerarhijski definisanim relacijama. To je, naprotiv, dio *demokratičnog* prirodnog poretka ili zakona o univerzalnoj izmjenjivosti ili povezanosti svega (na molekularnom ili energetskom nivou), što umjetnica čini vidljivim, utjelovljenim, dejstvujućim, odnosno, performativnim.

Kako bilježi Abi Varburg (Aby Warburg), od antičke Grčke gdje je zmija percipirana kao nemilosrdna, proždiruća, uništavajuća neman podzemnog svijeta, vjesnik kazne i patnje čovjeka (kao u priči o Laookonu), preko biblijskog, starozavjetnog određenja zmije kao sile zla i iskušavanja[481] pa do elementarnog straha od fatalnosti zmijskog ujeda, zmija je bila biće ili simbol izrazito negativnih konotacija. U *Dragon Heads* se može prepoznati intencija ka neutralisanju otpora i strahova zasnovanih na ovakvim percepcijama a koje su utemeljene u kulturi, mitologiji i tradiciji, iskustvu ili „zdravom razumu“. U *Dragon Heads* se može prepoznati intencija brisanja dejstva ovih „molarnih moći“ i njihovih definisanja stvari. U stanju smirenosti tijela i uma, prepuštanje s povjerenjem tim drugim živim, prirodnim tijelima obećava ili cilja povezivanje sa njima na molekularnom nivou. Naime, taj prirodni put, to povezivanje sa drugim tijelima ne bi značilo „poistovjećenje... u srcu mističke participacije“[482], već je to povezivanje tjelesno, iskustveno, osjetilno, energetsko, odnosno, molekularno. Kao i u slučaju *Transitory Objects*, ono je na tragu konstrukcije delezovsko-gatarijevskog lanca ili bloka *postajanja*: postajanja životinjom, biljkom ili mineralom, postajanja molekularnim, postajanja česticama; „Postajati... ne znači oponašati nešto ili nekoga niti poistovjetiti se s nečime ili nekim. A ne znači ni proporcionirati formalne odnose... Postajati znači izvlačiti [odašiljati, *prim. aut. S.R.*]... čestice između kojih se uspostavljaju odnosi kretanja i mirovanja, blizine i sporosti, što je moguće *bliže* onome što se postaje, i s pomoću kojih se postaje. To načelo blizine i približavanja je posve osobito i ne uvodi nanovo nikakvu analogiju“[483]. Kako ističu Delez i Gatari, *postajanje* životinjom,

[479] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 20
[480] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy*, u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 1965-2001*, 29
[481] Warburg, A. (1939) 'A Lecture on Serpent Ritual', *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, No. 4, 288
[482] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, 263
[483] Ibid, 305

biljkom, mineralom... ne znači postajati „stvarno“ to nešto drugo, postati jednak ili sličan drugom, to nije igra oponašanja, identifikacije niti korespondiranja ali ni imaginiranja, nije san niti fantazam. Postajanje je kao „udruživanje u golemom području simbioza koje uvode u igru bića posve drukčijih ljestvica i oblasti“[484].

I u nekoliko video radova i video instalacija nastalih krajem 90-ih i u prvim godinama ovog vijeka umjetnica dalje razvija svoj prirodni put postajanja: radom sa prirodnim materijalima, prepuštanjem moćima prirode, i unutarnje i spoljašnje, odnosno, usklađivanjem sa čistim silama sopstvenog i sveukupnog postojanja i sve to posredstvom bazičnih, prirodnih tjelesnih radnji kao što su disanje ili mirovanje tijela. U video radu ***Dozing Consciousness* (1997),** prvobitno segmentu video instalacije ***Spirit House,*** u fokusu je lice umjetnice koje je pokriveno i samo se povremeno i djelimično vidi, probija ispod hrpe prozirnim ili bjeličastih grumena i štapića gorskoga kristala. Kao u slučaju *Dragon Heads*, umjetnica postaje otvorena teritorija, tijelo koje prima na sebe druga, receptivna prirodna tijela koja svojim kretanjem, zvukovima, vibracijama odgovaraju na ili prate vitalne funkcije i kretnje tijela umjetnice. Naime, minimalnim pomijeranjem tijela/lica umjetnice njenim dubokim disanjem, i kristali se blago pomijeraju proizvodeći zvuk nježnog, mekog zvonjenja. Ovaj video kao da nudi demonstraciju funkcionisanja istočnjačkih meditativnih vježbi koje uvijek podrazumijevaju veoma određeni rad tijela i modeluju čisti odnos sa drugim tijelima. Reklo bi se da se potpunim smirivanjem i opuštanjem tijela, što je i verifikovano i generisano dubokim, ujednačenim, koncentrisanim tj. *meditativnim* disanjem, ne samo uravnotežuju unutarnje životne energije u tijelu umjetnice, reguliše tok misli i emocija, pročišćuje svijest, već i da se to tijelo prepušta i usklađuje sa energijama, pokretima i vibracijama drugih prirodnih tijela, da im se *približava.* Gotovo se stiče utisak da jedva čujni zvuk kristala postaje čulna, auditivna manifestacija minimalnih pokreta svijesti, da kristali „dišu“ kroz tijelo umjetnice a da njen dah i cijelo njeno tijelo postaje *kristalasto:* stabilizovano, pročišćeno, vibrantno, skladno. U duhu taoizma, reklo bi se da se „unutrašnji dahovi“, nei ći (*nei qi)* usklađuju sa „spoljašnjim dahovima“, vai ći (*wai qi*): „Kada se energije jednog tela pune i prazne, smanjuju i rastu, uvek komuniciraju sa nebom i sa zemljom prilagođavajući se sa različitim vrstama stvari“[485]. U tom kontekstu treba percipirati i video instalaciju ***At the Waterfall* (2003)**. Na svakom od 108 ekrana u fokusu je po jedno lice: lica tibetanskih monaha i monahinja dok izvode molitveno pojanje. Iz tijela u molitvi ili (istočnjačkoj) meditaciji, tijela u stanju posebne smirenosti i utišanosti uma, uronulosti u svoju čistu prirodu, počinju da „izranjaju“ i da se udružuju,

[484] Ibid, 266
[485] Paskvaloto, Đ. (2007) *Estetika praznine: Umetnost i meditacija u kulturama Istoka,* Beograd: Clio, 42

slivaju i sa ekrana izlivaju snažne vibracije *bliske* zvucima velike prirode. Tako je zvuk uzavrele vode u čajniku u japanskom ćanoju (chanoyu), ceremoniji čaja, podsjećao japanskog učenjaka na „odjek vodopada koji se zaglušuje u oblacima ili dalekog mora koje se lomi o stene, na nevreme koje tutnji kroz šumu bambusa, šum borova na nekom dalekom brdu“[486]. Ova instalacija je kao živi ornament koji varira i vibrira isti motiv, lice, i ujedinjeno brujanje glasova sa mnoštva ekrana. Poređani u pravilne horizontalne i vertikalne redove, ti ekrani posreduju uređeno, mirno i pouzdano rasprostiranje zvukova i vibracija na sve strane, rasprostiranje koje kao da neće i ne može stati (ponavljanje ovih snimaka – *loop* - daje željeni osjećaj beskonačnosti, trajnosti). Džon Kejdž čija je umjetnost takođe bila uronjena u zenbudističku misao, pozivao se na Dišanovu tvrdnju da zvuk koji je vezan za jedno mjesto, nepromjenjiv, stvara zvučnu skulpturu koja je trajna[487].

Ekrani u *At the Waterfall* formiraju izvjesnu zvučnu skulpturu od prirodnih zvukova ili zvukova (iz) čiste prirode. Uspravni video zid postaje „vodopad“ zvučnih i energetskih talasa, vrsta jedinstvene ravni postojanja. Ta ravan je pulsirajuća sfera koja se razliva, zapljuskuje i obujmljuje posmatrača kao, primarno, snažna čulna senzacija koja može indukovati promjenu. Umjetnica na jednom mjestu pominje da na Tibetu postoji običaj da se ispod vodopada konstruiše viseći most sa kolibom u kojoj se onda boravi tri ili četiri godine. Izlaganje tako jakom zvuku vode u potpunosti ispunjava tijelo i istiskuje, eliminiše proces mišljenja, otvara tijelo i za čisto iskustvo postojanja. U ovom radu, njegov transformabilni karakter sadržan je u njegovom premošćavanju i preplitanju zona umjetnosti, prirode i rituala, unutarnjeg i spoljašnjeg ljudi i mjesta.

Crno-bijeli video rad ***Stromboli*** **(2002)** sniman je na malom vulkanskom ostrvu Stromboli južno od Sicilije koje zadnjih 200 godina eruptira svakih 15 minuta. U takvom ambijentu, gdje su sirove sile prirode intenzivirane, permanentno i evidentno aktivne, umjetnica svoje nago tijelo polaže na mjesto granice ili spoja između mora i kopna, u zonu prožimanja dvije sile, čvrste i tečne, aktivne i pasivne. U fokusu rada, u prvom planu je ponovo samo njeno lice, odnosno, glava viđena u čistom profilu. Smireno, nepokretno lice zatvorenih očiju, opuštena glava gotovo usidrena u tlo doima se kao stameno prirodno tijelo, ostrvo koje zapljuskuju talasi, koje će i odolijevati i „sarađivati“ sa vodom. Naime, oko te glave-ostrva orbitiraju pokretne prirodne sile, talasi koji se valjaju iz pozadine i blago ga njišu. Njeno stanje smirenosti, opuštenosti tijela, povjerljive prepuštenoti silama prirode čini

[486] Kazuzo Okakura, u: Paskvaloto, Đ., *Estetika praznine: Umetnost i me[illegible]ija u kulturama Istoka,* 92
[487] John Cage, u: Epstein, M. *Sip my Ocean, Emptyness as Inspiration,* u: Baas, J., Jacom. M.J. (ed.) *Buddha Mind in Contemporary Art,* 33

to tijelo usklađenim i sa statičnošću i sa strujanjima tih okolnih sila. Ono ne postaje samo (*kao*) more ili (*kao*) kopno već i ostaje *između,* tijelo-tlo koje talas njiše, pokreće ali i gdje se talas smiruje i kopni: postaje istinsko *prirodno* tijelo, dio prirodnog poretka i ritma stvari.

Pomenuti video radovi, potom ***Great Wall Walk, Dragon Heads*** i jednako ***Transitory Objects*** znače ulazak u tu *igru bića različitih ljestvica i oblasti*, igru približavanja i povezivanja prirodnih tijela i njihovih putanja te intenziteta, energija, molekula. Put po Kineskom zidu se za Abramović samo produžio u rudnicima Brazila. Tu je umjetnica jednako tražila, nalazila i slijedila putanje minerala, odnosno, kineskih crvenih, zelenih, crnih zmajeva (kako i indiciraju nazivi njenih ***Transitory Objects***). Tako je kvalitet *genius loci* koji postoji u ***Great Wall Walk*** *prirodno* dobio planetarne dimenzije ili kvalitet *prirodnog* izmiještanja i useljavanja u nove prostore: prirode ali i društva i umjetnosti.

3.1.2. Postajanje prirodnim – kristalni put

"Ima izvesnih predmeta koji su prožeti moći…
To u stvari i nisu predmeti; bolje bi bilo reći
da su to razne vrste moći...
Moć jednog predmeta zavisi od njegovog vlasnika."
Karlos Kastaneda, *Učenje Don Huana*

Od 1989. do 1992. Abramović boravi u Brazilu, obilazeći jedan za drugim rudnike kristala. Ona je provodila vrijeme sa kristalima, spavala sa kristalima, dodirivala ih, polagala ih na svoje tijelo i povezivala se sa njima, osjećala svoje tijelo na nov način uz pomoć kristala. U obične, svakodnevne, upotrebne predmete koji tradicionalno služe tijelu (stolice, stolovi, kreveti) ili u posebno napravljene objekte-konstrukcije, umjetnica implantira velike komade kristala. Ti objekti, nazvani ***Transitory Objects*** namijenjeni su neposrednom, tjelesnom korišćenju od strane publike u svojevrsnom performansu koji upravo oni treba da izvode kao sada participanti ili ko-kreatori umjetničkog čina.

Serija ovih objekata započinje sa ***Black Dragon*** **(1989)** kao instaliranje kristalnih „jastuka" na zidne površine u visini glave, srca i genitalija posmatrača. Potom slijede objekti nazvani ***Green Dragon*** kao vrsta ležaja od bakra sa kristalnim jastukom. ***White Dragon*** i ***Red Dragon*** su predstavljali podizanje te „postelje" uz zid i iznad poda sa postamentom na kome se moglo sjedjeti ili uspravno stajati ne dodirujući tle dok se glava prislanjala na kristalni „jastuk". Takođe, implantiranjem velikih grumena kristala u predmete namijenjene dnevnim

tjelesnim radnjama, u drvene stolice, stolove, krevete (***Mineral Room***), participant može iskusiti dejstvo kristaloterapije ili se, jednostavno, participant udobro sjedeći-ležeći na običnim ili na posebno konstruisanim visokim stolicama-ležajima, u dugom, koncentrisanom, usmjerenom gledanju, povezuje sa velikim grumenima kristala postavljenim na pod ili na zid (serije ***Crystal Cinema*** (1991-1992) i ***Wartesaal*** (1993).

Terapeutsko dejstvo ili transformabilni potencijal ovih objekata počiva u karakteru radnji koje pojedinac izvršava u neposrednom tjelesnom kontaktu sa tim objektima, odnosno, počiva u načinima njegove upotrebe. ***Transitory Objects*** se koriste kroz svjesno upražnjavanje, ponavljanje ili trajanje, dakle, kroz ritualizovanje običnih svakodnevnih radnji: sjedenja, stajanja, ležanja, kao u vipasana meditaciji. Ovdje je, pak, ta ritualna ili ritualizovana radnja postala svojevrsna *adaptirana* i „profanizovana" vipasana ili, kako bi rekla brazilska umjetnica Ligija Klark (Lygia Clark), „ritual bez mita". U pitanju je performativna upotreba umjetničkog objekta u umjetničkom prostoru ali sa jednako očekivanim terapijskim efektom. Abramović definiše i striktna pravila, instrukcije za korektnu upotrebu ovih objekata koje se tiču tjelesnih radnji: „Zatvori oči", „Ne pomijeraj se", „Izuj cipele", „Položi glavu na kristalni jastuk", „Legni na bakarni krevet".

Terapeutika ovih objekata počiva i u moćima materijala od kojih su sačinjeni. ***Energy Clothes,*** odjeća koju sama kreira za upotrebu u ritualnim stanjima u performansu i u koju često implantiran magnete, treba indukovati pozitivnu promjenu kod nosioca-korisnika ne samo svojim formama (na primjer, kupaste kape, kupasti ili šiljasti oblici koji se postavljaju na oči indicirajući produžavanje, uzvisivanje moći tijela), već je transformativnost sadržana u samom materijalu od koga su ovi odjevni predmeti sačinjeni: od svile. Svila pretpostavlja čitav lanac transformacija od različitih stadijuma tijela (životinje), peko njenog, dakle, prirodnog stvaranja niti do njihovog zanatskog ili industrijskog procesuiranja do tkanine i odjeće.

U Tranzitornim objektima umjetnica koristi različite materijale: „Materijali su veoma važni. Ja koristim kristale, kosu, bakar, gvožđe. Materijali već imaju određenu energiju... Tako da publika može ući u određeno stanje svijesti uz pomoć tih materijala[488]. Prije svega, tranzitorni objekti djeluju energetskim i iscjeliteljskim kvalitetima kristala[489]. „Za mene,

[488] Kaplan, A. J., 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', 9

[489] Magijske ili iscjeljujuće moći kristala pominju se još u drevnim kineskim ali i indijskim, ajurvedskim tekstovima kao i u samoj bibliji a kristali su pronalaženi među ostacima drevnih kultura, od grobnica starog Egipta do olmečkih u južnoj Americi. U šamanističkim praksama iscjeljenja, kristali su polagani direktno na određena mjesta na tijelu. Kristali su u stanju da fokusiraju, preobražavaju, prenose i skladište energiju. Vibriraju, kao i sve u univezumu, mogu proizvesti elektricitet, pojačavaju frekvenciju svjetlosti, u stanju su da „nauče" stvari, da komuniciraju informacije poput radio talasa, da prilagođavaju svoje iscjeliteljske moći

minerali predstavljaju zgusnutost energije i svjetlosti. Tako da oni funkcionišu kao pojednostavljeni kompjuteri planete. Vjerujem da se povezivanjem i usklađivanjem sa mineralima može desiti energetska razmjena. Od drevnih vremena, kako svjedoče i spisi na sanskritu, minerali su se koristili u iscjeliteljske svrhe. Ja sam željela da ih koristim i vidim što će se desiti. Isto se odnosi na gvožđe, bakar, drvo, kosu, krv i drugo"[490]. Kristali su za umjetnicu imali efekat čišćenja uma i dosezanja velike jasnoće svijesti koji je ona uvijek željela da iskusi te su kristali postali pomoćno oruđe-instrument da se ka tom stanju upravlja. Abramović napominje da je takvo moćno stanje-osjećanje imao jedan od glavnih junaka romana *Idiot* Dostojevskog neposredno pred epileptični napad („neobična unutarnja svetlost ozari njegovu dušu", Dostojevski). To je bilo vanredno stanje „potpune prosvijetljenosti i jasnoće", totalne povezanosti i usklađenosti sa svekolikim postojanjem. I ta senzacija („moždani orgazam") je, kaže dalje umjetnica, bila tako izuzetna, tako snažna da njegovo tijelo to nije moglo podnijeti[491]. Stoga umjetnica izumijeva oruđa-instrumente i upražnjava tehnike kojima će sopstveno tijelo osposobiti ne samo za podnošenje izazova nego za bezbjedno i osnažujuće prizivanje i čak proizvođenje i distribuiranje ovakvih posebnih, viših stanja svijesti. Naime, umjetnica stavlja ta oruđa, te umjetničke objekte, na raspolaganje drugima, posmatračima: „Ideja je pročistiti um: postoji put droga, put asketizma, a postoji i put korišćenja objekata kao oruđa za koncentraciju"[492].

3.1.3. „Public perform, too"

Direktnim tjelesnim kontaktom publike sa tijelom rada, sa posebnom materijalnošću umjetničkog objekta moguće je pročistiti, „isprazniti" tijelo/brod (*Boat Emptying/Stream Entering*) i time ga osposobiti za mentalni skok, skok u svjesnosti, za povezivanje sa čistim energijama i silama postojanja. Intencija je da se tijelo rada i tijelo „korisnika" povežu i sinhronizuju, uzajamno energizuju, (re)vitalizuju kao vid obnavljanja prirodnih, molekularnih ili energetskih veza.

---

uslovima (prostorima, tijelima, energijama) kojima su izloženi a pomažu u meditacijama fokusiranjem i pročišćenjem uma, energizuju tijelo a postoje i naučne hipoteze da kristali funkcionišu kao primitivni geni. U kristaloterapiji važi pravilo da se ponavljanjem iste radnje pomoću kristala i sa kristal i onaj koji se njime služi postaju djelotvorniji u tome što rade. Prema: Permutt, P. (2009) *The Complit Guide to Crystal Chakra Healing, Energy medicine for mind, body and spirit,* New York: CICO books.

[490] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 1965-2001,* 24

[491] Marina Abramović, u: Urlich Obrist, H. *Talking with Marina Abramović, Riding on the Bullet Train to Kitakyushu, somewhere in Japan,* u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 49

[492] Ibid, 47

Kao što je, prethodno, tijelo umjetnice u performansu i tijelo njenog performansa postojalo ili nastajalo u interakciji, u intersubjektivnoj razmjeni sa tijelima posmatrača, sada *tijelo* novog rada (*Transitory Objects*) postaje operativno, funkcionalno, smisleno jedino u neposrednom kontaktu sa tim drugim, živim tijelima - posmatrača: „Željela sam da i publika izvodi performans“[493]; „Ničiji život ne može biti promijenjen tuđim iskustvom. Željela sam više od publike. Željela sam da i oni iskuse promjene kroz koje sam ja prošla“[494]. Ta i takva interakcija između tijela ljudi i predmeta ima, kako kaže sama umjetnica, snažan performativni kvalitet. Taj sklop: publika-objekat, odnosno, *Transotory Objects* i posmatrači-učesnici-korisnici koji sopstvenim tijelima aktiviraju, „funkcionalizuju“ te objekte i uzvratno bivaju njima inicirani, uspostavljaju novu umjetničku kategoriju koju Abramović imenuje terminom *Public Body*.

Kako je neko iskustvo tijela neprenosivo, Abramović nudi posmatraču oruđa kojima mogu i trebaju sami, sopstvenim angažmanom, zavrijediti sopstvenu transformaciju. Naime, *Transitory Objects* ne pretpostavljaju velike socijalne mobilizacije i masovne efekte. Svaki od ovih objekata namijenjen je pojedincu, posjetiocu njene izložbe. Transformacija ka kojoj Abramović cilja jeste individualni čin: „Važno je iskusiti stvari na sopstveni način, suočiti se sa sobom“[495]. Umjetnica napominje kako je samo jedan od ovih objekata bio namijenjen upotrebi više od jedne osobe. ***Chair for Lovers* (1990)** je bila namijenjena paru jer je to omogućavala i nalagala forma samog kristala. „Jedino mijenjajući sebe mi možemo promijeniti druge. To je dug, pionirski zahvat“[496]. Važan je, dakle, individualni, lični angažman koji Abramović vidi kao svojevrsnu investiciju, kao u bankarskom poslu: ukoliko investiraš više, dobijaš više[497].

Abramović i ovdje demonstrira stav da svaka društvena promjena kreće sa individualnog nivoa. Međutim, ovdje to ne znači snaženje i mobilisanje pojedinačnih identiteta već, upravo, oslobađanje od tih ego-struktura, depersonalizacija, kao povezivanje sa svojom istinskom prirodom, odnosno, sa sveukupnim silama postojanja. To je „demokratično“ prožimanje i povezivanje svih (s)tvari, bez privilegovanja i hijerarhizacije.

---

[493] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 18

[494] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy*, u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 1965-2001*, 17

[495] Ibid, 25

[496] Thompson, C., Weslien, K. (2006) *'PURE RAW Performance, Pedagogy,* and (Re)presentation: Marina Abramovic', *PAJ: A Journal of Performance and Art,* 82, 30

[497] Marina Abramović, u: Urlich Obrist, H. *Talking with Marina Abramović, Riding on the Bullet Train to Kitakyushu, somewhere in Japan*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 43

„Ne biti 'Ja' već postati dio prirodnog poretka... To je depersonalizacija. Zato se koriste maske u ritualu – da bi se ostavila ličnost iza sebe i postalo elemenat“[498]. Ova „demokratičnost“ ili depersonalizacija ima važnost za umjetnicu Abramović kada stvara Tranzitorne objekte: „Nisam imala ideju pravljenja jedinstvenih predmeta mitskim dodirom umjetnika“[499]. Sama umjetnica je bivala „prisutna u radu“ jedino na otvaranjima izložbi izvodeći vrstu demonstracijskih performansa koji napućuju publiku na ispravne načine upotrebe objekata. Bitna je bila korisnost, svrhovitost objekata, njihovo služenje ljudima, dakle, uspostavljanje i dejstvo *Public Body* ne i neposredna prezentnost *Artist's body*.

3.1.4. Objects for Human Use

Iako Abramović niz svojih Tranzitornih objekata definiše odrednicom *for non-human use*, činjenica je da se oni obraćaju čovjeku i računaju na razvijanje, uvećavanje, brušenje realnih, postojećih sila *tijela*, time na prizivanje moći više svjesnosti, jasnoće uma, posebne spiritualne ili energetske punoće. To je stanje ispražnjenosti, „pune praznine“ ili Tišine. Tranzitorni objekti se obraćaju ili ciljaju ka nekom ne-mogućem tijelu koje izlazi „izvan sebe“ ili unutar viših sebe i upravo time ili tako ostaju *for human use*.

Za spoljašnji prostor MOMA PS 1, Abramović kreira rad ***Chair for Human and His Spirit*** (1997). „Stolica za duh je 15 metara visoka, a ona namijenjena čovjeku je zaista mala. Želim da stvaram objekte za nevidljive stvari tako da one postanu vidljive na jedan drugačiji način“[500]. Ovdje se gotovo na merlopontijevski način može govoriti o pokušaju preplitanja, hijazmusa, vidljivog i nevidljivog kao dodirivanju tijela i svijeta, protežnosti i mišljenja, osjetilnog i idejnog, čulnog i spiritualnog. Tu se nevidljive tvari ne odvajaju od čulno opažljivih pojava, od tjelesnih iskustava: „one imaju svoj autoritet, svoju očaravajuću, neuništivu moć, upravo zato što se jasno nalaze iza osjetilnoga ili u njegovom središtu“[501]. Na jednom mjestu Abramović kaže da svoju svijest doživljava kao eho univerzalne svijesti, kao osjećaj koji je najjači kada tijelo osjeća bol: „Čula su neodvojiva od svijesti, čula su funkcija svijesti. Jednom kada dostigneš određeno stanje svijesti i kada se ono iskazuje kroz čula, nemoguće je prekinuti taj proces. Ali ja želim da ga zaustavim, da ga kontrolišem, da imam

---

[498] Marina Abramović, *Interview,* u: Huxley, M. and Witts, N. (ed.) The *Twentieth-Century Performance Reader*, 17

[499] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 1965-2001,* 10

[500] [illegible]an, A. J. 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', 10

[501] Merlo-Ponti, M. (2012) *Vidljivo i nevidljivo,* Novi Sad: Akademska knjiga, 158

moć nad svojom svjesnošću“[502]. Upravo *Transitory Objects*, jednako oni „for human use“ i oni „for non-human use“, postaju tijelu dodati ili dodatni instrumenti, oruđa za upravljanje i usmjeravanje ovih hijazmičkih procesa.

Shoes for Departure* (1991)** su kristalne cipele, veliki grumeni kristala izdubljeni tako da mogu primiti stopalo. Iako njihova obična svrhovitost postaje onemogućena (teške su 65kg), one jesu namijene tijelu („Uđi u cipele bosim nogama“, kaže instrukcija umjetnice za njihovu upotrebu). Direktnim tjelesnim kontaktom sa kristalom tijelo se može enegrizovati, revitalizovati, useliti u sadašnji trenutak, odnosno, može pokrenuti *liniju bijega* kao unutarnje putovanje do istinskih sebe (umjetnica ih naziva i astralnim čizmama). Serija objekata pod nazivom ***Inner Sky* (1991)** prestavlja isto *putovanje u mjestu* nepokretnim tijelom posmatrača-participanta smještenim ispod kristalne geode koja „lebdi“ iznad njegove glave na konstrukciji od metalnih šipki. U instalaciji ***Escape* (1997)**, tijela participanata se imobilišu na drvenim „ležajevima“ i onemogućavaju za pokretanje svojevrsnim „sadomazohističkim“ instrumentima (kožnim kaiševima) dok se slušalicama blokira čulo sluha, odnosno, kontakt sa spoljašnjim. Međutim, takve se onemogućeno ti, suspregnuto ti tijela premeću u mogućnost oslobodilačkog povezivanja sa sopstvenim tijelom i postojanjem u sada i ovdje, u mogućnost unutarnjeg skoka, bjekstva ka sebi istinskom. Dakle, lociranje u *sada i ovdje*, tjelesno i svjesno bivanje prisutnim u sadašnjem trenutku jesu vrata ili prolaz za putovanje i pristizanje do svoje čiste prirode. Stoga će i otisci lica ljudi u ovalnim diskovima od gline u seriji ***Mirror for Departure (1993), umjesto (ko)memorativne funkcije tradicionalnih posmrtnih maski i njihovog *memento mori* efekta, značiti ostavljanje traga postojanja živog tijela u nekom trenutku, u nekom njegovom *sada* kao izvjesni *memento vitae:* bitno prisjećanje na živo(s)t.

Također, iako lišene svoje regularne funkcije, četke i metle sa umetnutim šipkama kristala (***Crystal Broom, Crystal Brush,* 1996**) namijenjene su tijelu i realnom prostoru. Postaju neka vrsta materijalne „proteze“ koja povezuje tijelo i prostor funkcijom uzajamnog „čišćenja“, činom energetske purifikacije pod neposrednim dejstvom kristala. Dakle, umetanjem šipki kristala u četke i metle kao da je potvrđena, ponovljena i pojačana ili nadograđena njihova osnovna funkcija. Tema i praksa čišćenja, pročišćenja tijela i uma biće rano uvedena u rad Marine Abramović sa idejom za nerealizovani performans *Come to Wash with Me* (1969) a postaće zlatna nit njene umjetnosti sa prisvajanjem, testiranjem, upražnjavanjem posebnih tjelesnih i spiritualnih tehnika. Njih umjetnica preuzima iz različitih

[502] Marina Abramović, u: Abramović, M., Abramović, V. *Time-Space-Energy, or Talking about Asystemic Thinking*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body*: *Performances 1969 – 1998*, 401-402

religijskih sistema, upoznaje ih u ritualima od Brazila do Tibeta a njih sama testira i praktikuje kroz ritualizovanje običnih tjelesnih radnji najprije u partnerstvu sa Ulajem a potom i kroz seriju Tranzitornih i ***Power Objects***. Ta ideja, kao vitalna i kardinalna nit, nastavila je da prorasta i kasnije radove poput ***Spirit Hous, House with the Ocean View*** i upletena je u čin bukvalnog čišćenja kostiju u video radu ***Cleaning the Mirror II*** i instalaciji-performansu ***Balkan Baroque.*** Takođe, njena retrospektiva u Modernom muzeju u Stokholmu 2017. nosila je naziv ***Tihe Celane*** potvrđujući dominantnost funkcije pro-čišćenja u njenoj umjetničkoj praksi i njenu poziciju *čistača,* odnosno, transformatora sopstvenih i energija drugih ljudi i (materijalnih i imaterijalnih) prostora**.** Umjetnica je 1995. objavila i knjigu pod nazivom ***Cleaning the House***[503]. Knjiga predstavlja njen svojevrsni dnevnik ili privatnu bilježnicu koja sadrži bogatu i biranu foto dokumentaciju vezanu za raznovrsne ritualne prakse purifikacije tijela kod različitih naroda te za prikaze svetih mjesta ili lokacija posebne energetske moći a sadrži i fotografije umjetničkih performansa koji su bili bitni za razvijanje ove *purifikujuće* dimenzije u (njenoj) umjetnosti. Knjiga sadrži i isječke novinskih ili knjiških, naučnih tekstova i njene, rukom pisane recepture koje se tiču razvijanja moći tijela i tehnika njegove transformacije. Te tehnike purifikacije postale su vremenom sadržaj posebno dizajniranog programa ***Cleaning the House*** koji je umjetnica organizovala dugi niz godina kao petodnevni *retreat* i iz koga će naknadno izvesti ***The Abramović Method***[504] („Jedina kuća koju trebamo očistiti jeste naše tijelo“[505]). Taj program sadrži niz jednostavnih ali zahtjevnih tjelesnih i meditativnih vježbi. One mnogo manje duguju tradiciji hrišćanskog podvižništva kao bjekstva od svijeta i samoodricanja a više antičkom *askesisu* kao etici staranja o sebi, odnosno, posebnim tehnikama sopstva onako kako ih pobrojava Mišel Fuko u svojim poznim radovima, a dominantno se odnose na budističke duhovne tehnike kao tjelesne činove, vježbe i disciplinovane postupke usmjerene ka samospoznaji i ličnoj transformaciji. Sama umjetnica je sprovodila vježbe čišćenja svoje „kuće”, odlazila na *retreate* na posebna mjesta duhovnosti i praktikovanja meditativnih tehnika smatrajući to pročišćenje preduslovom za umjetničko stvaranje. Te su vježbe i tehnike purifikacije često vođene restriktivnim, disciplinujućim

27

[503] Abramović, M. (1995) *Cleaning the House*, London: Academy Editions

[504] *The Abramović Method*, specijalni program tjelesnih i mentalnih vježbi, namijenjen je propitivanju individualnih prihofizičkih granica, izoštravanju percepcije, podizanju nivoa svjesnosti i osjećaja prisutnosti. Program je inicijalno bio namijenjen umjetnicima-performerima a potom i „običnim“ ljudima. Organizovan je u kontekstu Abramovićkinih umjetničkih projekata (Mančester, 2009; Milano, 2012; Sao Paolo, 2015; Sidnej, 2015; Atina, 2016) kao posebni program koji vode specijalizovani fasilitatori instituta MAI (Marina Abramović Institute). Iako se direktno nadovezuje na Abramovićkin sistem *Cleaning the House,* svojim ciljem - „kontrastriranje brzini svakodnevnog življenja“ - uklapa se u „široku ponudu“ na Zapadu popularnih *mindfullness* tehnika i *well-being* programa.

[505] Obrist, H. U., *Marina Abramović: Conversation Series 23*, 23

pravilima-instrukcijama (sličnim onima koje je sebi zadala u ***House with the Ocean View***) za snaženje koncentracije, oštrenje percepcije, jačanje intuicije, pražnjenje uma, smirivanje tijela, kontrolisanje disanja, za oslobađanje od navika, od osjećaja vezanosti i potrebe za komforom („Postaneš toliko senzitivan da vidiš stvari svojim tijelom“[506]). Za Abramović, kuća i brod su metafore tijela: *Boat Empting / Stream Entering*. Kada se očisti, „isprazni“ tijelo i um od „nečistoća“, od konstrukata ega, otvara se prostor za ulazak (i izlazak) čiste životne energije, odnosno, za ulazak ili vraćanje u stanje koje budisti zovu „puna praznina“ ili šunjata (*sunyata*). To stanje praznine nije produkt mišljenja nego iskustva, nije apstraktna, metafizička ili kognitivna kategorija već pragmatična i empirijska („Ako podignem ovako ruku, ima zena. Ako tvrdim da sam podigao ruku, nema više zena“[507]). To nije stanje apsolutne izolacije već direktne, aktivne i kreativne komunikacije sa svijetom, istinskog, transformišućeg povezivanja sa drugim tijelima i energijama i stanje povezivanja sa sopstvenom čistom prirodom i sveukupnim silama postojanja. Kako su umjetnicu učile istočnjačke religije, tijelo je polje promjena i transformacija, prostor u kome se određenim tehnikama i vježbama to tijelo pročišćuje, uravnotežuje svoje energije tako da se one mogu povezati i uskladiti sa energijama društvenog i kosmičkog tijela i poretka („Upravljati drugima znači ispravljati sebe“[508]). Ovo Abramovićkino variranje dvije metafore za tijelo, kuće i broda, statične i pokretne sile, vezanosti za čvrsto i oslobođenosti u fluidnom, manifestuje se kao udruživanje, preplitanje moći (njenog) tijela u performansu: njegove ograničenosti i otvorenosti, solidnosti i promjenjivosti, smirenosti i aktivizma.

U *Transitory Objects* nije u pitanju (samo) izmjenjivost ili isprepletenost bukvalnog i metaforičkog već je na djelu i svojevrsni (nazovimo to ovako) *integrativni empirizam* koji se obraća mnogostrukosti sila Tijela, uvezanosti onog fizičkog koje je na djelu, koje dejstvuje u registru čulnog, opažljivog i osjetilnog, i onoga što je *stvarni* potencijal tog tijela za rast sila svjesnosti, za stanje prisutnosti, za skok do viših sebe.

Instalacija ***God Punishing*** (1993) takođe iz korpusa *Transitory Objects* kombinuje velike komade kristala položene pravilno na pod i duge pramenove crne kose koji sa drvenih štapova okačenih na zid vise neposredno iznad kristala. Umjetnica je pozvala publiku da uzmu ove bičeve od kose i udaraju kristale. Predložak ovog rada jeste sjećanje umjetnice na

[506] Bajo, D., Carey, B. (2003) "Marina Abramovic in Conversation with Delia Bajo and Brainard Carey,"*The Brooklyn Rail*, http://brooklynrail.org/2003/12/art/marina-abramovic
[507] Daisec Suzuki, u: Paskvaloto, Đ., *Estetika praznine: Umetnost i meditacija u kulturama Istoka*, 83
[508] Čuang Ce, u: Paskvaloto, Đ., *Estetika praznine: Umetnost i meditacija u kulturama Istoka*, 40

priču iz djetinjstva o udaranju, kažnjavanju mora bičevima od kose[509]. Međutim, sam rad demonstrira prevođenje narativnog, mitskog pa i metaforičkog na materijalno, tjelesno, čulno, dejstvujuće, na performativno. Bitna postaje mogućnost neposrednog kontakta, ulačavanja raznorodnih tijela kojima se ona (re)aktualizuju u novoj konstelaciji brišući i patologiju priče i samo narativno. „Jedino čime možemo kazniti more je naše sopstveno tijelo"[510]. Odnosno, jedino čime mi možemo intervenisati u spoljašnjosti, dejstvovati na druga tijela jeste sopstvenom tjelesnošću.

Takođe, ovi *Transitory Objects* posjeduju manju ili veću a nekada ljudskom tijelu nedostižnu visinu, odnosno, odignutost od tla. Oni time indiciraju stanje ne samo spiritualnog *uspenja* već i uzdizanja fizičkog tijela ili levitacije kao posebnog i posvećenog stanja koje poznaju jednako i hrišćanske i istočnjačke mističke prakse - kao oslobađanje od *sila gravitacije*, od sile privlačenje zemlje i „ovozemaljskih stvari". To su, kako kaže umjetnica, „uzdignuti objekti koji služe uzdizanju; totemski"[511]. Takođe, neki radovi u svom nazivu nose i prizvuk nauke (ili naučne fantastike) ili, kako na jednom mjestu tvrdi umjetnica, znače njena duhovita, ironična referiranja na *New Age* retoriku kada je u pitanju razvijanje (super)moći tijela: ***Reprogramming Levitation Module*** (2000), ***Rejuvenator of The Astral Balance*** (2000). Ipak, njihovu asketsku (ili *SF* ili *New Age*) dimenziju Abramović „prizemljuje" i socijalizuje praveći umjetnost koju „obični" ljudi mogu neposredno, tijelom da koriste za postizanje posebnih stanja povezanosti sa sopstvenom tjelesnošću, sa prisutnošću u *sada i ovdje* (*Reprogramming Levitation Module* je kada napunjena cvjetovima kamilice u koju posmatrač liježe nag i leži 3 sata dok se grumen kristala, prikačen za kadu, usmjerava prema njegovoj glavi; *Rejuvenator of The Astral Balance* je istalacija od nekoliko metronoma podešenih na različite brzine koje posmatrači slušaju 45 minuta udobno zavaljeni u rasklopive stolice). Ova stanja *uzdizanja, uspenja* i ovakve upotrebe predmeta Abramović varira i u ***House with the Ocean View*** **(2001),** ***Luminosity (Spirit House)*** **(1997),** ***Biography Remix*** **(2005)** i seriji fotografija ***The Kitchen Series*** kao omaž sv. Terezi od Avila koja prosvjetljenje i levitaciju doživljava u manastirskoj kuhinji.

U ***Spirit Cooking*** **(od 1995),** riječi, rečenice umjetnica ispisuje (svinjskom) krvlju na zidu galerije kao vrstu instrukcija kojima Abramović često podrazumijeva neki angažman

[509] Bičevi su napravljeni od kose korejskih djevica i referiraju na stari korejski običaj da djevice pred vjenčanje režu svoju kosu kao čin žrtvovanja. Kristali se odnose na priču iz života kralja Solomona koji je nakon potapanja svoje flote naredio vojnicima da kazne more tako što će bičevati talase 385 puta. Prema umjetnici, kristali predstavljaju zamrznuto more a bičevi kose instrumente njihovog kažnjavanja. Kaplan, A. J., 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', 9

[510] Ibid

[511] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 1965-2001,* 22

tijela i uma, odnosno, pojačani rad svijesti. Te instrukcije se doimaju kao metode ili tehnike obrade, prerade, „kuvanja“ *sastojaka radnje* kako bi se iniciralo stanje promjene, individualne transformacije.

Već u samom nazivu ***Spirit Cooking,*** funkcioniše, za Abramović uobičajeno preplitanje literalnog i metaforičkog koje povezuje radnja, nešto performativno. Ovdje je to združeno, nerazdvojivo dejstvo fizičkih, emocionalnih, misaonih i duhovnih aspekta tijela, pomiješanost misli i osjećaja, tumačenja i senzacija, onoga što se, kako kaže sama umjetnica, „kreće od materijalističkog nivoa i dolazi do metafizičkih stanja“[512]. Riječi su ispisane krvlju koja je već odvojena, odmetnuta od tijela, pospoljašnjena, *cruor*, koja predstavlja ekstenziju tijela, gest davanja, posezanja/dosezanja, intersubjektivnosti[513]: “Ovo nije nešto što neko zaista može skuvati već je način komuniciranja određene poruke”[514]. I riječi sačinjene od „odmetnute“ krvi same *izlaze iz sebe*, bježe od svojih regularnih, tj. zarobljenih značenja, senzibilizuju se i gotovo da stiču moć da postanu performativi, ono što trenutno izvršava neku radnju kao događanje promjene, tansformacije, čak, *transsupstancijacije:* „Pomiješati kapljicu stida sa kapljicom vode i uzimati u malim količinama prije plakanja“; „Oštrim nožem napraviti rez duž srednjeg prsta lijeve ruke: jesti bol“; „Svježe mlijeko dojki piti sa svježim mlijekom sperme u noći zemljotresa“; „Svježu jutarnju mokraću politi preko košmarnih snova“. ***Spirit Cooking*** pokušava da iza ili ispod prividnog nesaglasja, nespojivosti sastojaka, raskrije postojanje njihove ne (samo) metafizičke ili alhemijske već životne i iskustvene pomiješanosti ili mogućnosti spajanja. Na djelu je i višestruko „trenje“ između tijela (umjetnice) koje u pokretu piše krvlju, riječi koje je to pokrenuto tijelo ispisalo i nekog ne samo umnog razumijevanja, dešifrovanja regularnog značenja već karnalnog znanja (posmatrača/čitača), njegovog tjelesnog osjećaja tih uvezanih radnji i sopstvene moći da ih u sebi iznova i nekonvencionalno poveže. Na djelu je i „trenje“ između različitih dimenzija vremena (pisanja, čitanja, razumijevanja/osjećaja) kao „trenje“ između onog aktualizovanog i onog potencijalnog. Ovakvim lancima povezanih zbivanja i prelivanja, izlivanja iz tokova očekivanog i poznatog, moguće bi bilo kristalisati alternativni put, putanju drugačijeg percipiranja i osjećaja sebe i novog, izazovnog povezivanja sa svojim tijelom i silama koje ga prožimaju i okružuju. Činjenica da umjetnica definiše instrukcije, formuliše recepture, odmjerava sastojke i ispisuje ih na zidu galerije (i objavljuje u knjizi pod nazivom ***Spirit***

[512] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 1965-2001,* 22
[513] Jean-François Lyotard, u: Newman, L. *Blood for Money*: The Value of the. *Bleeding* Body in the Performances of. Michael Mayhew, Ron Athey, and Teresa Margolles, 27
[514] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 1965-2001,* 23

Cooking[515]) znači dalje razvijanje angažmana umjetnice kao vrste *master chefa,* odnosno, kao generatora, transformatora, raspoređivača životnih i umjetničkih energija - u sebi i u drugima.

3.1.5. Empowering the Objects

Kada umjetnica u svom idealnom scenariju zagovara svakodnevnu upotrebu Tranzitornih objekata, svojevrsnih prirodnih aparata-transformatora energije, ona ima u vidu repetitivnost upotrebe, odnosno, njihovu ritualizaciju kao konstantno, uzajamno „punjenje", energizovanje, revitalizovanje dva prirodna tijela, ljudskog i kristalnog. Na ovakvoj *ekonomiji dijeljenja ili razmjene* temelji se i njen video rad ***Cleaning the Mirror III*** (1995) nastao u muzeju Pit Rivers u kome su pohranjene etnografske i antropološke zbirke univerziteta Oksford. Između različitih magijskih i ceremonijalnih predmeta, oruđa i oružja, Abramović odabira predmete za koje smatra da su korišćenjem u ritualima akumulirali izuzetnu energiju. Bez mogućnosti da ih neposredno dodiruje shodno pravilima muzeja, umjetnica pokušava da sa bliske udaljenosti uspostavi sa njima mentalnu ili spiritualnu ili energetsku komunikaciju i taj momenat povezivanja hvata video zumiranjem ruku umjetnice dok lebde nad odabranim predmetima. Takođe, Abramović pravi sopstvene energetske predmete - ***Power Objects*****, od 1995.** Ljudske figurine napravljene od voska u koje umjetnica implantira kristale i koje nekada povezuje u par, kao mušku i žensku, polivaju se (svinjskom) krvlju. Ponavljanjem te radnje, repetitivnim, odnosno, ritualnim nanošenjem organske tvari koja je provodnik ili prenosnik životne energije, sada se animira, vitalizuje to novo, neutralno, *tretirano* tijelo, puni se energijom te samo počinje da emituje energetsko polje oko sebe i inicira druga tijela.

Svaka materijalnost ima moć pamćenja energije kojoj je nekada bila izložena, prenosa energetskog zapisa prethodnih događaja. Iz tih razloga će umjetnica koristiti čizme kojim je prepješačila Kineski zid 1988. ponovo u performansu ***House with the Ocean View*** **(2001)** i u ***Seven Easy Peaces*** **(2007).** Ove čizme su za umjetnicu imale funkciju talismana: „Ući u čizme koje sam nosila na Kineskom zidu imalo je snagu rituala... Kada uđem u njih, ja ulazim u drugačiju vrstu realnosti"[516]. Svaki predmet, smatra umjetnica, ukoliko se koristi u tačno određene svrhe i repetitivno može postati izvor moći, može postati oruđe: kao i *Transitory Objects*, kao i samo ljudsko tijelo. Tako su, smatra Abramović, moć zadobili i Zid plača u Jerusalimu i Crni kamen u Meki.

---

[515] mović, M. (1996) *Spirit Cooking with Essential Aphrodisiac Recipes,* Santa Monica: Jacob Samuel

[516] Marina Abramović, u: Nancy Spector, *Marina Abramović Interviewed,* u: Abramović, M., Fisher-Lichte, E., Maranzano, A., Spector, N., & Umathum, S. (2007) *Marina Abramović: Seven Easy Pieces,* Milan: Charta, 17

Ovu ritualizaciju, energizovanje predmeta, stvaranje *Power Objects* Abramović izvodi u galerijskim prostorima sa vidljivim tragovima performativnog čina (prskanja krvi po figurinama, po podu i zidovima). Time se ponovo stvara, potvrđuje snažan osjećaj da umjetnički prostor nije više neutralno mjesto izlaganja predmeta koji se posmatraju već poprište nekog burnog događaja, nekog ekspresivnog rada tijela umjetnika i rada novog umjetničkog *tijela* koje se stvara u tom performansu. Time i publika biva napadnuta osjećajem *zaticanja na licu mjesta u pravom trenutku*, na popришту događaja, i isprovocirana da istupi iz pozicije izmaknutih posmatrača, da bude involvirana - napadnuta je osjećajem da je zahvaćena ili uhvaćena u događaj.

3.1.6. Transitory Objects as Art Objects

Transitory Object predstavljaju umjetničke objekte koji liče na komade namještaja (*furniture-like sculpture*) kakve 80-ih i 90-ih rade Ričard Artšvager (*Richard Artschwager*, Sol Levit (Sol LeWitt), Fišli i Vajs (Peter Fischli and David Weiss) i drugi[517]. Abramović ih kreira i izlaže tokom 90-ih u doba svojevrsnog prognanja tijela iz umjetnosti: „osjećala sam da je to velika šteta jer su za mene pitanja performansa tek dolazila na red. Nakon istraživanja tjelesnog otvaralo se čitavo polje mentalnog za istraživanje“[518].

Transitory Objects umjetnica ne vidi kao mrtve (s)stvari već kao one koje vibriraju, pulsiraju, indukuju svojom energijom, koje su, kako kaže, gotovo „užarene“. Sa druge strane, ona ne voli da se ovim objektima atribuira termin skulptura. Naime, ovaj termin je pregnantan klasičnim poimanjem i pozicioniranjem umjetnosti kao činom stvaranja i izlaganja nedodirljivih predmeta osigurane vječnosti, namijenjenih skopofilijskom uživanju i čistoj refleksiji. Jednako, Abramović ne prihvata ni etiketiranja istih kao „glupih New Age objekata“[519] (iako se kristaloterapija i upotreba izmijenjenih i viših stanja svjesnosti u umjetničkim istraživanjima generalno vezuje za New- Age filozofiju i praksu). Moglo bi se reći da specifična funkcionalnost Tranzitornih objekata, njihova terapeutika, jeste neraskidivo povezana sa njihovim statusom umjetničkog predmeta i oni markiraju bitno repozicioniranje ili redefinisanje institucionalnog statusa umjetnosti. „Tranzitornim objektima sam željela

[517] McEvilley, T. *The Serpent in the Stone*, u: Illes, C. (ed.) *Marina Abramović: Object, Performance, Video, Sound*, 48
[518] Bajo, D., Carey, B. (2003) "Marina Abramovic in Conversation with Delia Bajo and Brainard Carey," *The Brooklyn Rail*, http://brooklynrail.org/2003/12/art/marina-abramovic
[519] Marina Abramović, u: Urlich Obrist, H. *Talking with Marina Abramović, riding on the Bullet Train to Kitakyushu, somewhere in Japan*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 47

stvoriti situaciju u kojoj će publika ići u muzej i biti sa umjetničkim radom na nov, drugačiji način, gdje neće postojati znak 'Ne dirati'. U mom slučaju, biće i 'diraj' i 'sjedi ovdje, i lezi ovdje, budi pored ovih stvari'"[520]. Pređašnji čin samo *gledanja na* umjetnički rad prelazi u čin dodirivanja, direktne tjelesne interakcije sa umjetničkim predmetom sa ciljem dosezanja stanja samoposmatranja, pounutrenja pogleda posmatrača-participanta: kao njegovo postajanja svjesnim sebe u nekom *sada i ovdje* i kao njegovo postajanje integralnim dijelom umjetničkog rada, konstituentom onoga što se zove *Public Body*. Tu razliku ili tu promjenu u statusu, u načinima „konzumiranja" umjetnosti i u samoj njenoj prirodi Abramović čini očiglednom povremenim izlaganjem svojih Tranzitornih objekata u muzejskim prostorima u kojima su izložene klasične slike.

Transformabilni potencijal tranzitornih objekata se, pak, ne „rasteže" do kvaliteta sveobuhvatnosti Bojsovog koncepta „socijalne skulpture" kao projekcije (idealne) zajednice, društva u kome sve postaje umjetnost, odnosno, gdje se svakom aspektu života može kreativno pristupiti i gdje svi imaju potencijal da postanu umjetnici. Tu sam život postaje socijalna skulptura koju svi mogu modelovati i gdje kreativnost ima svoju transformabilnu a spiritualnost svoju integrativnu moć i funkciju. U Bojsovim socijalnim skulpturama i umjetnik i publika „vajaju" novu društvenu stvarnost i ovakav koncept ili praksa je imala je jasne i direktne političke implikacije, neizostavnu političku dimenziju, kao program „direktne demokratije". Na jednom mjestu Abramović kaže: „Ne vjerujem Bojsu da umjetnošću možemo promijeniti svijet. Zaista vjerujem da je duboka spiritualnost pravo rješenje, a ne umjetnost. Umjetnost nije jedino već jedno od oruđa"[521]). Međutim, intencije i efekti *Transitory Objects* nisu odveli Abramović u rastvaranje, „transsupstanciranje" umjetnosti u potrebu i potragu za duhovnošću niti u svojevoljnu predaju umjetnosti određenoj društvenog korisnosti, socijalnoj terapeutici, što bi se moglo ustvrditi za kasne angažmane brazilske umjetnice Ligije Klark, pionirke participativne umjetnosti. Iscjeliteljski potencijali svakodnevnih, ordinarnih predmeta koje je Klark proizvela u umjetničke objekte pod nazivom „relacioni objekti" (*relational objects*) i njihovo korišćenje u posebnim grupnim psihološkim i senzorijalnim terapijama predstavljaće, često, po teoretičare zbunjujuće rubne kategorije djelovanja između umjetnosti, terapeutike i života.

Abramović navodi kao idealni scenario mogućnost da se njeni Tranzitorni objekti usele u izvanumjetničke prostore, u mjesta dnevnog boravka i djelovanja ljudi („ustaneš

---

[520] 46

[521] Thompson, C., Weslien, K., *'PURE RAW Performance, Pedagogy,* and (Re)presentation: Marina Abramovic', 30

ujutru i prije nego skuvaš kafu, položiš svoje tijelo, svoju glavu, srce, genitalije na grumenje kristala iz *Black Dragona* i čekaš da određena energija bude emitovana i primljena. Onda pripremiš doručak... to bi bio konstantni proces i tranzitorni objekti bi postali dio naših svakodnevnih aktivnosti“[522]). Međutim, ne čekajući na idealni scenario, Abramović svoje objekte izlaže tokom 90-ih u spoljašnjem ili unutarnjem prostoru muzeja i galerija, kodifikovanom prostoru umjetničkog događaja i stavlja ih u upotrebu *kao* umjetničke predmete kreirane od strane umjetnika („Ukoliko neko peče hleb u pekari, on je pekar. Ali ako neko peče hleb u galeriji, on je umjetnik“[523]). Naime, Abramović ovdje ne preuzima „čistu“ ulogu društvenog terapeuta već dejstvuje kao umjetnica koja kreira kontekst i oruđa promjene, odnosno, koja postavlja kompletni *mise*-en-*scène* za terapeutsko dejstvo umjetnosti koju trenutno kreira. Umjetnost, odnosno, umjetnički radovi, ovdje *Transitory Objects*, su samo instrumenti-oruđa za dosezanje viših stanja svjesnosti. Oni nisu cilj već sredstvo (tranzicija, ne destinacija). „Mi moramo izumjeti oruđa koja će nas povezati sa tim širim planom i pronaći u tome umjetnost. To je naš zadatak“[524], kaže Abramović. Takođe, kako im ime govori, sami Tranzitorni objekti nisu trajne već prolazne vrijednosti. Oni su instrumenti prelaska kao transformacije individue ali i tranzicije u sljedeću željenu fazu Abramovićkine umjetnosti, fazu bespredmetnosti.

Na jednom mjestu, Abramović kaže da ona sama prije izvođenja performansa prolazi kroz stanja izuzetne napetosti, nervoze, čak fizičkog bola ali u trenutku kada stupi u polje performansa, kada postane svjesna publike, sve se mijenja: „Ja prelazim iz nižeg u više stanje sopstva i strah i napetost nestaju. Jednom kada stupiš u stanje performansa, u mogućnosti si da natjeraš svoje tijelo da čini stvari koje regularno nikada ne bi mogao izvesti“[525]. U tom smislu, moglo bi se reći da *Transitory Objects* i *Public Body* koje oni uspostavljaju, vrsta i kvalitet komunikacije između prirodnih tijela, ljudskih (umjetnika i publike) i ne-ljudskih, manifestuju za umjetnicu „idealnu“, željenu konstrukciju i operaciju umjetnosti performansa: *hoped-for performance state* koje će stvarati i *hoped-for performance audience* kao mogući zametak *hoped-for (art) community*. Ovdje se ljudsko tijelo i tijelo kristala mogu uzajamno indukovati (onako kako inače u performansu mogu da se uzajamno senzibilizuju i kreativno indukuju tijela umjetnika i publike) tako da zajedno generišu, intenziviraju, preusmjeravaju, akumuliraju, kreativno ispoljavaju čiste energije i emituju ih u prostor izvan njih. „Uvijek je u

[522] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 1965-2001,* 11
[523] ist, H. U., *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 166
[524] Thompson, C., Weslien, K., *'PURE RAW Performance, Pedagogy,* and (Re)presentation: Marina Abramovic', 32
[525] Kaplan, A. J., 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', 10

pitanju prelaz sa jednog stanja ka drugom u kome naše tijelo i kristali slijede iste kosmičke zakone širenja i rasta“[526]. Ipak, važno je naglasiti da Abramovićkino stanje *hoped for* ovdje nije odloženo, u čekanju idealnih pomaka za stvaranje idealne zajednice nego je ono *već* primijenjeno, djelatno, egzekutivno i individualizovano ali i nesigurno jer je pitanje i otvorene mogućnosti ali i individualnih i društvenih ograničenja posmatrača-participanta za aktivno stupanje i produktivno djelovanje u polju umjetnosti, u transformabilnom polju *Public Body.*

3.1.7. Tranzitornost Tranzitornih objekata

U sumiranjima i interpretiranjima intencija i efekata *Transitory Objects,* moglo bi se ustvrditi da su oni predstavljali produkt višestrukog *očuđavanja* predmeta zahvaćenih procesima međusobnog sparivanja ili prelivanja između zona privatnog i javnog, spiritualnog i profanog, zona utilitarnog i umjetničkog, estetskog i etičkog, između nađenog i napravljenog, odnosno, između prirode (drvo, kamen, metal) i zone njihove organizovane (umjetničke) prerade („namještaj“). U ovom lancu povezanih prelazaka samo očuđavanje se kulturalizuje, prelazi u adaptiranje na uslove modernog življenja i na specifično (ovdje terapeutsko) dejstvo umjetnosti tijela markirajući novu fazu u radu same Marine Abramović. Kao što je već u ranim performansima 70-ih ukinula modernističku premisu bezinteresnog gledanja i nedodirljivosti umjetničkog predmeta kada je u pitanju bilo njeno tijelo u performansu kao „predmet“ nove umjetnosti, tako je ukinuta ista vrsta distanciranosti u odnosu na objekte koje umjetnica stvara kao vrstu prirodnih proteza sopstvenog i tijela posmatrača. Takođe, njihovom se tranzitornošću dovodi u pitanje višestruka *statičnost* umjetničkog predmeta. Naime, dejstvo *tranzicionih objekata* višestruko je tranziciono. To je prelazna ili prolazna faza u Abramovićkinoj umjetnosti ne samo zato što je iz snažnog unutarnjeg impulsa i interne dinamike njene umjetnosti, iz logike permanentne promjene, neumoljivo i kontinuirano transformisano polje njenog istraživanja i djelovanja, već zato što je funkcija ovih predmeta unaprijed definisana kao tranziciona. Oni treba da posreduju prelaz u *drugo stanje* ne samo tijela/bića njene umjetnosti već tijela/bića same umjetnice i posmatrača-participanta-korisnika ovih objekata. I ta tranzicija ili transformacija uspijeva, kako bi rekli Delez i Gatari za svoju logiku postajanja, ako se „to čini s dovoljno srca, potrebe i kompozicije“[527].

[526] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 1965-2001,* 22
[527] Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa,* 307

Nakon ekstremnog napada na granice tijela u ranim performansima, već od poznih radova sa Ulajem, Abramović je granice sopstvenog tijela i tijela svoje umjetnosti učinila mekim, fluidnim, propusnim, osmotičnim obezbjeđujući prostor ka povezivanju, prelivanju, usklađivanju sa drugim tijelima i energijama. Naime, u bespoštednim, liminalnim performansima rane faze i kasnijim, smirenijim i spiritualnijim kolaborativnim radovima (sa Ulajem), umjetnica je moći svoga tijela najprije aktivirala, testirala, silovito praznila a potom brusila, kanalisala i profinjivala, uvećavala ih i time kvalifikovala za generisanje i emitovanje, raspoređivanje i fokusiranje energija unutar i izvan sebe. Ona je modifikovala i unaprijedila svoje tijelo u rafinirani, hipersenzitivni instrument-oruđe kojim se može ne samo uskladiti sa silama prirode već kojima pokušava produktivno intervenisati u spoljašnjosti, izazivati promjene kod drugog, dakle, posredovati usklađivanje sila u polju društvenosti („Umjetnik je predajnik, vrsta mosta, spone, refleksa“[528] - provodnik i emiter energija). Abramović ne kreira *Transtory Objects* za popunjavanje praznine, kao zamjenu za tijelo nedostajućeg životnog i umjetničkog partnera (iako Abramović tvrdi da nakon razlaza sa Ulajem nije bila sposobna da bude sama sa sobom i da joj je bila potrebna neka vrsta instrumenta da se sebi vrati“[529]). Takođe, *Transitory Objects* nisu ni supstituti njenog sada odsutnog tijela u umjetničkom činu. Oni su ekstenzije, eksteritorijalizacije njenog senzibilisanog tijela, svojevrsne „proteze“ (ne tehničko-tehnološka već prirodna „produžavanja“, „nadograđivanja“ tijela); oni su oruđa-instrumenti prelaska koji su namijenjeni za dejstvo *izvan,* upućeni drugim tijelima, njihovom profinjivanju, revitalizovanju, povezivanju sa silama postojanja. „*Transitory Objects*... Oni su gotovo kao scenografija... kao platforma na kojoj je moguće iskusiti materijal jednostavno svojim tijelom i umom i doživjeti transformaciju“[530]. Naime, u svom projektovanju budućeg rasta, permanentne progresije njene umjetničke prakse u pravcu onoga što umjetnica naziva bespredmetnom umjetnošću, Abramović smatra da usavršavanje „primarnog“ instrumenta tijela umjetnika mora biti praćeno identičnim napredovanjem umjetničke publike, mijenjanjem tijela i svjesnosti participanata: „Publika mora biti pripremljena kao i sam umjetnik i jedna od svrha ovih tranzitornih objekata jeste da pripreme publiku... jer umjetnik prolazi kroz proces promjene ali publika često to ne čini. To treba biti dvosmjerni proces: *public body* izvodi performans i *artist body* izvodi performans da bi se mogla doseći krajnja

[528] Marina Abramović, u: *On Bridges, Traveling, Mirrors and Silence... In Amsterdam: Interview with Marina Abramović,* u: Rico, J.P. (ed.) (1998) *The Birdge/El Puente: Marina Abramović,* Milan: Charta, 57-58
[529] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero* u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V. (1998) *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, Milan: Charta, 18
[530] Marina Abramović, *Interview,* u: Huxley, M. and Witts, N. (ed.) The *Twentieth-Century Performance Reader*, 15-16

tačka ove transformacije - [umjetnost] bez predmeta. To je moja vizija budućnosti“[531]. Budućnost umjetnosti koju Abramović projektuje (i) preko tranzitornih objekata jeste ona u kojoj će posrednici, oruđa i instrumenti, predmeti postati izlišni, u kojoj će postojati samo čisti, nesputani, neposredovani energetski dijalog između tijela umjetnika i publike. Taj je koncept ili praksu umjetnica djelimično postavila na scenu i probno testirala u *long durational* performansima *House with the Ocean View*, ***Artist is Present*** **(2010)** i ***512 hours*** **(2014)**. Njeno poimanje i postizanje viših stanja svjesnosti počiva na pragmatičnim principima, praktičnom *ovdje i sada* djelovanju i prirodnim zakonima („Nakon svih ovih godina, sigurna sam da je stanje prosvjetljenja ništa drugo do hemijska transformacija tijela u kome se energija kristalizuje. To je tajni prolaz u kosmičku nadsvjesnost“[532]). Shodno tome, i ideja bespredmetne umjetnosti koju Abramović ima u vidu ne „levitira“ kao apstraktni, čisti mistički ili fantastični koncept niti čvrsto cilja određenu naučnu ili kakvu drugu utopijsku ili New-New Age perspektivu niti izrasta iz kompleksnih sistema radikalne, bespredmetne apstrakcije i mističkog modernizma koje poznaje umjetnost XX vijeka. Ideja bespredmetne umjetnosti proishodi ne samo iz pravaca kojima umjetnica razvija sopstvenu umjetničku praksu već i iz načina na koje ona definiše i anticipira pravce i potencijale opštih društvenih kretanja ne bez izvjesne utemeljenosti bar u zoni *mogućeg* i (uvijek) u domenu individualnog postignuća kao preduslova ili prethodnice kolektivnih promjena („U budućnosti sve će biti elektronsko i energetsko i predmeti će postati nešto opterećujuće što će morati biti totalno zanemareno“). Takođe, umjetnica smatra da će izlišnost ili relativizacija bitnosti predmeta proisteći iz mogućnosti stvarnog (ili stvarne mogućnosti) razvijanja ljudskih moći, razvijanja visokog stepena svjesnosti, te će prenos energetskih ili misaonih poruka među njima biti moguć bez posredovanja predmeta. Ovakve projekcije nalaze svoje utočište ili izvorište u djelovanju i djelotvornosti određenih sofisticiranih spiritualnih tehnika i praksi utemeljenih na specifičnom angažovanju i rafiniranju moći tijela i uma. Sa druge strane, one zalaze u domen izvjesnih naučnih eksperimenata u kakvima je sama umjetnica u nekoliko navrata uzimala učešća ili ih u raznim prilikama komentarisala[533]. Umjesto prizivanja tehnološkog raja u kome bi ljudska tijela bila zamjenjiva i izlišna, ovim (naučnim i umjetničkim) eksperimentima se

---

[531] Marina Abramović, u: Obrist, H.U. (2003) *Interviews,Vol. 1*, Milan: Charta, 44

[532] Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 94

[533] U umjetničko-naučnom eksperimentu ili interaktivnoj instalaciji, odnosno, u performansu ***Measuring the Magic of Mutual Gaze*** **(2011),** umjetnica ponavlja situaciju ili poziciju iz perforomansa *Nightsea Crossing i Artist is Present,* matricu nepomičnog sjedenja i gledanja u oči. Međutim, ovdje se posebnim elektronskim uređajima mjeri moždana aktivnost učesnika, odnosno, očitava stepen sinhronizovanja njihovih moždanih talasa kao oblik energetske komunikacije.

pokazivala/dokazivala mjerljivost i promjenjivost, rast i djelotvornost upravo tjelesnih, fizičkih, mentalnih, emocionalnih, intuitivnih i moći čovjekove svjesnosti.

Abramović je zainteresovana za nauku, posebno neurologiju (često se poziva na naučna istraživanja neurologa Fransiska Varele (Francisco Varela), učestvuje u javnim razgovorima takođe sa neurolozima Antoniom Damasiom (Antonio Damasio), Kristofom Košom (Christof Koch) a 1990. u Amsterdamu je učestvovala u radu petodnevne konferencije *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy* uz niz uvaženih naučnika, umjetnika, duhovnih ljudi i ekonomista. Abramović zagovara povezivanja, udruživanja snaga umjetnosti, nauke, spiritualnih tehnika. Česta su i pozivanja na nauku u njenim intervjuima i javnim razgovorima, u ličnim i umjetničkim istraživanjima iz želje da se naučno locira i identifikuje ono što tokom izvođenja performansa i interakcije sa publikom umjetnica, kako sama tvrdi, registruje na intuitivnom, emocionalnom, energetskom, svjesnom nivou.

Moglo bi se ovdje govoriti o delezovskom zagovaranju odnosa međusobne rezonance i razmjene između filozofije (ovdje, prije, duhovnosti), nauke i umjetnosti. Naime, kada govorimo o umjetničkim refleksijama, projekcijama ali i praksama Marine Abramović, bitno je njeno otvoreno i rječito (postupno, sve više retoričko) naginjanje na stranu duhovnosti (ne na stranu mišljenja ili znanja) tragom Fukoovog razlikovanja dvije sfere: filozofije kao određivanja uslova i granica subjektovog pristupanja istini i duhovnosti kao skupu potraga, praksi, iskustava kojima se subjekat preobražava, *preobraća* i tek *time* (a ne činom spoznaje) kvalifikuje za približavanje istini. Abramović se još od 70-ih upoznavala, intenzivno upražnjavala i u umjetnost performansa uvodila čitav niz često restriktivnih tehnika purifikacije tijela i podizanja nivoa senzitivnosti i svjesnosti, obnavljanja povezanosti sa sopstvenim i bićem sveukupnog postojanja, a to su tehnike i prakse koje poznaju mnoge religije i koje se mogu sresti u ritualima, recimo, šamana, aboridžina, Indijanaca. U modernom, postdekartovskom dobu, pak, kako naglašava dalje Fuko, privilegovana je spoznaja koja ne zahtijeva promjenu jedinke te će moderni čovjek, umjesto ispunjenja, prosvjetljenja, odnosno, dosezanja istine koja „prožima, preplavljuje, preobražava njegovo biće“ u saznanju naći samo „beskrajnu putanju saznanja“[534]. Ipak, duhovnost se ponekad u savremenom svijetu smatra recidivom modernizma i *New Age* filozofije, onim što može lako da trivijalizuje umjetnost, što je nepotreban ili nedostatan oslonac za savremenu (umjetničku) individuu. Rad sa kristalima, sa izmijenjenim stanjima svijesti, potreba i mogućnost samopreobražaja tjelesnim i duhovnim vježbama je, opravdano ili ne, dovođeno u vezu sa

[534] Fuko, M., *Hermeneutika subjekta, Predavanja na Kolež de Fransu (1981-1982)*, 29-34

dippy hippy imidžom i retorikom *New Agea* istovremeno verifikujući ograničenja tzv. zapadne misli i kulture postdekartovskog doba da locira kompleksnost ili mnoštvenost tijela. Kris Tauzend (Chris Towsend), pak, navodi da stvaranje umjetnosti koja ima spiritualnu dimenziju „u vrijeme kada su institucionalno verifikovani pravci savremene umjetnosti gotovo u potpunosti usmjereni prema sekularnom ili racionalnom diskursu, postaje ne samo subverzivno već i izuzetno hrabro“[535]. Duhovnost koju Abramović proklamuje i njeguje, kojom želi da *se* njeguje, funkcioniše u sadejstvu sa umjetnošću, nekada i sa naukom (i tehnikom) i sa samom društvenošću uvezivanjem u kontekst razvijenih formi savremenog življenja i kompleksnog sistema umjetnosti koji u njemu operiše. Abramović često definiše stanje pročišćenosti uma kao stanje „visokofrekventne energije“, govori o transformisanju energije ili uspostavljanju posebnog „energetskog dijaloga“ ili hemijske reakcije između nje i publike. Takođe, (pre)poznata je njena fascinacija Nikolom Teslom zbog, kako sama kaže, njegovog povezivanja nauke i misticizma i ideje bežičnog prenosa energije na velike razdaljine[536].

Dakle, može se ustvrditi da je svojim ključnim umjetničkim putanjama od početka 80-ih, Abramović specifično umjetnički aktualizovala i formatirala već postojeće i prepoznate linije podudarnosti ili prožimanja naoko disparatnih sistema. To su uplitanja naučnih teorija prije svega u domenu kvantne fizike, istočnjačkih religija, primarno budizma, i različitih rituala i restriktivnih tjelesnih vježbi pražnjenja ili čišćenja uma koje umjetnica pakuje, praktikuje i promoviše kao njen umjetnički program *staranja o sebi*, njenu *tehnologiju sopstva* koju označava sintagmom *Čišćenje kuće*. Moglo bi se ustvrditi da tačku presjeka ili čvorišno mjesto ovih putanja-sfera-polja predstavlja, prije svega, koncept i stanje *praznine*. I Dalaj Lama (Dalai Lama), u svom otvorenom naginjanju i iskrenoj potrebi razumijevanja principa savremene nauke, prije svega kvantne fizike, pronalazi „nepogrješivu rezonantnost“ između budističkih ideja praznine i međuzavisnosti stvari i pojava, i nove kvantne fizike relativiteta[537].

Prema indijskom filozofu iz II vijeka Nagarjuni (Nāgārjuna) na čijem se učenju temelji filozofija praznine i cijela Mahajana grana budizma (tzv. srednji put), postoje dvije

---

[535] Townsend, C. *Tell me Old/Fashioned but...: Meaning, Singularity and Transendence in the Work of Bill Viola*, u: Townsend, C. (ed.) (2004) *The Art of Bill Viola*, London: Thames & Hudson, 15

[536] U video instalaciji ***Count on Us***, na jednoj od projekcija, umjetnica stoji pored atraktivnog Teslinog izuma, visokonaponskog transformatora koji baca munje i proizvodi energiju od 35.000 volti. Bez direktnog fizičkog kontakta umjetnica prima, propušta kroz tijelo energiju koju naprava emituje. Ona postaje prenosnik te energije do neonske cijevi koju drži u rukama, koja sada emituje svjetlost i verifikuje umjetničinu moć provodnika-prenošenja energije.

[537] Dalai Lama (2005) *The Universe in a Single Atom: The Convergence of Science and Spirituality*, New York: Morgan Road Books, 50

istine: konvencionalna i ultimativna. Dok prva vidi realnost kao pluralni svijet stvari i događaja sa distinktivnim identitetima i kojom upravlja zakon uzroka i posljedice i zakon logike, u ravni ultimativnog zakona stvari nisu fiksne, nepokretne, ne postoje po sebi i za sebe, već su promjenjive, uvijek u procesu postajanja, uzrokovane i zavisne od drugih, uvijek u interakciji. Stoga su sve stvari i pojave, materijalne, mentalne čak i apstraktne poput vremena, „prazne" jer nikada ne posjeduju fiksni status ili identitet ili nepromjenjivu suštinu ni apsolutno biće koje bi im dalo mogućnost samopostojanja. Kada bi stvari imale nepromjenjivu prirodu i nezavisni status, smatra Dalaj Lama, znači da ne bi posjedovale kapacitet za uzajamnost i za djelovanje na druge fenomene. Na isti način, klasičnoj, njutnovskoj (Isaac Newton) fizici i njenom mehanicističkom pogledu na svijet, njenom povjerenju u univerzalne zakone fizike (zakon gravitacije i mehanike) koji efektivno determinišu obrasce svih prirodnih procesa, fiksiraju njihovu nepromjenjivost, izazov predstavlja kvantna fizika svojim postulatom neodredivosti, nestalnosti i sveopšte isprepletenosti stvari i pojava. Cijeli svijet je sačinjen od mreže kompleksnih interakcija i realnost ne postoji izvan konteksta: „Nema subjekta bez objekta koji ga definiše, nema objekta bez subjekta koji će ga osjetiti i dokučiti, nema stvaraoca bez stvorenog"[538]. Naime, prema Dalaj Lami, i budizam i kvantna fizika dijele vjerovanje u suštinsku nepodudarnost između onoga kako mi stvari percipiramo, kako ih iskušavamo i kakve one u stvari jesu. Sam pojam i percepcija realnosti direktno je zavisna od posmatrača i stoga ne može biti govora o objektivnim, apsolutnim vrijednostima – „materija i um se uzajamno određuju"[539].

Princip isprepletenosti, višestrukog ukrštanja linija sila ili intenziteta; opšta „inkluzivnost" i sapostojanje a ne sukobljenost stvari i pojava; bitnost posmatrača kao onog ko ne samo definiše nego i uspostavlja realno; čestica-sopstvo ne kao entitet, individualitet, identitet, već kao otvorena, mobilna i interaktivna, poveziva i uvezana, u svijet upletena kategorija; komplementarnost i alternacija punog i praznog, odnosno, punjenja i pražnjena; stanje praznine kalo stanje ogledalnosti, odražavanja istine bića - na ovakvom tlu Abramović želi da podigne svoju „kuću", ka ovakvom horizontu ona želi otisnuti svoj „brod". Unutar takvog prostora-stanja praznine moguće je locirati i projekciju bespredmetne umjetnosti ne isključivo kao brisanje materijalne, čulne realnosti već kao afirmisanje stanja nevezanosti, oslobođenosti od identiteta, obrazaca, od čvrstih misaonih, emocionalnih, moralnih kategorija. Logika ili progresija umjetničke prakse Marine Abramović i njene projekcije bespredmetne umjetnosti, moguće, ne zagovaraju puki nestanak predmeta već relativizovanje njihove

[538] Ibid, 64
[539] Ibid, 63

korisnosti i neophodnosti visokim razvijanjem čovjekovih moći samoizgrađivanja, samoostvarenja. Ovakve progresije ili projekcije znače i ekstravagantan povratak temeljnim propozicijama umjetnosti performansa u kojima sámo ili sâmo tijelo (umjetnika, posmatrača, prostora, vremena) i sve ono što se (u) tom tijelu/tijelima zbiva *kao* tim tijelima izazvano postaje dovoljnost za konstituisanje, odnosno, samo to zbivanje se konstituiše kao umjetnički događaj koji zovemo performansom.

Za ovakva sadejstva (nauke, duhovnosti, umjetnosti), za stvaranje, potrebni su posrednici koje sami proizvodimo, kako definiše Delez[540]. I za Abramović, posrednici (ona ih naziva oruđima) su još uvijek potrebni. To su predmeti i materijali i tijela koje koristi u svojoj umjetnosti: kako oni u prirodi nađeni tako i oni napravljeni, preuzeti ili koje sama konstruiše poput Tranzitornih objekata, potom životinje koje uvodi u performans, i sami ljudi: naučnici, duhovni ljudi, ljudi iz sfere umjetnosti, „obični" ljudi, publika koju umjetnica pokušava izgrađuje kao ko-kreatora ili korisnika-konzumenta svog umjetničkog čina. U svojim performansima, od ***Ritma 0*** pa do ***House with the Ocean View*** i ***Artist is Present*** te ***512 Hours,*** umjetnica je sopstveno tijelo i ono što ono čini proizvela u onoga ko (želi da) posreduje promjenu, transformaciju drugih ljudi, prostora, energija. Međutim, evidentna i ozbiljna variranja pravaca, intenziteta, polariteta, kvaliteta i efekata tih protoka energija precizni su verifikatori njenih (ne)svjesno sprovođenih promjena kursa ali i indikatori ozbiljnih unutarnjih promjena (transformacija ili devijacija) koje je njena umjetnost vremenom (pre)trpjela.

3.1.8. House with the Ocean View - čišćenje tijela-doma - useljavanje u kuću-sopstvo

Performans/interaktivna instalacija/živa skulptura ***House with the Ocean View*** **(2002)** predstavlja čvrstu konstrukciju-objekat instaliran na zidu galerije unutar koga živo tijelo, umjetnica, izvodi dvanaestodnevni performans u prisustvu publike. Konstrukciju čini jednostavna, izdignuta od tla, otvorena platforma izdijeljena na tri međusobno povezana odjeljka. Ona ponavlja ili uspostavlja elementarnu, gotovo šematsku strukturu kuće, doma (dnevna soba sa stolicom i stolom, spavaća soba sa krevetom i lavaboom, kupatilo sa WC šoljom i kadom). Taj namještaj u „prostorijama" je napravljen od drveta, pravilnih je, svedenih formi sa umetnutim grumenima kristala. „Viseću" platformu i njena tri odjeljka od prostora posmatrača odvajaju ili spajaju tri merdevine sa gazištima od noževa okrenutim naviše. U prostoru se nalazio i metronom koji je umjetnica povremeno aktivirala. U tom

[540] Delez, Ž. (2010) *Pregovori,* Loznica: Karpos, 184

ambijentu, ona je obavljala jednostavne, dnevne radnje: hodanje, stajanje, sjedenje, ležanje, kupanje, oblačenje, ispijanje vode; i gledanje u publiku. Tokom 12 dana trajanja performansa, umjetnica je mijenjala odjeću različitih, živih boja, na nogama je nosila čizme kojima je hodala Kineskim zidom prilikom izvođenja *Great Wall Walk.* U prostoru namijenjenom gledaocima, postavljen je teleskop. Striktnim pravilima ili instrukcijama umjetnica je definisala forme sopstvenog dejstva u prostoru rada (ne uzimati hranu, piti velike količine čiste vode, ne govoriti, ne pisati, ne čitati, spavati 7 sati dnevno, neograničeno vrijeme stajati, sjedjeti, ležati), ali i djelovanja publike (koristiti teleskop; ostati utišan; uspostaviti energetski dijalog sa umjetnicom). U jednom od susjednih prostora u galeriji, kao dio istog rada, instaliran je ***Dream Bed,*** tranzitorni objekat sačinjen od pravougaone kutije namijenjene ležanju, opuštanju, spavanju pojedinaca iz publike u trajanju od 1 sat. U drugoj prostoriji je emitovan Abramovićkin video rad *Stromboli.*

House with the Ocean View uspostavlja čvrstu, uzročnu povezanost, međusobnu uslovljenost ili uzajamno legitimisanje niza gradivnih segmenata rada: „kuće", kao konkretnog, materijalnog, prostornog entiteta; „kuće" kao imaterijalnog kvaliteta ili potencijaliteta; činova koje sama umjetnica u toj kući izvodi kao specifične ritualizovane radnje iz programa tjelesnih i duhovnih vježbi koji ona naziva *Čišćenje kuće (Cleaning the House*); efekata koje ta dejstva produkuju kako na umjetnicu u (svojoj) *kući* (i *kući-sopstvu*) tako i na posmatrače *oko* te *kuće* (na njihove forme i stepene „beskućništva" ili „useljenosti" u *svoju kuću*); samog naziva rada koji je trebao biti verifikovan efektima tog rada koga imenuje: biti potvrđen konstrukcijom i dejstvom *kuće sa pogledom na okean.*

Kuća-objekt, kuća-subjekt, Čišćenje kuće

Koncentrisano ponavljanje određenih tjelesnih radnji u „specijalnim uslovima" privodi rad *House of the Ocean View* tradiciji hrišćanskih mistika, tzv. stolpnika koji su godinama praktikovali molitvu počivajući, sjedeći na nekoj vrsti izdignutih platformi ili stubova, u pustinji, daleko od ljudi ili na pustinjske, planinske, izolovane ćelije asketa u kojima su *tihovali*, samovali u molitvi. Takođe, *nagost* „kuće" evocira praktikovanje vjere sv. Jeronima u pećini, ponovo u izolaciji. Uzimajući u obzir izuzetnu bliskost Abramovićke sa istočnjačkim religijama i njihovim ritualima, mogli bismo njenu *kuću* vezati i za tu tradiciju: za kolibe od pruća u šumi bambusa ili u podnožju vodopada namijenjene meditaciji kakvog budističkog monaha ili za sobe za meditaciju, *zendo,* u zen-budističkom hramu ili, pak, za prostorije za japansku čajnu ceremoniju, sukija (*sukiya*). Ono što povezuje sve ove *kuće* nije samo njihova

svedenost, elementarnost, jednostavnost, ogoljenost, ispražnjenost već adekvatnost takvog ambijenta činovima koji se unutar njih vrše: ritualizaciji običnih, dnevnih radnji kao vježbi unutrašnjeg pročišćenja.

U *House with the Ocean View,* to je kreiranje ambijenta u kome je moguće potpuno fokusiranje na tijelo, odnosno, na sadašnji trenutak, kroz svjesno ponavljanje svakodnevnih tjelesnih radnji (hodanje, stajanje, sjedenje, ležanje[541], kupanje, oblačenje, ispijanje vode). Koncentracijom na ove činove, njihovim svjesnim i repetitivnim izvođenjem, dakle, njihovom ritualizacijom, one prestaju biti obične, mehaničke, nesvjesne radnje-navike i postaju posebni režimi ili rituali tijela. Jednako kao i stanjem tišine i praksom posta, njima je umjetnica, kako sama svjedoči, sebe uvela u posebno stanje potpune otvorenosti, hipersenzitivnosti, povišene svjesnosti, prisutnosti u sadašnjem, dakle, u stanje *udomljenosti u sebi*, povezanosti sa sobom i sa svijetom (ispostavljajući isti zahtjev prema tom svijetu koji je posmatra). „Ponavljanjem iste radnje iznova i iznova doseže se stanje emocionalne i psihičke praznine… mira u sopstvenom umu“[542].

Dakle, moćno, preobražujuće stanje praznine, nevezanosti za spoljašnje, stanje oslobođenosti i sjedinjenosti sa sobom i svijetom ovdje se ne priprema ekstremnim ritualima boli, radikalnim, samopovrjeđujućim činovima (kakve Abramović upražnjava u svojim ranim performansima). Ono se ne priziva ni smjernim obraćanjem božanstvu ili kakvim višim instancama ali ni aktiviranjem određenih spoznajnih mehanizama. U zapadnoj kulturi, kako kaže umjetnica, smatra se da je neophodno iskusiti traumu ili tragediju da bi pojedinac mogao da promijeni sebe. U istočnim kulturama, izmijenjena stanja svijesti su pitanje edukacije[543], odnosno, pitanje pripreme, discipline i prakse. I u *House with the Ocean View,* to stanje promjene se priziva, priprema, posreduje jednostavnim, spontanim, „nepromišljenim“ upražnjavanjem običnih tjelesnih radnji koje počivaju na smirenom, dubokom, koncentrisanom disanju, kao u meditaciji, i čistoj, budnoj, nevezanoj pažnji na ono što se događa u sopstvenom biću i oko njega u sadašnjem trenutku.

---

[541] Za Budu, od primarne važnosti je bilo biti usmjeren i svjestan 4 pozicije ili stanja ili radnje: hodanja, stajanja, sjedenja i ležanja. Unutar ovako, *tijelom* postavljenog okvira, svjesnim izvođenjem ovih radnji (kada se sjedi, biti svjestan sjedenja itd.) te kontrolisanjem disanja pokušava se um držati fokusiranim na sadašnji trenutak. Ta usmjerenost na tijelo, odnosno, na sadašnji trenutak kao osnova budističke vipasana meditativne prakse se u drevnim tekstovima poredi sa no[illegible]em činije napunjene do vrha vodom i trudom da se nijedna kap ne prolije.

[542] Marina Abramović, u: Urlich Obrist, H. *Talking with Marina Abramović, riding on the Bullet Train to Kitakyushu, somewhere in Ja[illegible]*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body*: *Performances 1969 – 1998*, 41

[543] Marina Abramović, u: Abramović, M., Abramović, V. *Time-Space-Energy, or Talking about Asystemic Thinking*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body*: *Performances 1969 – 1998*, 406

Ovakve radnje dio su Abramovićkinog već pomenutog programa *Cleaning the House,* programa restriktivnih samorazvojnih vježbi, metoda pročišćenja tijela i uma: („Jedina kuća koju trebamo očistiti jeste naše tijelo“[544]). Pomenuto je već da su za umjetnicu kuća i brod metafore tijela: *Boat Empting / Stream Entering*. Kada se očisti, „isprazni“ tijelo i um od „nečistoća“, od konstrukata ega, otvara se prostor za ulazak (i izlazak) čiste životne energije, odnosno, za ulazak ili vraćanje u stanje koje budisti zovu „puna praznina“ ili šunjata (*sunyata*).

U *House with the Ocean View,* radnje koje se sprovode i način njihovog sprovođenja imaju taj purifikujući ili, možemo reći, terapeutski karakter. U tom smislu ni ukidanje govora, verbalnog opštenja, nije nihilistički, solipsistički, eskapistički, izolacionistički čin već jedna od tehnika *čišćenja svoje kuće*, komuniciranja čistog bića ispod slojeva kulturnih upisivanja, oslobađanja od misli i govora koji značili iskakanje, isklizavanje iz življenja sadašnjeg trenutka. „Kada sve ukineš, sve počinje da se dešava“[545], kaže umjetnica. Takođe, njeno povremeno pjevušenje pjesmice iz djetinjstva tokom izvođenja ovog performansa imaće isti efekat kao izvođenje iste radnje (pjevanje pjesmica po sjećanju) u *Balkan Baroque* ili kao nasumično izgovaranje riječi u *Freeing the Memory*: pražnjenje uma, čišćenje svijesti od slojeva memorije. Kako kaže umjetnica, pjesme koje se ponavljaju postaju mantra. Takođe, Abramović navodi da se u *House with the Ocean Vie*w purifikacija dešavala na mnogo nivoa: „Plakala sam, smijala sam se, bivala umorna, iscrpljena, ushićena, imala sam čitav raspon emocija... na početku sam osjećala i glad[546]. Čišćenje, pražnjenje, oduzimanje (hrane, predmeta, komfora, verbalne komunikacije i raznovrsnosti socijalne interakcije), postaje obogaćivanje, nadodavanje, punjenje sopstva „svetom“ prazninom, otpuštanje osjećaja datosti, uslovljenosti, vezivanja i posjedovanja. „Nevjerovatno je važno odsjeći sve ono što je oko vas kako biste postigli intenzitet onoga u vama. Kada dosegnete snagu onoga u vama, tada ćete znati da se nosite sa ometanjima i uplitanjima“[547].

U *House with the Ocean View* preovladava načelo praznine, kako ispražnjenosti prostora od (suvišnih) objekata materijalnog ili „materijalističkog“ svijeta (recimo, od produkata konzumerističkog raja) tako i unutrašnje praznine - dosezanje stanja mentalne, emocionalne ispražnjenosti, pročišćenosti. Stoga se ova kuća ne ispostavlja samo kao predmet, kao puki objekat posmatranja (i promišljanja) već kao skladni model *unutrašnjeg*

---

[544] Obrist, H. U., *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 23
[545] Bajo, D., Carey, B., "Marina Abramovic in Conversation with Delia Bajo and Brainard, http://brooklynrail.org/2003/12/art/marina-abramovic
[546] Ibid
[547] Marina Abramović, u: Obrist, H. U., *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 187

(pre)uređenja onoga ko stupi u polje njenog dejstva, odnosno, kao dobro (od)mjerena arhitektonika njegovog „unutrašnjeg prostora". Jednostavni činovi koje umjetnica obavlja u svojoj *kući*, ritualno ili meditativno, reflektuju se na *unutrašnji plan*, tiču „pospremanja" te kuće, sopstvenog tijela i uma: njih umjetnica „ugošćuje" u svojoj unutrašnjosti. Ova kuća, kako bi Đandordo Paskvaloto (Giangiorgio Pasqualotto) rekao za *sukija*, ima karakter „mentalne saune"[548]. Ona poziva ne samo umjetnicu već i njene „goste" da ostave iza sebe, da odlože sopstveni mentalni i emocionalni prtljag (samuraji su nekada ispred sukija ostavljali svoje oružje), da se situiraju u sadašnji trenutak, žive stanje „stanovanja", pre-bivanja u sebi, useljenosti u sopstvo. Kao da se radi o specifičnom aproprijiranju premise Gordona Mate Klarka (Gordon Matta-Clark) da se punoća kuće gradi oko njenih praznina, i apliciranje iste na čin rekonstrukcije sopstva.

Dakle, načelo praznine, ispražnjenosti, pražnjenja ovdje ne služi da reflektuje, da sugeriše nezavidan socijalni status, stanje siromaštva, nemaštine, neželjene skromnosti, života lišenog posjedovanja i raznovrsnosti. Ono nije oznaka egzistencije tragično ogoljene u neregularnim uslovima individualnog ili društvenog življenja. Ono je, prije, afirmacija života čija neposrednost, i čulnost i meditativnost, jasnoća i jednostavnost postaje dovoljnost, uslov čistog i punog življenja i „zagovaranje" umjetnosti koja tu afirmaciju čini vidljivom, jasnom, dostupnom.

Art House

U video instalaciji Bila Viole (Bill Viola) ***Room of St. John of Cross* (1983),** konstrukcija sobe unutar sobe generiše gotovo uzvišeni osjećaj prožetosti tjelesnog i spiritualnog, privatnog i javnog, individualnog i kolektivnog iskustva, unutrašnje (prirode) i spoljašnje (prirode) na način blizak ili izazovan za promišljanje žive instalacije *House with the Ocean View*. Sveti Jovan od Krsta, španski mistik iz XVI vijeka, zbog svojih ideja reformisanja crkve bio je zatočen u manastiru u Toledu u malenoj ćeliji, jedva većoj od njegovog tijela. U potpunosti izolovan, izložen surovom postu i povremeno izvođen iz ćelije samo radi javnog bičevanja, uspio je da za devet mjeseci utamničenosti napiše poeme koje se smatraju remek djelima španske književnosti posvećenim mističkim osjećajima sjedinjenja i ljubavi prema božanskom. U centru Violine instalacije konstruisana je kutija-soba, tačna replika dimenzija Jovanove ćelije, diskretno osvijetljena, sa drvenim stolom na koji je postavljen metalni bokal, čaša vode i minijaturni (14cm) kolor monitor. Na monitoru se

[548] Paskvaloto, Đ., *Estetika praznine: Umetnost i meditacija u kulturama Istoka*, 91

prikazuje nemontirani snimak planinskog vijenca sa vrhovima pokrivenim snijegom iznad livade sa drvećem. Prizor je snimljen statičnom kamerom sa jedva primjetnim njihanjem vlati trave i krošnji drveća. Iz sobe dopire utišani snimak muškog glasa koji čita stihove Jovanove poezije. Ova soba povezana je malenim prozorskim otvorom sa spoljašnjom, prostranom sobom čiju tamu remeti jedino velika projekcija takođe planinskih masiva pod snijegom. Ovaj prizor je snimljen kamerom iz ruke, u pokretu, u brzom preletu pejzažem, a sobu ispunjava odgovarajući snažni zvuk, hučanje planinskog vjetra.

Unutrašnja soba, njeni topološki, prostorni, materijalni, vizuelni, auditivni, konceptualni i metaforički elementi supstituišu odsutno tijelo (sv. Jovana), utjelovljuju stanje preobraćenja (hrišćanske) patnje, bolnog iskušavanja tijela, u stanje unutarnje smirenosti, usredsređenosti, uravnoteženosti, postojanosti. Isti *unutrašnji pejzaž*, ista *priroda* bića se drugačije manifestuje, rasprostire, (dez)organizuje u spoljašnjoj sobi kao modelu ekspanzivnog, nestabilnog, promjenjivog, bučnog svijeta drugih, svijeta *izvan* ili, pak, kao „tipičnom" modelu unutrašnjeg svijeta postmodernog (decentriranog, dislociranog, disperzivnog) subjekta koji gubi usredištenje, centriranje u (svojoj) „unutrašnjoj sobi". Posmatrač, onaj ko je tijelom prisutan, angažovan, pokretan u radu, na drugačije načine izložen i jednoj i drugoj sobi, u poziciji je da ih osvjedoči, osjeti, osvijesti kao aspekte ili potencijale sopstva. On je tu i da ih poveže, odnosno, da dejstvuje kao inherentna poveznica između *dvije sobe,* verifikuje njihovo suštinsko dijeljenje *iste prirode*.

Ni rad *House with the Ocean View* ne znači puko preuzimanje „arhitektonike" i funkcije monaške ćelije, izolovanog, posvećenog mjesta i njemu pripadajućih radnji, molitve, meditacije, ritualnog čina. On nije ni njihovo puko dis/re/lociranje, apliciranje i adaptiranje, „udomljavanje" unutar oficijelnog umjetničkog prostora. U pitanju nije ni umjetnički *update* hajdegerijanskog mita o kolibi, ideala „primitivnog" življenja i poštovanja *genius loci. House with the Ocean View***,** kao i *Room of St. John of Cross,* jeste primarno umjetnički projekat, *Art house*. Generalno posmatrano, tijelo u umjetničkom činu koji zovemo performans, sve što to tijelo čini, što i kako jeste tokom tog čina i što je manifestovanje modusa i intenziteta „useljenosti" umjetničke individue u tu kuću-tijelo ili, pak, njenog „beskućništva" – to i takvo tijelo je „proizvedeno" u nosioca, posrednika, izvršitelja tog čina. Sve što to tijelo čini, što i kako ono jeste u performansu čini, modeluje taj umjetnički događaj-performans. Konsekventno, i prakse purifikacije tijela koje Abramović preuzima iz religijskih diskursa i diskursa tradicionalnih (i popularnih) samorazvojnih praksi postaju umjetničke metode ili umjetničke prakse koje i transformišu i iznova legitimišu tijelo (*Artist's Body*) kao umjetnički *instrument*. To tijelo-instrument posreduje kreiranje *Public Body* a mjesto u kome se

organizuje cijela „umjetnička terapeutika“ ili koje je od nje izgrađeno jeste *Art House,* odnosno, *House with the Ocean View*. Iako učinci tih činova izvedenih u radu željeno ili efektivno korespondiraju sa njihovim učincima u „autentičnom ambijentu“ (religijskom, ritualnom ili „profanom“ praktikovanju), ovdje su to učinci umjetničkog rada. („Ukoliko neko peče hleb u pekari, on je pekar. Ali kako neko peče hleb u galeriji, on je umjetnik“[549]); a pečenje hleba u galeriji bilo bi umjetnički čin (performans) – dišanovski princip. Umjetnica kaže i da prisustvo publike i povezivanje, uzajamno indukovanje koje se dešava između nje i publike, njeno uzdizanje od „niže sebe do više sebe“ znači ulazak u performans-stanje (*performans state*)[550], dakle, pripada umjetničkom događaju ili ga uspostavlja.

Praksa purifikacije tijela, čin fizičke, prostorne i istovremeno unutrašnje, spiritualne elevacije a posebno kvalitet interakcije, participacije, povezivanja umjetnice i publike prepoznavan je kao poseban vid angažovane umjetnosti ili socijalne terapeutike. On nije specifikum samo ovog Abramovićkinog rada i bitan kvalitet njene umjetničke prakse, već korespondira sa temama i fenomenima koji su okupirali i druge savremene umjetnike.

Kuća ili koncept doma je od 80-ih, kako navodi Gilijam Peri, fenomen istraživan u radovima mnogih umjetnika kako kao mjesto ideoloških upisivanja (recimo, u radu Vita Akonćija, Ilje Kabakova (Ilya Kabakov), Kšištofa Vodička (Krzysztof Wodiczko), Majka Kelija (Mike Kelley) tako i kao mjesto snažnog metaforičkog potencijala (recimo u radu Rejčel Vajtred (Rachel Whiteread) ili Kornelije Parker (Cornelia Parker). U savremenoj umjetnosti, u instalaciji, filmu ili fotografiji, kuća postaje gotovo svemoćni, izmiještajući, mnogoznačni i mnogo eksploatisani objekat ili fenomen. Ona „može da leti, sudara se, eksplodira, pada, lomi se na pola, izokreće svoju unutrašnjost na spolja, tone, putuje na točkovima, seli se, metamorfira i funkcioniše kao i igralište i pozornica“[551]. Praksu „useljavanja“, življenja umjetnika u galeriji i uspostavljanja sebe u umjetnički rad su, kako navodi Tomas Mekijveli, već testirali Kris Burden, Džilbert i Džordž, Jozef Bojs, Gerhard Rihter (Gerhard Richter), Linda Montano, Džejms Li Bajers[552] i drugi. *House with the Ocean View* je dovođen u vezu upravo sa performansom Krisa Burdena *White Light/White Heat* (1975). Umjetnik je proveo 22 dana na uzdignutoj platformi u jednoj od njujorških galerija. Ne viđajući nikoga, ne razgovarajući ni sa kim, pijući dnevno samo čašu soka od celera, ostao je nevidljiv tokom cijelog performansa.

---

[549] Obrist, H. U., *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 166
[550] ...an, A. J., 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', 10
[551] Perry, G. (2013) *Playing at Home: The House in Contemporary Art,* London: Reaktion, 221
[552] Mc...lley, T. *Performing the Present Tense,* u: Phelan, P.; Illes, C.; McEvilley, T.; Goldeberg, R.; Carr, C. (2003) *Marina Abramović: The House with the Ocean View,* Milan: Charta, 168

U okolnostima disolucije privatnosti i „globalne krize svakodnevnog“, savremena umjetnost je, recimo, sa Džonom Kejdžom („Naša najvažnija stvar jeste naš svakodnevni život“) ili sa Alanom Kaprouom („Svijet svakodnevice je najveće nadahnuće koje se može zamisliti“) istraživala za njih inherentnu povezanost umjetnosti i svakodnevnog života a to će na svoj način dalje propitivati konceptualni i umjetnici performansa od 70-ih godina. Abramovićkini radovi u kojima se u umjetničkom činu specifično „operacionalizuju“ obične, svakodnevne radnje, predstavljaju i specifično prisvajanje i divergiranje ove putanje ali i forsiranje dominantne putanje njene umjetničke prakse, putanje purifikacije, odnosno, transformacije sopstva: i njenog, ali i posmatrača.

Moć purifikacije, odnosno, transformacije i upravljanja energijama, uvođenja u posebna stanja ili sticanje posebnih moći, iskušavanja i pobijanja sopstvenih granica, potom nadahnuće, trans, iscjeljenje jeste moć šamana i često je kao takva prepoznavana i pripisivana upravo umjetnicima performansa. Jozef Bojs, kao najisticaniji i najuticajniji nastavljač ove tradicije, eksplicitno je naglašavao ovakvu svoju poziciju: „Ja zaista preuzimam ulogu šamana tokom akcije... šaman predstavlja nešto sposobno da poveže materijalni i duhovni kontekst u jedinstvenu cjelinu“[553]. U nizu svojih performansa, prije svih u *House with the Ocean View* i *Artist is Present,* Abramović proizvodi sebe u sliku, u pojavnost i/ili u dejstvo, uticajnost savremenog šamana. Prema njoj, „Zadatak umjetnika u nestabilnim vremenima je da kreira svijest o univerzalnom, da pita prava pitanja, da uzdiže duh“[554].

Ovakva strategija proizvođenja, kanalisanja promjene (na individualnom potom i na društvenom planu) naginje umjetnost na stranu socijalnog angažmana pa i političkog aktivizma. Socijalno angažovana umjetnost nije nužno težila „učiniti svijet boljim mjestom“ već se *angažovala* na profilisanju i kanalisanju određenih stavova i akcija povodom konkretnih društvenim problema. Činila je to kroz princip „demokratičnosti“, formu participativnog čina, interakciju umjetnika, publike ali i šire javnosti. Stoga je ova praksa otvarala ili zaoštravala pitanja društvene učinkovitosti ili odgovornosti umjetnosti, odnosno, pitanje granice ili prirode umjetnosti: granice između umjetnosti i života, umjetnika i publike, estetskog i etičkog. Razumljivo je da je umjetnost involvirana u društvena pitanja počela da doživljava svoj žestoki prodor i ekspanziju u vrijeme turbulentnih društvenih događaja i radikalnih promjena tokom 60-ih i 70-ih kada je, recimo, i budizam dobio formu društvene angažovanosti. Tzv. socijalno angažovani budizam uključivao je čitav niz platformi i

---

[553] Joseph Beuys, u: Fisher-Lichte, E., *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic,* 104
[554] Marina Abramović, u: *The Artist was Here*, interview, The Economist, Sept. 15, 2010, http://www.economist.com/node/17036088

aktivnosti u „profanoj“, javnoj sferi, od dobrotvornih akcija do formi političkog organizovanja iz osjećaja „univerzalne odgovornosti“, odnosno, iz naše neizbježne uključenosti u svijet. Nakon faze entuzijastičnog prihvatanja i uvažavanja, savremena kritika se bavi konsekvencama koje ta involviranost umjetnosti u socijalnu realnost nosi po nju samu. Prema Kler Bišop (Claire Bishop), kada je u pitanju participativna umjetnost, instanca vrijednosti (kvalitet nje kao umjetničkog dejstva) je relativizovana od strane umjetnika i kustosa orjentisanih tržišno i prema instancama moći. Diskreditovana je kao nešto „klasično“ što se njeguje u krilu stručne kritike, istorije umjetnosti[555]. Bišop zagovara aktuelizaciju upravo instance kvaliteta kada je ova umjetnička praksa u pitanju aktualizujući time Benjaminovu premisu ne samo o mogućnosti nego i o neophodnosti sapostojanja kvaliteta umjetnosti i „pravilne tendencije“ umjetnika[556].

Prema dominantnim tumačenjima, *House with the Ocean View* je referirao ili direktno reagovao na jedan od najuticajnijih geopolitičkih događaja u savremenoj istoriji. S obzirom da je performans, takav kakav jeste, bio izveden u novembru 2002., gotovo neizostavno je povezan sa tragedijom 11. septembra i još dubokim osjećajem šoka i tuge u Americi i posebno u gradu Njujorku. Sa patosom, Henri Stiven Madof (Henry Steven Madoff) se pita: „Gdje je naša *Gernika,* gdje je naš *Treći maj [1808]*?“[557]. Pronalaženi su upravo u *House with the Ocean View*. U kontekstu ovog hiper-događaja, iz *House with the Ocean View* je iščitavan (ili je u njega učitavan) program patnje, ranjivosti umjetnice i njemu odgovarajući program saosjećanja, odnosno, katarze posmatrača. Ovom radu su pripisivana terapeutska dejstva u okolnostima „kolektivnog osjećaja traume i žalosti“, odnosno, smatra se da su nakon 11. septembra posmatrači „nalazili olakšanje u umjetnikovoj postojanosti u patnji“[558]. Patrik Anderson (Paatrick Anderson), pak, smatra da ovaj rad okreće Ameriku sebi, suočava je sa njenom nemogućnošću da vidi posljedice svoje nemilosrdne politike kontrolisanja ili kažnjavanja drugih[559]. Po Pegi Felan, *House with the Ocean View* je osvjedočio neophodnost povezivanja „radikalnog postmodernizma i fundamentalne religioznosti“ i potrebu preispitivanja našeg poimanja etičkog čina i uloge umjetnosti performansa u tom registru[560]. Sama umjetnica je izjavila da je ovaj rad namijenila građanima Njujorka koji su se nakon

---

[555] Bishop, C. (2012) *Artificial Hells,* London: Verso, 7
[556] Benjamin, V., [illegible] 96
[557] Madoff, S. H. (2002) ‘A Viewable Fast, Enforced by Knives’, *New York Times,* 10 November.
[558] Illes, C. *The House with the Ocean View,* u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Né[illegible], *Marina Abramović,* 106
[559] Anderson, P. (2010) *So Much Wasted: Hunger, Performance, and the Morbidity of Resistance,* Durham: Duke University Press, 107
[560] Heathfied, A. (ed.) *Live: Art and Performance,* 21

iskustva 11. septembra osjetili ranjivim, osjetili krhkost života i ograničenost postojanja[561]. U širem smislu, lociranje performansa u grad *poput* Njujorka značilo je locirati ga u urbani entitet koji funkcioniše kao paradigma tzv. globalnog grada i kao epicentar razvijenog kapitalizma, u savremeni megalopolis izuzetnog kapaciteta za apsorbovanje i svakovrsno (dez)organizovanje ljudi. Ovakvi gradovi su i paradigme hiper dinamičnog ritma življenja gdje ljudi pokušavaju da ostanu uključeni, da prate trend permanentnog ubrzanja kako u savremenoj tehnologiji tako i u socijalnim interakcijama i gdje svaka aktivnost pripada nekom lancu proizvodnog rada unutar kapitalističke mašinerije. U tim okolnostima, pojedinci više nisu u stanju (*nemaju vremena*) da zahvate, da iskuse, da osvijeste kompleksnosti ličnog života. I na umjetničkim izložbama, kako kaže sama umjetnica, ljudi se zadržavaju dva minuta ovdje, tri minuta ondje, uđu i izađu. *House with the Ocean View,* mjesto gdje se ljudi povezuju formom svojevrsnog „neprofitnog rada" i gdje se „interesno povezivanje" tiče „samo" (re)konstrukcije osjećaja postojanja u sadašnjem, predstavljao bi izvjesnu formu mirnog izražavanja „građanske neposlušnosti", željenu ili paralelnu ili prema sopstvenom biću „optimalizovanu" realnost, ostrvo ponovo zadobijenog vremena i smisla postojanja. „U gradu koji nema vremena, željela sam stvoriti ostrvo vremena"[562]. To je i smisao njenih *long-durational* performansa gdje je vrijeme, trajanje, procesualnost, odnosno, istrajnost u činu u koji se to vrijeme investira, presudno za kreiranje promjene u iskustvu (sebe i svijeta) i kod umjetnice i kod posmatrača.

Takođe, ono što je ovaj rad u sebe integrisao i što se u njemu ili zbog njega dešavalo, značilo je za Njujork lansiranje nečeg neočekivanog, nepostojećeg, nepripadajućeg i kao takvog privlačnog i vrijednog (svakojake) pažnje. Johanes Biringer (Johannes Birringer) smatra da *House with the Ocean View* predstavlja „neočekivani prevrat na savremenoj umjetničkoj sceni prezasićenoj kakofoničnim multimedijalnim rješenjima i konceptualnim instalacijama... u gradu obuzetom paranojom i strahom od terora"[563]. Moglo bi se čak ambiciozno ustvrditi a da se, ipak, ne ide predaleko od „provenijencije" činova koje umjetnica izvodi, da se „nelogičnost" ovakvog rada u Njujorku gotovo nenamjerno i neupadljivo hrani iz *drugog mjesta,* iz prirode zen koana - iz namjere da se zbuni i dezorjentiše posmatrač, da se relativizuje diskursivna misao, oslabe principi logike, konformizam navike i inercija očekivanja, da se posreduje intuitivna spoznaja stvarnosti. Takođe, treba pomenuti da je lociranje ovakvog umjetničkog događaja u Njujorku moglo pretpostavljati ili garantovati

[561] Marina Abramović on The House of the Ocean View, https://vimeo.com/72468884
[562] Marina Abramović, u: Phelan, P., 'Marina Abramović: Witnessing Shadows', 576
[563] Birringer, J. (2003) 'Marina Abramović on the Ledge', *PAJ : A Journal of Performance Art.*, 25(2), 67

ekstremnu i internacionalnu medijsku pažnju, time bitno doprinijeti njegovog atraktivnosti, vidljivosti ali i učinkovitosti. U tom smislu, *House with the Ocean View* bi se činio kao nepogrješivo tempiran i precizno lociran umjetnički događaj. Međutim, u promišljanju rada, ovdje nije od primarne važnosti povezati ovu *nepogrješivost* za umjetničino vješto planiranje vremena-mjesta performansa ili za zgodno koincidiranje stvari, istorijskog događaja i umjetničkog događaja i njihovo dijeljenje istog mjesta i blizine vremena njihovog odvijanja. *House with the Ocean View* se ovdje želi, prije svega, percipirati kao svojevrsni *final cut* zlatne niti Abramovićkine umjetnosti, onog toka ili impulsa koji je krenuo još od poznih radova sa Ulajem pa pripremljen i stabilizovan Tranzitornim objektima a koji se dalje provlači sa svojim rekontekstualizacijama i resemantizacijama, dakle, bitnim modifikacijama, do danas: program transformisanja, rafiniranja sopstva promovisan i sprovođen kao zajednički, odnosno, kao obostrano razvijan program umjetnice i publike.

Tranzitorni put

Uvođenje određenih Tranzitornih objekata u *House with the Ocean View* (kreveta, stolice, ljestvi), potom instalacije *Dream Bed* u susjednoj prostoriji, i čizama kojima je umjetnica hodala Kineskim zidom kao svojevrsnom *Power Objectu*, *House with the Ocean View* se konstituiše kao kompleksni, „nadograđeni" i krunski *Transtory Object* koji kombinuje *Artist Body* i *Public Body,* koji kombinuje funkciju, estetiku i etiku *Object for Human Use i Object for non-Human Use*. Takođe, uvođenje Tranzitornih objekata znači i uvođenje niza vježbi, praksi tijela iz repertoara *Cleaning the House* koje mogu biti čitane kao restriktivne, opasne, povrjeđujuće, po jedinku oslabljujuće, izolujuće, ali ih umjetnica iskušava kao vitalizujuće, pročišćujuće, transformišuće i kao takve jedino efikasne u programu promjene i svijeta izvan sebe.

Tako čizme kojima je Abramović prepješačila Kineski zid u performansu *Lovers* ovdje ne služe kao oruđa-okidači memorije, pokretači sjećanja na minuli događaj. U polju dejstva umjetnosti Marine Abramović, moglo bi se reći da su čizme, *oruđe* kojim je pomognut njen dugi hod po Kineskom zidu kao čin povezivanja sa sopstvenom prirodom i sa moćima mjesta, akumulirale energiju tog iskustva i postale *Power Object*. U *House with the Ocena View,* njima se može dodatno energizovati prostor u koji su uvedene i osoba koja ih (ponovo) nosi te obnoviti i produžiti energija kretanja sada kao *putovanje u mjestu*: ka kući-sopstvu.

U jednoj od prostorija galerije, umjetnica postavlja Tranzotorni objekat ***Dream Bed*** kakav je koristila u svom *site-specific* projektu ***Dream House***[564] **(2000)** u Japanu. To je bila drvena pravougaona kutija-krevet koja je podsjećala na uveličane istočnjačke crno-crvene kutije. U nju je posmatrač mogao leći i provesti jedan sat spavajući, sanjajući, na kristalnom jastuku koji treba da spriječi košmarne snove. Ritualizaciju čina spavanja trebala je da pomogne i odjeća živih boja, sa umetnutim magnetima koji, kako smatra umjetnica, ubrzavaju protok krvi prema mozgu i slušalice na ušima koje sprječavaju ometajuće zvuke iz spoljašnjosti. Sama umjetnica je nosila i svakog dana mijenjala takvu odjeću različitih boja naglašavajući da je forma odijela bila inspirisana ruskim umjetnikom Aleksandrom Rodčenkom a boje odgovarale ajurvedskoj simbolici boja. Takođe, takvu odjeću nosili su ona i Ulaj u serijalu performansa *Nightsea Crosssing*.

Platforma na kojoj je boravila umjetnica bila je, kako je već spomenuto, odvojena ili povezana ljestvama sa gazištima od noževa, svaka „soba" sa jednim ljestvama. One pripadaju ranije konstruisanom Tranzitornom objektu, instalaciji ***Double Edge*** **(1995).** U pitanju je serija od četiri ljestve: jedne su u cjelini napravljene od drveta, druge drvene sa gazištima od položenih noževa sa oštricama okrenutim naviše, treće metalne sa gazištima od užarenih šipki a četvrte takođe metalne sa gazištima od zaleđenih šipki. Iako se čini da ove ljestve imaju dominantno metaforičko značenje, Abramović ih tretira kao „Transitory Object for Human Use". Umjetnica je definisala pravila odnosno redosljed njihovog neposrednog, tjelesnog korišćenja: najprije drvene, potom one sa noževima pa užarene i na kraju zamrznute. Za Kristin Stajls, korišćenje tri od četiri ljestve značilo bi povrjeđivanje ili (samo) kažnjavanje za pogrešan izbor a jedino bi korišćenje drvenih ljestvi značilo korektan, bezbolan izbor. Stoga bi, smatra dalje Stajls, penjač trebao „pažljivo da razmisli o posljedicama svojih odluka i mudro se usmjeri na rješenje kojim će tijelo biti zaštićeno i poštovano"[565].

Međutim, Abramović zanima mogućnost upotrebe svih ovih ljestvi uzimajući u obzir njoj bliske prakse ili tehnike tijela operativne izvan granica (zapadne) kulture: „ukoliko ove ljestve postavimo u Amazoniji, za njihovog iscjelitelja ne bi bio problem da koristi ljestve sa noževima. Za Eskime, lako bi bilo koristiti one zamrznute dok bi u Indiji bilo moguće

---

[564] U radu ***Dream House*** **(2000)**, tradicionalnoj japanskoj kući Abramović mijenja svrhu i funkciju: ona postaje mjesto ritualizovanja dnevne aktivnosti spavanja (i sanjanja) a prostorije u kući su preinačene u Sobu za sanjanje, Biblioteku snova, Sobu za duh. Ideja je bila da i mještani i namjernici, slijedeći određene instrukcije, noć provedu u Kući snova, ležeći u posebnim „krevetima" (Dream Bed), u posebnoj odjeći, i da ujutru svoje snove zapišu u Knjizi snova.

[565] Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 70

zamisliti sadua kako koristi ljestve sa užarenim gazištima“[566]. Mirča Elijade (Mircea Eliade) navodi da su šamani, magovi, iscjelitelji smatrani „gospodarima vatre“ jer su mogli gutati užareno ugljevlje, hvatati rukom usijano gvožđe, hodati po vatri[567]. Upotreba ovakvih predmeta je ne samo definisana kulturnim kontekstom već i spremnošću pojedinca da „napadne“ svoje psihofizičke granice. Ove četiri merdevine kao i da specifično utjelovljuju, modeluju četiri elementa od kojih je stvorena priroda i sam čovjek i čiji izazov čovjek treba da osjeti, da primi kako bi *ih* „prekalio“ u sebi, kako bi *se* „prekalio“ u sebi, odnosno, kako bi obnovio svoju vezu sa prirodom, odnosno, sa samim sobom. Time se otvara prostor i za integrisanje tih elemenata u tijelu/tijelom pojedinca, za podizanje „pete ljestve“, odnosno, za povezivanje sa petim, transcendentalnim, ujedinjujućim elementom, meta-supstancom koja prožima sve stvari u univerzumu.

Ta „alhemijska“ potraga nije bila strana umjetnici Marini Abramović). Iskustvo prolaska kroz četiri elementa i njihova ekstremna stanja bio bi svojevrsni *ritual prelaska* (*rite of passage*) ali ne u kontekstu socijalnog poretka već individualnog duhovnog razvitka. Sama umjetnica je imala iskustvo dodira sa vatrom u plamenoj petokraci u *Ritmu 5,* izlagala se visokim temperaturama u australijskim pustinjama, povrjeđivala je šake udarima noža u *Ritmu 10,* iskusila rez na koži u *Ritmu 0* i *Lips of Thomas,* ležala na blokovima leda u *Lips of Thomas.* Stoga ono što umjetnica već ima u iskustvu tijela ona ne mora da ponavlja kao radnju tijela: taj put je za nju pređen, integrisan u sopstvo. Takođe, *performansi bola* pripadaju prošlosti koju ne treba prizivati ili ponavljati, koja, po umjetnici, nema više efekta ni smisla: „Nema ništa tragičnije nego kada umjetnici iz 70-ih rade umjetnost iz 70-ih“[568]. Nastupilo je vrijeme za angažovanje i prevođenje u umjetnost drugačijih iskustava. Doživljaj pustinje, *retreati* u Indiji, vježbe kojima je mijenjala i podizala stanje svjesnosti bile su, kako umjetnica smatra, bitne životne lekcije koje je sada željela da prenese na publiku, ponudi publici i preko Tranzitornih objekata .

Međutim, neposredna, praktična upotreba ova četiri objekta, četiri ljestve nije bila imperativna, zadata, niti predviđena (na podu, između ljestvi i posmatrača, postojala je bijela traka kao znak zabrane prolaza, odnosno, zabrane korišćenja ljestvi). Umjetnica navodi kako ona sama nije savladala penjanje ovim ljestvama: „Još nisam stigla do toga, ali se nadam da

---

[566] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Bo Installations and Objects 1965-2001,* 21

[567] Eliade, M. (1979) *The Forge and the Crucible, The Origins and Structure of Alchemy,* Chicago: University of Ch go press, 79-81

Performance Artist Marina Abramović: I was eady to Die, *The Guardian,* May, 12, 2014, https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours

jednoga dana hoću“[569]. Važno je da „postoji mogućnost upotrebe sve četiri ljestve iako pojedinac može trenutno biti ograničen na upotrebu samo jednih... [jer] postoji mogućnost razvijanja moći sopstvenog tijela“[570]. Kako je već prethodno naglašeno, Abramović nije raspolagala i operisala samo sa aktualitetima već i sa virtualitetima, ne samo sa onim što je manifestovano već i onim što je potencijalno, sa spoznajom, osvješćivanjem *realnih mogućnosti* promjene sopstvenog modusa postojanja.

Četiri ljestve i bukvalno i metaforički trasiraju četiri stanja ili puta kao jednako vrijedna, jednako pristupačna, jednako savladiva i sva četiri su jednako legitimna za uspinjanje ka višim stanjima sopstva. Razliku pravimo mi našim iskustvima koja ne želimo da dovodimo u pitanje, navikama od kojih ne želimo da se odreknemo, racionalnim kalkulacijama koje identifikuju svari kao opasne, time, zabranjene. „U svakodnevnom životu, svi se plašimo bola i smrti. Najbolji način da se ovoga oslobodimo jeste da se suočimo sa strahom. U životu se trudimo da radimo samo stvari koje volimo i ja to smatram lakšim putem, ne vidim u tome nikakav napredak. Jer, kada činimo samo stvari u kojima uživamo, mi ponavljamo isti obrazac uvijek iznova i uvijek ponavljamo iste greške. Ukoliko odaberemo da činimo stvari kojih se plašimo, mi stupamo u 'novo polje realnosti' u kome smo suočeni sa nesigurnošću ali nam samo ona može dati mogućnost da sebe promijenimo“[571]. *Double Edge* je poziv da sve doživljavamo kao novo, neisprobano te izazovno i vrijedno pokušaja - i savladivo. *Double Edge* se ispostavlja kao bitna stepenica ili ljestvica našeg unutarnjeg napredovanja koja se, kada je u pitanju umjetnost Marine Abramović, tiče rada tijela kojim se pokušava napraviti skok, uspinjanje ka višem sopstvu, kojim se želi reintegrisati sveukupnost bića pojedinca nikada da bi bilo samodovoljno već uvijek otvoreno i povezujuće.

Takođe, ljestve u *House with the Ocean View* i taj rad u cjelini, predstavlja sumiranje i kontinuiranje formi, tendencija i efekata jednog pravca unutar njene umjetničke prakse: jedinstveno formatiranje etičko-estetske matrice rasta i *uzvisivanja*, kako bukvalnog tako i metaforičkog, kako tjelesnog tako i duhovnog. Ta tendencija dosljedno je sprovedena kroz Tranzitorne Objekte kako one locirane unutar umjetničkog, galerijskog prostora (poput *Double Edge* ili *Chair for Human and His Spirit*), tako i one instalirane u spoljašnjem prostoru čiste prirode kao u *site-specific* projektu ***Human Nest*** **(2001)** izvedenom u napuštenom kamenolomu u Španiji, nadomak Kadiza.

[569] Westcott, J. (2003) 'Marina Abramovic's 'The House with the Ocean View': The View of the House from So[illegible] Drops in the Ocean' *The Drama Review*, 47.3, 136

[570] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 196[illegible]01,* 21

[571] Marina Abramović, u: Stokić, J., *The Art of Marina Abramović: Leavig the Balkans, Entering the Other Side,* u: Biesenbach, K., Danto, A. C., Iles, C., Spector, N. & Stokić, J., *Marina Abramović: The Artist is Present*, 27

U *Human Nest,* 7 niša, „ljudskih gnijezda“, od kojih je svako dovoljno da primi samo jednog čovjeka u čučećem ili sjedećem stavu, izdubljena su unutar visokog zida kamenoloma na različitim visinama, najvisočije na 30m od tla. Prema umjetnici, ova ptičja pozicija je trebala da afirmiše stanje osame i kontemplacije u prirodi[572]. Iako inkapsulira, štiti ljudsko tijelo, istovremeno sugeriše nesigurnu poziciju (op)stajanja na ivici što zahtijeva oštrenje pažnje, permanentnu prisutnost u sada i ovdje. Postoje i ovdje ljestve, ali napravljene od konopca, koje istovremeno osiguravaju pristup „gnijezdima“, obezbjeđuju uspinjanje, a sa druge strane njihova nestabilnost te visina i skučenost niša pojačavaju osjećaj opasnosti. Takva iskustva Abramović ponavlja u *House with the Ocean View* ali locirajući rad unutra, u urbani prostor, u galeriju na Menhetnu, u zonu velike cirkulacije ljudi i medijske pažnje. To je iskustvo „gaženja“ ivice uzdignute platforme i naginjanje prema oštrim ivicama noža. Takvim iskustvima se stiče moć *prelaska u drugo*: „Kada svoje tijelo permanentno stavljaš na ivicu – mentalno i fizički – možeš sebe osposobiti da preskočiš preko ambisa; to je mentalni skok“[573].

Takođe, čin fizičkog i duhovnog uzvisivanja kroz stanje smirenosti, sabranosti u sebi samom, koncentrisanosti na sopstveno tijelo, na pokret, na čin koji se obavlja, na trenutak u kome se jeste, na obične dnevne radnje, Abramović će „odigrati“ u seriji fotografija ***The Kitchen*, *Homage to Saint Therese* (2009).** Umjetnica *pozira* u običnom prostoru, u kuhinji, okružena šerpama, tokom običnih, profanih radnji, spremanja obroka i, konačno, u levitaciji kojom se ovaj profani prostor preobraća u posvećeno mjesto nesvakidašnjih, vanrednih iskustava. Naime, sv. Tereza je doživljavala stanja levitacije tokom kuvanja, bivanja u kuhinji: „Kuvala sam i onda me čudna sila odigla od tla i počela sam da lebdim“[574]. U jednoj od situacija na fotografijama iz *The Kitchen* serije, umjetnica, obučena u (pseudo) monašku, tamnu odoru nosi činiju do vrha napunjenu mlijekom **(*Holding Milk,* 2009)** direktno ilustrujući budističko poređenje stanja koncentracije, fokusiranosti na (bilo koju) radnju koja se obavlja, uzvisujućeg iskustva bivanja u sadašnjem trenutku, sa činom nošenja činije napunjene do vrha vodom uz trud da se nijedna kap ne prolije. Uzvisivanje, fizičko uzdizanje umjetnice desiće se i u instalaciji *Spirit House (Luminosity),* u *Biography Remix,* u *7 Easy Peaces (Entering the Other Side)* ali u izmijenjenim kontekstima i sa drugačijim efektima.

Sama umjetnica navodi da nije bila zadovoljna arhitektonskim rješenjem iz *House with the Ocean View*, uzdizanjem platformi, koje je odabrala sa namjerom da, kako kaže, onemogući sebi napuštanje scene. Takođe, umjetnica je obavezala ugovorom galeristu i

---

[572] Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 1965-2001,* 340
[573] Obrist, H. U., *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 49
[574] Citirano u: Kaplan, A. J., 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', 18

osoblje galerije da joj ne smiju omogućiti ili dozvoliti napuštanje platformi iz bilo kojih razloga, medicinskih ili nekih drugih. Međutim, uzdizanje platformi je, po njoj, stvorilo efekat lažnog oltara i osjećaj nelagode kada je uspostavila interakciju sa publikom[575]. Takođe, i u interpretacijama ovog rada on je viđen kao kreiranje svojevrsnog svetilišta sa tri oltara, dakle, kao postojanje podijeljenog prostora i granice. Po Meri Ričards, ljestve su „sprječavale odlazak umjetnice i obeshrabrivale stupanje posmatrača u prostor koji je nedvojbeno namijenjen umjetnici"[576]. Za Krisi Ajls, ljestve su sugerisale zalaženje u „drugi, mračniji prostor pun opasnosti i patnje sadržane u ranim performansima"[577].

Međutim, ljestve sa gazištima od noževa ne samo da odvajaju već i specifično povezuju „zemaljsku" zonu posmatrača i višu ili „uzvišenu" zonu umjetnice ne u sistemu socijalne ili religijske hijerarhizacije već u programu individualnog razvoja, *rasta* svjesnosti. Umjetnica je ovdje zavrijedila, *savladala* „uspinjanje ljestvama" ne povrjeđujućim i bolnim radnjama koje bi pripadale *mračnom prostoru opasnosti i patnje iz prethodnih performansa* već specifičnim tehnikama tijela, ritualizacijom običnih dnevnih radnji koje je pouzdano smještaju u sadašnji trenutak.

Ovakav ritualni, transformabilni potencijal svakodnevnih radnji „niskog intenziteta" u krajnje jednostavnom ambijentu kuće, doma (sopstva), tematizuje video instalacija Bila Viole ***Catherine's Room* (2001).** Na 5 simultanih video projekcija prikazano je mirno, ujednačeno proticanje dana, godišnjih doba i samog života žene zvane Katarina[578]. Na svakom ekranu „organizuje se" po jedna soba Katarinine *kuće:* dnevna, spavaća, radna, kuhinja, soba za molitvu-meditaciju. U krajnje svedenom, minimalistički organizovanom, primarno ispražnjenom enterijeru sa po kojim komadom namještaja, Katarina upražnjava jednostavne, očito svakodnevne aktivnosti. Na prvom videu, ona izvodi jutarnje radnje: vježba jogu, jede jabuku, čita. U gornjem uglu njene „sobe" je prozor sa pogledom na vedri dan i rascvjetalu granu drveta. Na drugom videu, u ambijentu popodnevnog svijetla koje prodire sa prozora, Katarina zašiva odjeću. Na trećem ekranu, u vrijeme pred zalazak sunca, Katarina je uhvaćena dok sjedi ili kruži oko stola u stanju koje liči na spisateljsku blokadu. Na četvrtom videu, u noćnoj i molitvenoj atmosferi, Katarina pali svijeće u svojoj sobi a grana drveta vidljiva kroz prozor sobe je već ogoljena. Na petom videu, Katarina se sprema za počinak, liježe u krevet a

[575] Bajo, D., Carey, B., "Marina Abramovic in Conversation with Delia Bajo and Brainard Carey," http://brooklynrail.org/2003/12/art/marina-abramovic

[576] Richards, M. *Marina Abramovic,* 31

[577] Illes, C. *The House with the Ocean View,* u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 105

[578] Kao svojevrsni predložak za ovu instalaciju Violi je poslužio poliptih sijenskog majstora Andree di Bartola iz 15. vijeka koji prikazuje život sv. Katarine Sijenske.

kroz prozor se više ne vidi grana drveta već samo tama sugerišući njenu smrt[579]. Ova video instalacija nije standardizovani prikaz nezaustavljivog proticanja vremena, neumoljive smjene životnih ciklusa do konačnog kraja. Simultanost ovih 5 projekcija sugeriše da se smirenim i repetitivnim obavljanjem običnih, dnevnih radnji kao mirnom „stanovanju" u sebi, obezbjeđuje sapostojanje, istovremenost, paralelno odvijanje svih životnih dana, godina, sezona, ciklusa pa i same smrti, da se time, gotovo, obezbjeđuje samoobnovljivost postojanja. U tri „sobe" jedne „kuće" Marine Abramović, kroz njeno usmjereno, smireno, svjesno ponavljanje istih, običnih dnevnih radnji u „samo" 12 dana trajanja performansa, životna energija se zgušnjava, koncentriše, fokusira: „[O]graničenost vremena te fokusira; usmjeravaš svu svoju energiju na taj segment vremena... To usredsređenje je potrebno. Potreban je trenutak iz koga transformišeš nižeg sebe u višeg i iz tog višeg sebe dolazi stvaranje"[580]. U tom usredsređenju vitalnih energija, kod Abramović, kod Viole, kao da se vrijeme kao trajanje, kao proticanje, kao prolaznost, specifično usporava, kondenzuje, inkapsulira u čisti presjek ili sempl postojanja, u generičku formulu intenzivnog, punog življenja u svakom trenutku postojanja. To postojanje onda ne poznaje dane, sezone, godine, životne cikluse: samo sadašnji trenutak; i time ono i stiče moć samoobnavljanja. U takvoj koncentraciji energija koja gotovo priziva stanje *pune praznine*, i pogled, mreža pogleda koja se mnogostruko plete između umjetnice i posmatrača posreduje održanje, kanalisanje, profinjivanje i razmjenu ove vitalne energije koja, u tom posvećenom vremenu-mjestu, ne poznaje gubitak i nestajanje: „[V]rijeme prestaje da postoji u sadašnjem. Ako živiš u trenutku, nema prošlosti i sadašnjosti, nema vremena. Nema smrti"[581]. U tom smislu, i metronom koji umjetnica unosi u svoju *kuću* ne predstavlja pouzdani auditivni znak proticanja vremena već čvrsto, čulno podsjećanje na sadašnje, tjelesno usredištenje u trenutak, markiranje prostora i događaja koji ima sopstvenu „politiku" vremena. Tako da je i njeno podizanje na platformu neka vrsta anticipacije i verifikacije njenog postignuća ali i poziv posmatraču za prihvatanje takve vrste napora i izazova čiju savladivost upravo pred njima demonstrira umjetnica. Naime, ovo njeno uzdizanje nije bilo izolovanje, ograđivaje prostora koji bi *nedvojbeno pripadao umjetnici.* To nije ni ponavljanje čina nevidljivosti, „nepostojanja" Krisa Burdena u performansu *White Light / White Heat,* takođe izdignutog na visokim platformama u galeriji dok izvodi njegov program rigorozne apstinencije. Abramovićki su potrebni ljudi, potrebna joj je publika i ovaj performans nije zamišljen, za nju ni zamisliv, bez publike.

---

[579] Grotenhuis, E. *Something Rich and Strange: Bill Viola's Uses of Asian Spirituality,* u: Townsend, C. (ed.) *The Art of Bill Viola,* 172

[580] Marina Abramović, Interview, u: Baas, J., Jacom. M.J. (ed.) *Buddha Mind in Contemporary Art,* 189

[581] Obrist, H. U., *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 59

„Public perform, too", II

Džozef Kembel (Joseph Campbell) kaže da je jedna od intencija budističkih građevina i japanskih vrtova da nas dižu sve više te prostor koji percipiramo postaje sve širi i odjednom imamo iskustvo skoka u to prostranstvo u kom se rastače ego, u kome se naša nutrina oslobađa, otvara ka spoljašnjem[582]. Na svoj način, svojim stremljenjem uvis, gotička katedrala oslobađa nas „zemaljskih veza", lansira ka „nebeskom carstvu". Tu gotičku vertikalnost, stremljenje ka visini preuzimaju neboderi (poput njujorških) kao distinktivni znaci modernog, globalističkog, sekularnog grada Oni su upečatljivi materijalni znaci ili simboli (kapitalističkog) bogatstva, uspjeha, snage i (tehničke, ekonomske i političke) moći te težnje modernog čovjeka ka veličini, rastu, prestižu, uspjehu - modernog čovjeka kao neumornog graditelja i proizvođača, samouvjerene individue kojoj je „nebo granica". Sa druge strane, taj antigravitacijski impuls višespratnica velikih gradova produkovao je ili intenzivirao osjećaj *negostoljubivosti,* suštinskog otuđenja individua od „zemaljskih veza" i humanih interakcija. Bukvalni „pad simbola", rušenje Kula bliznakinja na Menhetnu 11. septembra, donijeće i fundamentalnu destabilizaciju osjećaja moći modernog čovjeka i kao *graditelja grada* i kao *graditelja sopstvene kuće.*

U *House with the Ocean View,* uzvisujući osjećaj raste kroz „male stvari", smirenim, skoncentrisanim izvođenjem običnih, dnevnih radnji kao tehnika *čišćenja kuće.* Takođe, produkti toga „rada" se „razmjenjuju" u zatvorenom, galerijskom prostoru između posmatrača i umjetnice. Međutim, nije više u pitanju publika koju je 70-ih (pre)oblikovala tada nova umjetnička praksa, praksa performansa, dajući im mogućnost neposredne, taktilne interakcije sa umjetnikom i time, kao u *Ritmu 0*, radikalnog preispitivanja psihofizičkih granica, svojih i umjetnika, i granica samog medija. Izmicanje, *izdizanje* platforme izvan fizičkog domašaja posmatrača u *House with the Ocean View* nije čin izolacije niti suspendovanja komunikacije već, u stvari, otvaranje prostora za uspostavu drugačijih, netaktilnih, mnogo suptilnijih i prefinjenijih veza. One, pak, ne znače mistično sjedinjenje već, kako bi rekla umjetnica, pretpostavljaju hemijsku reakciju između tijela, razmjenu energetskih impulsa različitih intenziteta i kvaliteta između svih koji prisustvuju umjetničkom činu. U *Point of Contact*, ta

205

[582] Campbell, J. (2004) *Mythic Worlds, Modern Worlds: Joseph Campbell on the Art of James Joyce,* New York: New World Library, 22

„empatična međupovezanost“ i „emocionalna i spiritualna osmoza“[583], dešavala se između uperenih prstiju i uperenih pogleda dva umjetnika, Abramović i Ulaja ili između njihovih pogleda preko stola u *Nightsea Crossing*. U *House with the Ocean View,* naknadno i u *Artist is Present,* energija struji kroz mrežu pogleda svih koji su zahvaćeni poljem rada: onih koji sjede, stoje, leže, prolaze ili ostaju duže, koji gledaju pravo, okolo, naniže ili naviše, koji se gledaju ili gledaju one koji (se) gledaju i onih koji razmjenjuju poglede sa umjetnicom. Kao i u *Atist is Present*, neki su pogledi letimični, lutajući, nezainteresovani, nesvjesni, fiksirajući, samo na spolja, *slijepi*, neki ekstatični, ili entuzijastični ili tužni, ili istraživački, ili, pak, smireni, svjesni, skoncentrisani, okrenuti *unutra*. To hibridno polje ili hibridno *tijelo pogleda* definiše savremeni (pogled na) svijet, savremenu decentriranu, dislociranu individuu. Unutar tog tijela pogleda ili izvan njega postoji pogled koji umjetnica, iz svog stanja unutarnje smirenosti, upućuje pojedinačnom posmatraču i u *House with the Ocean View* i u *Artist is Present.* On ima dejstvo i/ili pojavnost pogleda koji je aktivan (ili aktiviran) drevnom *trataka* meditativnom tehnikom. Kako je već rečeno, u ovoj tehnici, usmjeravanjem, fokusiranjem pogleda na neki spoljni objekat (moguće i na pogled drugoga), vježba se smirivanje uma, otpuštanje misli i emocija, podizanje svjesnosti, jačanje koncentracije i intuicije, pražnjenje ega, *čišćenje kuće*; odnosno, cilj je da se u sebi p(r)obudi svjedok. Pogled svjedoka ne ocjenjuje, ne vrjednuje, ne atribuira, ne prodire u tajnu, ne raskrinkava, ne identifikuje (se). On je ogledalan, on odražava ono što vidi kakvim ono jeste („Ogledalo nikada ne procjenjuje predstavu pred sobom“). To je transformišući pogled koji vodi ka čistoj svjesnosti, time, duhovno iskustvo najvišeg reda[584]. Dakle, gusta mreža pogleda u ovom radu ima tendenciju ili mogućnost da se raspliće, prorjeđuje, da se razbistri do nevezanog, *svjedočećeg* pogleda za koga bismo mogli reći i da je *panoramski* pogled: ekspanzivan, obujmljujući ili sveobuhvatni, *svevideći,* sve-pogled. Rečeno jezikom Marine Abramović, to je pogled na (otvoreno) *more*: kako ono unutrašnje tako i njegovo izlivanje i ulivanje u *veliki okean* svekolikog postojanja.

Taj *panoramic view* ne pripada svijetu perspektive ili perspektivnog načina gledanja kao posebnog, u renesansi uspostavljenog i u zapadnom svijetu, kako bi rekao Ervin Panofski (Erwin Panofsky), *odomaćenog modela,* modela ustrojstva skopičkog polja pa i samog svijeta. Perspektivom se ne samo reprodukuje ono „stvarno“ već se i konstruiše „nova“ realnost: reprezentacija (prema nekim tumačenjima, *House with the Ocean View* nosi reference na slikarstvo). Međutim, u reprezentaciji je tijelo umjetnika i tijelo samog posmatrača, kao tijelo

[583] Illes, C. *The House with the Ocean View,* u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 108
[584] Perović, P., Vučković, N. (2015) *Knjiga o tebi: Afino staranje o sebi,* Beograd: Ezotheria, 231

subjekta, prognano, nevidljivo. Tu ono samo gleda ali je skriveno od onoga u koga gleda (oko koje gleda je izvan polja sopstvenog posmatranja). Dakle, to je bestjelesno oko i pogled oslobođen taktilnosti. Sa druge strane, ono što je posmatrano je otjelovljeno ali je ono samo objekat posmatranja, fiksirano, pasivno, slijepo. Ono izmiče, bježi do tačke nestajanja, do beskonačnosti. Time je i ono nedostupno i time je izvor vječitog hranjenja i „curenja" želje (Rebeka Šnajder naglašava da je perspektivni način gledanja rodno definisan). U skopičkom polju, nema reciprociteta između subjekta i objekta: posmatrano ne uzvraća pogled; perspektivni način gledanja je jednosmjeran[585]. Svijet ustrojen po modelu perspektive je svijet hijerahizacije i privilegovanja. Reciprocitet se, pak, nalazi u umjetnosti performansa, smatra Šnajder. To je „dvosmjerna ulica" koja „jeretički dozvoljava uzajamnost, međusobno zadovoljenje, ispunjenje"[586]. To je putanja *uzvraćanja pogleda* kao poricanja hegelijanske matrice vječitog antagonizma, isključivanja drugog.

Antiperspektivizam, kao oznaka promjene paradigme, nije svojstvo samo umjetnosti performansa već i umjetnosti instalacije, dva medija bitna za konstrukciju i recepciju rada *House with the Ocean View*. I mada, kako kaže Pegi Felan, ne posjeduju svi performansi (a možemo reći ni sve instalacije) dimenziju interaktivnosti niti kapacitet za promjenu umjetnika ili posmatrača[587], ono što ipak oba medija povezuje za *House with the Ocean View* jeste postojanje *utjelovljenog pogleda,* tjelesnog prisustva, neposrednog iskustva i, upravo, involviranosti posmatrača u rad, *mogućnost* njegovog usredištenja u sebe u sada i ovdje. To je emancipatorsko ili transformabilno iskustvo. Ipak, dodjeljivanje posmatraču konstitutivne uloge u ovom radu te povezivanje rada sa konkretnim političkim događajem ne čini ga „klasičnim primjerom" participativne (*relation-based art*) i angažovane umjetnosti, ne predstavlja neku društveno kodifikovanu formu političkog aktivizma, socijalnog angažmana, javnog dijaloga, ne smiješta ga u široko i diversifikovano polje „relacione estetike". Promovisanje i demonstriranje „politike" staranja o sebi, *čišćenja kuće* dodjeljuje radu *House with the Ocean View* apolitični ili nadpolitički karakter. Sa druge strane, afirmisanje i aktiviranje potencijala za pozitivnu promjenu pojedinca (umjetnika i posmatrača) koji onda dobija mogućnost-poziciju transformatora i generatora promjene drugog, svijeta koji ga okružuje, dodjeljuje radu upravo specifičnu dimenziju političnosti; i bitnu dimenziju etičnosti.

House with the Ocean View podrazumijeva odnos reciprociteta između umjetnika i publike, „dvosmjernu ulicu", interakciju i to ne u nekom imaginarnom, beskonačnom,

---

[585] Schneider, R., *The Explicit Body in Performance,* 62-67
[586] Ibid, 178
[587] Phelan, P., 'Marina Abramović: Witnessing Shadows', 575

izmičućem prostoru već realnom, senzibilisanom, energizovanom, dijelećem prostoru u kome su tijela prisutna i djelatna. "U perspektivnom gledanju tijelo iščezava u tački nestajanja. Tijelo u performansu odbija da nestane"[588]. Takođe, u *panoramskom* pogledu *House with the Ocean View* postoji neposrednost, otvorenost, vidljivost bez ostatka, potpuna izloženost tijela i onoga što ono čini. Ova *kuća* kao da je otvorena vertikalnim rezom sa preciznošću i decidnošću Gordona Mate Klarka nudeći direktan i potpuni uvid u svoju *unutrašnjost.*

Postoje mišljenja da prisustvo teleskopa kao i (nadzornih) kamera u galeriji tokom izvođenja ovog performansa dovodi u pitanje pretpostavljene kvalitete rada: direktnost, neposredovanost, intersubjektivnost[589]. Prema Kristin Stajls, ovaj performans, kao „ekstremna forma egzibicionizma istovremeno je i opsluživao i razotkrivao voajerističke apetite posmatrača"[590]. Međutim, teleskop je, po odluci umjetnice, postavljen u centar galerije. Kao što su posmatrači imali mogućnost slobodno istraživati svaki i najsitniji detalj ili djelić njenog tijela, tako je i svaki „istraživač" teritorije tijela umjetnice i sam bio neskriven u svom činu posmatranja. Ta potpuna otvorenost, napadna izloženost, gotovo neugodna vidljivost svakog detalja ne znači disoluciju privatnosti i manifestovanje *pornografske* ogoljenosti, izloženosti i vidljivosti svega u svijetu savremenih tehnologija. Teleskopom, klasičnim optičkim instrumentom koji je, kao i perspektivni način gledanja i prikazivanja svijeta, izmislila renesansa, ovdje se otkriva da su i malo i veliko, i ono blizu i ono dalje, i posredovano i direktno, i cjelovito i fragmentarno, i posmatrač i posmatrano izmjenjive kategorije i dio istog poretka pojavnosti i postojanja. Teleskopom se ne podstiče nego upravo eliminiše voajeristički užitak jer uklanja samu potrebu posredovanja, mogućnost skrivanja i nevidljivosti ili postojanje tajne i sjenke, nečega „izvan" ili „iza". Sve važno, sve životno ili umjetnički važno dešavalo se sada i ovdje i ne samo na sceni ili u publici već prevashodno *između* ta dva energetska polja i između „pornografskog" i „nezainteresovanog" - kao ono što tijelo osjeća.

In-betweeness

House with the Ocean View se ne „ispunjava" niti „iscrpljuje" samo onim što se dešava na sceni niti određenom dinamikom (ili statikom) u publici već (i) u onom što se *zbog* zbivanja na „sceni" i *zbog* prisustva publike odvija, događa *između* njih. Dakle, u *Kući sa*

[588] Schneider, R., *The Explicit Body in Performance*, 5
[589] Birringer, J., 'Marina Abramović on the Ledge', 74
[590] Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 70

pogledom na okean pokreće se strujanje, talasanje i smirivanje, (pre)oblikovanje energije posredovane pogledom. Pokreće se klizanje, izlivanje, prelazak od tijela ka događaju, od stanja ka procesu, od performansa ka performativnosti. Taj prelazak se i dešava u zoni tranzicije, u međuprostoru, u energetskom polju koje se kreira između umjetnice i posmatrača, tzv. zoni *in-between*. Pojam *in-betweeness* je opsežno istraživan u teoriji. Elizabet Gros prati njegovu teorijsku putanju od Anrija Bergsona (Henri Bergson) pa dalje do Deleza, Deride, Irigaraj, Serea (Michel Serres)[591]. U pitanju nije obično mjesto susreta u kome se dešava prosto spajanje dva u jednom, identifikovanje jednog sa drugim, već je prije u pitanju zona interakcije i transformacije kao produkcija razlike, stvaranje promjene kao nove vrijednosti. U video radu *Stromboli* koji umjetnica locira u dodatnoj prostoriji galerije kao „podrška" živoj instalaciji *House with the Ocean View*, samo tijelo umjetnice stiče i manifestuje kvalitet tog međustanja postajući *polje talasanja*, prirodnog, ritmičnog smjenjivanja između dva stanja: prelivanja statičnog u dinamično, čvrstog u tečno, dolazaka i odlazaka, odnosno, postajući *tijelo promjene* ili *treće stanje*.

In-betweeness je i zona rastakanja dihotomija, opozicija, hijerarhizacija, logike uzroka i posljedice, spoljašnjeg i unutrašnjeg, privatnog i javnog, konačno, sopstva i drugosti. Ta međuzona se uspostavlja *kada se granice pređu i kada se taj prelaz u drugo iskusi kao razlika*. Sama umjetnica ima duboki i lični osjećaj ovog prostora *između* kao prelomnog ili tranzicionog iskustva: „Mi smo uvijek u nekom međuprostoru prostoru ... Napustio si dom ali još nisi stigao u novi dom. Tako da si negdje između. A tu je naš um najotvoreniji. Tu smo budni, senzitivni i tu se može desiti nešto sudbinsko ... Ne postoje granice"[592].

U samom radu *House with the Ocean View*, ta zona ima svoj spacijalni i temporalni kvalitet, odnosno, to je ono što tijelo osjeća, iskušava i što ga, istovremeno, gura u promjenu, što je kretanje ka potencijalnostima, ka virtuelnostima. Kako kaže Gros, *in-betweeness* je zona „socijalnih, kulturnih i prirodnih transformacija, zona koja izmiče očuvanju postojećeg, kohezije i jedinstva ... mjesto određene virtuelnosti, potencijalnosti koja narušava, raščinjava identitete koji ga uspostavljaju" i stoga „otvorena prema budućem"[593]. Zbog ovakvih kvaliteta, *in-betweeness* je i mogao biti jedno od omiljenih mjesta poststrukturalističke misli. Moglo bi se reći i da je on „prirodno stanište" ili *kuća* umjetnosti performansa i instalacije. U kontekstu rada *House with the Ocean View,* mogli bismo ga nazvati i „praznim mjestom", mjestom čišćenja, transformisanja i prožimanja stvari. U *House with the Ocean View*,

---

[591] Grosz, E., *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, 92
[592] Marina Abramović, u: *On Bridges, Traveling, Mirrors and Silence... In Amsterdam: Interview with Marina Abramović*, u: Rico, J.P. (ed.) *The Birdge/El Puente: Marina Abramović*, 50
[593] Grosz, E., *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, 91-92

odgovarala bi mu i odrednica: „prostorni eksces“ (Gros). Naime, umjesto determinisanog prostora, u pitanju je afirmacija i manifestacija alternativnog, „ekscesnog“, procesualnog, perfromativnog modela *useljavanja prostora* (javnog ili privatnog, odnosno, prostora galerije ili prostora sopstva). Sa druge strane, njime se ne zagovara izolovanje, eskapizam, paralelno postojanje lišeno uzajamnosti već obrazovanje posebnih nukleusa *drugosti,* mira i tišine, koji se uvezuju, *ušivaju* u mrežu hiper dinamičnog življenja savremenih metropola noseći potencijal „infektivnog“ djelovanja.

Abramović kaže kako je *House with the Ocean View* bila „moderna pećina“; dakle, bila je adekvatno mjesto za njen *public retreat*. Naime, ovo nije „obična“ kuća već „luksuzna“ varijanta, „kuća sa pogledom na more“. Naime, ovdje se ne radi o „običnom“ *body subject* već pročišćenom, „unaprijeđenom“, onom koji, iz sopstvene *očišćene kuće*, može *vidjeti* „okean“ u kome se *ogleda* okružujuća stvarnost. U budizmu, čista svjesnost je poput mirne površine okeana koja precizno reflektuje sve stvari i pojave u univerzumu. Nekada te stvari i pojave podignu talase na okeanu, uzburkaju ga i narušavaju njegovu moć tačnog, jasnog odražavanja stvarnosti. Ali, kada se talasi smire i voda pročisti, okean može ponovo slati, reflektovati istinitu sliku. Tako operiše i naša individualna svijest (u metafori okeana kod Fernana Brodela (Fernand Braudel), mirna, nepokretna dubina okeana jeste ono što se označava kao *longue durée,* dok su plime, osjeke, talasi specifični događaji koji uzburkavaju površinu (okeana).

Abramovićkina „kuća sa pogledom na more“ je „putujuća“ ili „plutajuća“, levitirajuća, odnosno, ima moć „izmiještanja“, „aplikabilnosti“ na razne subjekat-lokacije, druge sopstva-kuće i moć *autentičnog* postojanja na/u tim novim „lokacijama“ i, jednako, na stvarnim topološkim tačkama kakva je galerija na njujorškom Čelziju. To je čini istinskom i *autentičnom* umjetničkom „pećinom“ postmodernog doba.

Za umjetnicu, u pitanju je bilo, kao i uvijek, sprovođenje određenog „eksperimentacijskog protokola“, izvođenje, isprobavanje određenog umjetničkog programa u prisustvu i sa participiranjem javnosti i sa neizvjesnim konsekvencama. „Željela sam da izvedem eksperiment. Nisam činila ništa, odnosno, jedino što sam radila jeste da sam gledala u posmatrače, oni su gledali u mene i onda se desila hemijska reakcija između nas... Takođe sam željela da vidim da li mogu pročistiti sopstvenu energiju i kako se ta pročišćena energija može održati u prostoru i uticati na publiku u tom prostoru. To nije u potpunosti moja ideja, došla je od moje vezanosti za Tibetance[594]. Dakle, izvođenje rigoroznog dvanaestodnevnog

[594] Marina Abramović, u: Bajo, D., Carey, B., "Marina Abramovic in Conversation with Delia Bajo and Brainard Carey", http://brooklynrail.org/2003/12/art/marina-abramovic

programa *Čišćenja kuće* kao aproprijiranje i adaptiranje budističkih meditativnih praksi nije bilo motivisano, ekskluzivno, željom za *davanjem*, impulsom požrtvovanja, osjećajem dužnosti, namjerom da se čini dobro djelo na osnovama moralnih principa. Primarno (ili dominantno), u pitanju je bila namjera umjetnice da izvede sopstveni program (pro)čišćenja i testira njegove efekte na specifičnu sredinu u sprecifičnom trenutku i „sentimentu". Sama umjetnica kaže kako prevođenje nje u ikonu, te sentimentalnost i obožavanje koje je rad izazvao nije bila njena namjera[595]. Recimo da su motivi umjetnice za uključenje publike bili *pragmatični:* „Prošla sam nekoliko *retreata* u Indiji, naučila sam lekcije. Da li te lekcije mogu iskoristiti u mojoj umjetnosti? Željela sam da u novi rad inkorporiram moje stanje svjesnosti i, takođe, da uključim publiku"[596]. Taoizam to vidi kao dio dijalektičkog procesa: „Mudrac zna da njegova praznina ima potrebu za 'punoćom' čoveka koji nije mudrac... mudrac zna da su oni njemu neophodan 'materijal' bez koga 'njegova praznina' ne bi mogla da bude aktivna"[597]. Njihovim punoćama on prilazi bez predrasuda i diskriminacija, bez moralnog prosuđivanja, nepristrasno i bez namjere, svrhe, cilja. Naime, pročišćenjem sopstvenog tijela i uma, demonstriranjem budne, nevezane pažnje, *svjedočenja* (nepoistovjećivanja sa), sopstvenih senzacija, misli, emocija, sjećanja, pročišćuje se tijelo i um, pojačava svjesnost, dovodimo se u stanje-funkciju generatora, amplifikatora, transformatora energije, stanje koje je neizbježno relaciono, kojim se kreira ambijent, stvara polje promjene koje onda može indukovati posmatrače (ta moć živog događaja, njegova relaciona priroda i mogućnost promjene neposrednih učesnika je ono što Pegi Felan vidi kao mjesto susreta estetskog i etičkog[598]). Aktiviranje drugog legitimiše, operacionalizuje prazninu mudraca/umjetnika. „Nije stvar u tome da ja njih [posmatrače] preobrazim u sebe već da oni uzmu što je njima potrebno da prošire svoju svjesnost"[599]. Dakle, dovođenje sebe u stanje smirenosti tijela, utišanosti uma, više svjesnosti, odnosno, *staranjem o sebi,* nužno se dolazi u situaciju-stanje, fukoovski rečeno, staranja o drugima. To je interna promjena koja se prirodnom nužnošću reflektuje na spolja, emituje u spoljašnjost kao kreiranje *mogućnosti* za promjenu drugog („Upravljati drugima znači ispravljati sebe"[600]; „Vežbaj nevezivanje, koncentriši se na tišinu, uskladi se sa prirodom bića... Onda će ljudi biti u miru"[601]). Kaj Larson (Kay Larson) kaže da je Buda bio

---

[595] Marina Abramović, u: Marina Abramović and Amelia Jones, *The Live Artist as Archeologist,* u: A., Heathfield, A. (ed.) (2012) *Perform, Repeat, Record: Live Art in History,* Bristol, Chicago: Intellect, 561
[596] Abramović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 263
[597] Paskvaloto, Đ., *Estetika praznine: Umetnost i meditacija u kulturama Istoka,* 33-34
[598] Phelan, P., 'Marina Abramović: Witnessing Shadows', 575
[599] Marina Abramović, Interview, u: Baas, J., Jacom. M.J. (ed.) *Buddha Mind in Contemporary Art,* 191
[600] Čuang Ce, u: Paskvaloto, Đ., *Estetika praznine: Umetnost i meditacija u kulturama Istoka,* 40
[601] Ibid, 35

prvi umjetnik performansa: istovremeno potpuno slobodan i potpuno povezan sa svima i sa svime[602].

Stanje praznine i pročišćenje sopstva nije mistički koncept, transcendentalna kategorija, već prirodna, iskustvena, naučna, dijalektička, pretpostavlja neposrednu aktivnost čišćenja, pražnjenja. Pol Dirak (Paul Dirac), jedan od pionira kvantne fizike, kaže: „[...] prazan prostor nije ni najmanje prazan nego popunjen 'beskrajnim morem' nevidljivih čestica negativne energije. [...] Ako je jedan elektron u moru nevidljiv, rupa koju ostavlja za sobom kada skoči uvis mora da bude vidljiva"[603]. Abramović vjeruje da kada pročistiš sebe, tvoj energetski obrazac se transformiše u visokofrekventno energetsko polje tako da sve oko tebe počinje da se mijenja[604].

Čišćenje kuće kao pročišćenje tijela i uma znači dovođenje sebe do stanja ogledala (mirnog okeana) koji može da reflektuje sliku svijeta, odnosno, da odražava, čini vidljivim, objavljenim, „prozrenim" i otpuštenim sve one misli, emocije, sjećanja, slike, kulturne i druge obrasce kroz koje živimo, *izvodimo* naše živote i ovo je jedan od dominantnih umjetničkih programa ili protokola Marine Abramović. Jedino između dva čista ogledala nema uzajamnog projektovanja, vraćanja slike nego samo strujanje praznine kao razmjene i kreativnog rasta čiste vitalne energije: tu postoji samo pogled svjedoka.

Mirroring Effect

U čuvenoj završnici čuvene ***Odiseje 2001* (1968)** Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick), Dejvid Boumen (David Bowman) se zatiče u svojoj kući-sobi gdje obavlja uobičajene dnevne radnje: jede i pije, brine o higijeni, spava. Naime, u toj zatvorenoj kući, zaštićenoj komforom privatnog pokućstva i statusnih predmeta (stilskim namještajem i dekorom, klasičnim slikama i statuama), kao ograničenom, markiranom „unutrašnjem prostoru" čovjeka kulture i sjećanja, on jedino može *posmatrati* sopstveno nestajanje. Naime, u takvoj *kući sebe*, *kući sopstvu*, on je i posmatrač i posmatrani, onaj koji i doživljava i očituje svoju prolaznost i smrt. Stupanjem, pak, u *megalitno* polje (sopstvene) praznine, moguće je ponovno rađanje, samoobnavljanje. Tek u megalitu, u praznini, nestaje perspektivizam ne samo kao princip organizacije prostora i skopičkog polja nego i ustrojstva poznatog svijeta i pozicije pojedinca u njemu. *Star Child* se

---

[602] Larson, K., *Shaping the Unbounded, One Life, One Art,* u: Baas, J., Jacom. M.J. (ed.) *Buddha Mind in Contemporary Art,* 72

[603] Paskvaloto, Đ., *Estetika praznine: Umetnost i meditacija u kulturama Istoka,* 24

[604] Bajo, D., Carey, B., "Marina Abramovic in Conversation with Delia Bajo and Brainard Carey" http://brooklynrail.org/2003/12/art/marina-abramovic

rađa istovremeno u „unutrašnjem prostoru“ (*kući sopstva*) i u spoljašnjem, kosmičkom prostoru i sobom legitimiše uzajamnu refleksivnost, u stvari, istost te dvije „kuće“.

Prema humanističkim idealima renesanse, perspektiva sekularizuje božiji pogled u oko posmatrača. Institucija perspektive teatralizuje skopičko polje, kreirajući „scenografski prostor“ u kome ono što se nudi pogledu jeste postavljeno za posmatrača. Time, ono što se dešava u skopičkom polju postaje predstava, parada želja koje i budi i hrani kapitalistička logika proizvodnje, potražnje, konzumiranja, posjedovanja, akumuliranja[605].

Ukoliko se oslobodimo perspektivizma, pita se dalje Rebeka Šnajder, možemo li doseći *sveuključivu* viziju nastalu iz mnoštva, možemo li doseći sveobuhvatan način spoznaje[606]? Takvo utopijsko postignuće je, po Suzan Bordo (Susan Bordo) nemoguće, to je nemogući „pogled niotkuda“ ili, obratno, „san o svuda“, što je, kako kaže Bordo, „lažna univerzalizacija“. Po njoj, pogled uvijek nosi socijalni, politički i personalni ulog[607].

House with the Ocean View, međutim, ne razvija određeni utopijski scenario niti hrani pogled koji nas locira i fiksira u neki već i unaprijed i neizbježno kulturno kreirani i kodirani svijet privatnosti ili društvenosti. On ohrabruje svjedoka u nama koji može da nas od takvog „ambijentiranja“ distancira uranjanjem u dubinu sopstvenog okeana. Ponovo govorimo o potencijalitetima, ne o izvjesnostima i aktualitetima. Naime, prohodnost čiste energije u oba smjera ili čistota svih kanala (*kuća*) u performansu nije bila ni očekivana ni zagarantovana (ni realizovana) niti kao ulazna niti kao izlazna vrijednost. Umjetnica, doduše, prijavljuje sopstvenu promjenu kroz izvođenje ovog performansa. Kako sama kaže, osjećala je najprije glad, plakala je, smijala se, pjevala, bivala umorna, iscrpljena, ushićena a potom iskusila stanje povišene pažnje, hiper senzitivnosti, otvorenosti i konačno izuzetne i duboke povezanosti sa drugima a koje ona imenuje „patetičnim zapadnjačkim terminom“ kao stanje bezuslovne ljubavi (termin koji je često vezivan, bez patetike, i za istočnjačke meditativne prakse kao iskustvo praznine, čiste svjesnosti, odnosno, suštinske povezanosti svega sa svime). To je stanje iz koga se ne samo može (re)generisati sopstvena već i transformisati emitovana, *nečista* energija drugog, posmatrača-učesnika događaja. I očevici su registrovali postepenu ali evidentnu promjenu umjetnice tokom izvođenja performansa: neki su promjenu prepoznavali kao znake rastuće i opasne iznurenosti, slabljenja fizičkih i mentalnih moći, drugi, pak kao stanje rastuće i revitalizujuće unutarnje smirenosti i fokusiranosti, porasta svjesnosti, kao stanje izvjesne „prozirnosti“ i „lebdjenja“ tijela, odnosno, „apoteoze“. Doduše,

---

[605] Schneider, R., *The Explicit Body in Performance*, 67
[606] Ibid, 177
[607] Ibid

postojala je odmah po završetku performansa kod umjetnice i drugačija, pragmatičnija i operativnija svijest o tome ko, gdje, zašto, kada i kako ona u tom trenutku jeste. Naime, po silasku sa platformi, umjetnica je održala govor (zahvalnosti) pred publikom koja je prisustvovala zadnjem danu njenog performansa i tim činom prevela ovaj nesvakidašnji ili vanredni u regularni, "protokolarni" savremeni umjetnički događaj. Ovaj detalj, moguće, predstavlja i bitan novi identifikacijski momenat kojim se, uz niz drugih podudarnosti, pravi kopča sa performansom *Artist is Present* i to sa njegovom dimenzijom manifestovanja, utjelovljenja savremenog umjetničkog spektakla.

U iskustvima i percepcijama neposrednih očevidaca-participanata i naknadnih interpretatora ove žive instalacije postoji širok dijapazon čitanja ili učitavanja značenja, prevođenja događaja u sliku, metaforu, asocijaciju, odnosno, investiranja u njega određenog „socijalnog, političkog i personalnog uloga". Ovakva projektovanja u rad su, pak, mogla verifikovati dostizanje stanja pročišćenosti umjetnice, njenu ogledalnost, sticanje moći odražavanja, detektovanja tih tuđih investicija kao (kulturnih) upisivanja, kao *talasa na okeanu*. U svjedočenjima nekih pojedinaca koji su neposredno prisustvovali performansu navodi se sljedeće: „Ja imam ozbiljan problem sa tim da neko želi sebe da izgladnjuje iako nije na to prisiljen ... Koja je razlika između ovoga i TV realitija? ... Cijela stvar je bila iz luksuza, privilegije. Kada završi sa ovim, ona se može vratiti u svoj stan na Menhetnu ... Ako zaista želi pomjeriti granice, zašto ne nađe posao i čisti toalete na MTA 12 dana?... Pokušala sam da joj pošaljem svoju energiju ali to nije funkcionisalo"; ili: „Ona je gore meditirala i to je dobro za ljude ali je veoma teško. Trebaš za to biti monah koji zuri u zid ... mislim da umjetnost mora biti religiozno iskustvo ... ovo je kao gledati kako trava raste "; ili: „čini mi se da je njena moć komuniciranja postajala jača – ili se možda pojačavala moja percepcija... mislim da je ekstremno svjesna svakoga ko je došao da je podrži... Ne bih rekla da je ona sebe izgladnjivala već da je disciplinovala svoje tijelo da bi mogla preći u nešto drugo"; ili: „Što bih ja želio da uzmem od ove izložbe? Instalaciju tuša. I namještaj je jako lijep![608]" Također, u jednoj epizodi HBO serijala *Sex and the City* emitovanoj 2003., urađena je rekonstrukcija ili *reenactment* rada kao neubičajeni *Manhattan setting* za uobičajenu životnu dinamiku glavnih junakinja serije. I ta nezgrapna replika *House with the Ocean View* i zajedljive replike koje izgovara glavna junakinja serije o tom „radu" sklepanom za seriju predstavljaju očito parodiranje originala, i umjetnice i njenog performansa. No, moglo bi se ustvrditi i da ovo parodiranje potvrđuje, prirodom originalnog rada legitimisano, postojanje mnoštva čitanja,

30

[608] Westcott, J., 'Marina Abramovic's 'The House with the Ocean View': The View of the House from Some Drops in the Ocean',130-134

učitavanja, *pražnjenja* a koja potvrđuju da su i ona bila okrznuta njegovim transformabilnim dejstvom, njegovom moći ogledalnosti. Sa druge strane, mogli bismo ustvrditi da susretanje estetskog i etičkog u originalnom događaju (kroz mogućnost uzajamne pozitivne promjene umjetnika i posmatrača) biva presječeno ili pomjereno iz težišta masmedijskim transponovanjem (i eksploatisanjem) umjetničkog događaja u sferu popularne ili komercijalne kulture. Time i teza (ponovo teza Pegi Felan) da *live* umjetnost može staviti u drugi plan pitanje komodifikacije, aproprijiranja od strane tržišta, iskače u pravi plan zahtijevajući novo propitivanje ili problematizovanje pozicije i prirode te umjetnosti danas. Takođe, treba imati u vidu da ta aproprijiranja imaju i svoje „rashode" i svoje „prihode": „Uprkos mojoj ozbiljnoj namjeri da promijenim stanja svjesnosti u performansu, i ja i performans smo bili ismijani"[609], bio je komentar umjetnice na ovu reizvedbu. Šon Keli, vlasnik galerije u kojoj je postavljen i izveden *House with the Ocean View,* pak, kaže kako je upravo ovim „omažem" u *Sex and the City,* „Marinin rad privukao pažnju i izvan svijeta umjetnosti pobuđujući znatiželju kod mnogo ljudi"[610]. Ovu cijenu Abramović je bila i jeste spremna da plati.

U nekim *post festum* interpretacijama angažovano je stručno znanje u lociraju i evaluiraju rada. Prema Johanesu Biringeru (Jonahhes Birringer), ovaj rad predstavlja prelaz ka „minimalističkom egzistencijalizmu koji za neke može biti razdražujuće blizak nekritičkom i nepromišljenom *New Age* spiritizmu"[611]. Pegi Felan smatra da iako je nemoguće misliti umjetnost performansa izvan umjetničkog tržišta, *House with the Ocean View* ostaje izvan domašaja komercijalnog marketinga jer je ovdje „druga vrsta kapitala na djelu"[612]. Između ova dva pola moglo bi se umetnuti sljedeće: možda ovdje svjedočimo spektakl ali posve drugačije retorike od „tipičnog" spektakla kreiranog u dominantnom diskursu savremene umjetnosti, kako kaže Kris Taunsend za umjetnost Bila Viole. Ovaj spektakl ne funkcioniše po „klasičnim" principima spektakla, kako ih vidi Džonatan Kreri (Jonathan Crary) ili Žak Ransijer (Jacques Rancière) kao događaj koji ne zahtijeva nužno subjekat koji *vidi*, već prije onoga koji je izolovan, pasivan, nekreativan. Međutim, nastavlja Taunsend, to je ipak spektakl koji nas ostavlja bez daha, i, moguće, bez našeg kritičkog mišljenja[613].

---

[609] Abramović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 269

[610] Chen, J. W. (2011) "The Patron on Conceptual and Performance Art in USA Art Market: An Interview with Sean Kelly," *Art Taipei Forum Media*, Vol. 4. Takođe, *House with the Ocean View* je dobio *New York Dance and Performance Award (the Bessie)* i nagradu za najbolju izložbu u komencijalnoj galeriji Međunarodnog udruženja kritičara.

[611] Birringer, J., 'Marina Abramović on the Ledge', 66

[612] Phelan, P., 'Marina Abramović: Witnessing Shadows', 576

[613] Townsend, C. *Call me Old/Fashioned but...: Meaning, Singularity and Transendence in the Work of Bill Viola*, u: Townsend, C. (ed.) *The Art of Bill Viola,* 15

Interpreter perform, too

"Svijet nije stvoren za to da mislimo o njemu
(misliti znači bolovati na očima)
već da bismo ga gledali i bili suglasni...
Ne posjedujem nikakvu filozofiju: imam čula..."[614]
Fernando Pesoa

Ako smo previše približeni umjetničkom radu, iskustvo postaje pornografsko, a ako se suviše distanciramo, postaje kritičko, tvrdi Mark Epštajn (Mark Epstein)[615]. Moguće da je upravo *negdje između* ili u zoni *in-betweeness* „idealno mjesto" u koje se može/treba locirati čitač performansa (*House with the Ocean View*), u (delezovsko-gatarijevsku) zonu *intermezza* koja je ovdje pitanje „nesjedjelačke" logike: osjetilnog i intuitivnog nomadizma. Upravo u toj zoni smjestila se Pegi Felan, jedna od najrespektabilnijih i najuticajnijih teoretičarki umjetnosti performansa: „Želim da razvijem način da pišem i reagujem na tvoj rad i na tebe sa čistom iskrenošću koja nije ni procjenjujuća ni ravnodušna"[616]. Felan se na rad *House with the Ocean View* fokusirala u dva svoja teksta[617] i to iz pozicije teorijskog, naknadnog čitanja rada i iz pozicije njegovog direktnog posmatrača, odnosno, participanta. Ispostavilo se da su ove različite pozicije drugačije „prelomile" njen pogled. Sama Felan potvrđuje kako događaji o kojima piše izgledaju drugačije u njenom pisanju nego u njenom iskustvu istih i da je bitno markirati tu razliku[618]. Reklo bi se, takođe, da postoje i dvije vrste (njenog) pisanja o događaju upravo sa ove dvije pozicije a kojima se ne samo zaoštravaju pitanja prirode performansa kao događaja *sada i ovdje* i pozicije posmatrača spram istog već se i dramatizuje ili problematizuje sama priroda jezika.

Pegi Felan, učesnica performansa, piše u formi ličnog, privatnog obraćanja, u formi pisama započetih sa „Draga Marina" i završenih sa „Voli te, Pegi" i piše ovako:

---

[614] Pessoa, F. (1986) *Poezija*, Veselin Masleša, Sarajevo,
[615] Epstein, M. *Sip My Ocean, Emptiness as Inspiration,* u: Baas, J., Jacom. M.J. (ed.) *Buddha Mind in Contemporary Art,* 32
[616] Phelan, P. 'On Seeing the Invisible: Marina Abramović's *The House with the Ocean View*', u: Heathfield, A. (ed.) *Live: Art and Performance,* 21
[617] Phelan, P., 'Marina Abramović: Witnessing Shadows'; Phelan, P. 'On Seeing the Invisible: Ma Abramović's *The House with the Ocean View*', u: Heathfield, A. (ed.) *Live: Art and Performance,* New York: Routledge
[618] Phelan, P. (1997) *Mourning Sex: Performing Public Memories,* London: Routledge, 12

„... Nisam željela da se promijenim. Ti si stajala tamo izazivajući me, pozivajući me, naređujući mi... Nisam ti vjerovala ... Dugo sam bila slijepa ... Moja lijeva butina je počela da se trese. Postala sam ekstremno svjesna sebe. Galerija je bila prepuna i mislila sam da svi gledaju u moje podrhtavajuće bedro. Ali ti si nastavila da mi se približavaš i što si više prilazila, ja sam se više tresla. ... Onda sam primijetila da se i ti treseš. Došla si do ivice platforme i tako si se žestoko tresla da sam pomislila da možeš pasti. Počela sam da paničim ... Odlučila sam da usmjerim svu svoju mentalnu energiju da te natjeram da se vratiš nazad. Mentalno, bila sam veoma jaka. Bila sam zgranuta snagom moje mentalne fokusiranosti. Moja glava je gorjela. Moje tijelo je bilo u rasulu. Nisam mogla prestati da se znojim i tresem. Osjećala sam se slabom i bila zgađena što sam tako slaba... Najprije sam se opirala ideji da da budem promijenjena a onda sam počela da razmišljam da bi to bilo zaista izuzetno a možda je to i bila tvoja namjera ... ta komplikovana vrsta alhemijskog procesa u kom bih ja bila ispražnjena a ti ispunjena ... mnogo toga se još opire riječima ... nešto je prostrujalo između nas ... još uvijek sam se preznojavala ali moje tijelo nije više podrhtavalo. Kao da sam plutala u okeanu koji je strujao između naših očiju... osjećala sam priliv energije, vidjela sam tu energiju, molekule koji plešu i rastu poput zvijezda na noćnom nebu"[619].

Ovdje je u pitanju pisanje koje je i samo performativno: subjektivno, ispovjedno i intimističko, čulno i emotivno, nespokojno, indiskretno, ekstatično i „nekritičko" *pražnjenje* i tranzitorno, u prestupanju granica prostora i vremena i individualnih granica onoga koji piše. Naime, to pisanje, kao što je i ono o čemu piše, ne želi biti „sklonjeno", privatno, „zaključano" već komunicirano kao evokativno („ovim pisanjem želim da ponovo odigram, da ponovim efektivnu moć samog događaja, performansa"[620]) i kao inicirajuće (ciljajući ne znanje ili imaginativnost već senzitivnost čitača, jednako koliko i pisca). Naime, Felan ovdje ne ukida (sebe kao) *connoisseura,* već ga (već se) lišava ili oslobađa neophodnosti posezanja za znanjem, za kritičkim promišljanjem i naslućuje širinu polja koje zahvata „drugi pogled": Kako kaže Rebeka Šnajder, to polje se otvara za intuitivno, iskustveno, neracionalno, „utjelovljeno" znanje[621], za „nesmireno" ili za „tečno znanje", kako ga imenuje sama Abramović.

Međutim, bitno za percepciju rada *House with the Ocean View* jeste osjećaj koji ima Pegi Felan povodom svog pisanja, osjećaj da ono samo orbitira oko događaja koji se suštinski opire riječima, razumijevanju: „Ne mislim da sam pristupila onome što se zaista desilo u

[619] Phelan, P. 'On Seeing the Invisible: Marina Abramović's *The House with the Ocean View*', u: Heathfield, A. (ed. *Live: Art and Performance,* 21-25
[620] Phelan, P., *Mourning Sex: Performing Public Memories,* 12
[621] Schneider, R., *The Explicit Body in Performance,* 175

ovom performansu prvenstveno zbog toga što sam prisustvovala nečemu što nisam mogla istinski da vidim niti opišem"[622]. Sama umjetnica se pita u vezi ovoga rada: „da li je ovo umjetnost, da li je performans ili je ovo iscjeljenje? Nemam pojma. Samo znam što se desilo"[623]. Pitanje je da li to što se desilo, *srce* događaja, izmiče i slikama, dokumentima toga događaja jednako kao i riječima (o njemu) („Ako podignem ovako ruku, ima zena. Ako tvrdim da sam podigao ruku, nema više zena"[624])? Da li je to "opšta sudbina" efemernih umjetnosti kakva je performans ili svojstvo ovoga rada? Da li je, stoga, to izmicanje drugačije za one koji su imali neposredno iskustvo događaja i za nas koji pristupamo događaju naknadno i posredovanjem slike i teksta jer je „nedokučivo" ovog rada ipak u polju empiričkog a ne apofatičkog? Ili, da li to što izmiče riječima i slici, to slijepo ili *prazno* mjesto događaja, jeste ono što se otvara (jedino) za „drugi pogled" bilo kome od nas i bilo kada? Ili, pak, to prazno, neobilježeno, neuhvatljivo mjesto događaja ipak može da se smjesti, *useli* u prazna mjesta u jeziku, verbalnom ili vizuelnom, u izvjesna među-mjesta (*in-between*) između riječi ili prazna mjesta između slike i posmatrača-čitača događaja. Moguće je i da se funkcija *čišćenja*, pražnjenja, dominantna operacija rada *House with the Ocean View* ne tiče samo tijela i uma direktnih učesnika već i prostora značenja, tumačenja i da sve što se izgovori o ovom radu (uključujući i ovo pisanje) može pripadati takvom činu ili procesu postupnog ali nesumnjivog *čišćenja* (svoje) *kuće*, čišćenja prostora znanja i razumijevanja, i otvaranja prostora osjećaja (sebe) i svjedočenja (svijeta) uvijek u *sada i ovdje*.

---

[622] Phelan, P., 'Marina Abramović: Witnessing 20dows', 576
[623] Marina Abramović, u: Bajo, D., Carey, B., "Marina Abramovic in Conversation with Delia Bajo and Brainard Carey" http://brookl4rail.org/2003/12/art/marina-abramovic
[624] Daisec Suzuki, u: Paskvaloto, Đ., *Estetika praznine: Umetnost i meditacija u kulturama Istoka*, 83

3.2. (Neo)barokni kontrapunkti

Od kraja 80-ih, u opusu Marine Abramović moguće je pratiti razgranavanje, račvanje ali i povremeno međusobno uplitanje dvije dominantne razvojne i značenjske putanje. Jedna putanja nosi zahtjev za brušenje, rafiniranje, *uzvisivanje* tijela i (njegovih) sila svjesnosti, za povezivanje sa sopstvenom prirodom, svojim čistim bićem i time za useljavanje, uplitanje u široki i opšti plan postojanja. Ona se kretala od poznih radova sa Ulajem i od *Transitory Objects* potom se dalje razvijala i sublimirala u *House with the Ocean View* ali i varirala, pa i divergirala kroz radove poput *Spirit House (Luminosity), Biography Remix* i *7 Easy Peaces (Entering the Other Side),* posebno u *long-durational* performansima *Artist is Present* i *512 hours.* Druga putanja je od serije ***The Biography*** značila uvođenje izdašno aproprijiranog i adaptiranog *baroknog* elementa u životnu i umjetničku praksu Marine Abramović kao: *kontrapunktiranje,* građenje „nemogućih" sklopova, „neprirodnih" veza, ušivanje „nekompatibilnosti"; sklonost ka neočekivanoj promjeni, naglom skretanju, relativizovanju statusa i pozicija, vrijednosti i značenja; afirmacija principa disonantnosti i diskontinuiteta; lansiranje *odmetnutih,* zakrivljenih, uvijajućih, izvijajućih, preplićućih, *ornamentiranih* razvojnih putanja; ekspanzivnost opsega ili polja dejstva umjetnosti performansa; poplava simboličkog, alegorijskog na račun literalnog, na račun dovoljnosti prisustva tijela; direktno uvođenje motiva i efekta *memento mori*; disperzija njene umjetnosti i umjetničke *ličnosti i lica,* njihovo ubikvitetstvo, kroz medijsko umnožavanje, posredovanje, izmiještanje (pre)stupanjem u hibridno, *polifonično* polje savremene kulture, u polje teatra, opere, muzike, plesa, filma, videa, fotografije, nauke, profesure, *institution buildinga, entertainmenta*, masovnih medija; sklonost prema ekstravaganciji, glamuru, dizajniranju i kasnije svojevrsnoj teatralizaciji, spektralizaciji i spektakularizaciji tijela (umjetnice) i (tijela) događaja; pokušaji distanciranja - pragmatičnim ili dramatičnim, ironijskim i parodijskim otklonom, alegorijskim procedurama ili (postmodernističkim) tehnikama aproprijacije, intertekstualnosti, *remixa* - od prošlosti, od ličnih, porodičnih te nacionalnih, kulturnih, političkih i umjetničkih konstrukata i *dejstva resentimana* (*Balkan Baroque, Balkan Erotic Epic, Seven Easy Peaces, Life and Death of Marina Abramović*). Takođe, često je moguće prepoznati i pratiti preplitanje ove dvije putanje u pojedinim radovima tako što se jedna putanja doima kao kardinalna, dominantna a druga kao sekundarna, prateća, ali za umjetnost Marine Abramović obje su jednako pripadajuće ili distinktivne i one kao takve, uvezane, mogu definisati praksu i djelovanje Marine Abramović kao svojevrsni tvorački, produktivni paradoks.

3.2.1. Biography Repeated

„U vrijeme kada sam radila radove sa kristalom, nisam još bila sposobna da budem ja, potrebna mi je bila neka vrsta instrumenta da stignem do toga“, kaže umjetnica. Nakon iskustva radova sa kristalom, „osjećala sam da se energija koju sam imala kada sam izvodila performanse sama, prije Ulaja, vratila... Osjećala sam da mogu napraviti sljedeći korak, da se otvara nešto novo“[625]. Novo u koje je Abramović ušla, drugačijost u odnosu na njenu prethodnu umjetničku praksu uključujući kolaboraciju sa Ulajem pa i na radove sa kristalima koje je radila također tokom 90-ih predstavlja serija ***Biography.*** Izvođena je od 1992. veći broj puta širom Evrope i Amerike (Madrid, Beč, Kasel, Frankfurt, Berlin, Antverpen, Santa Fe, Groningen, Valensija, Hanover; Kasel, Ljubljana, a *Biography Remix* izvedena je 2004. u Rimu i 2005. u Avinjonu).

Iz pojedinih tvrdnji umjetnice bi se moglo zaključiti da je serija *Biography* nastala iz svojevrsnog post-traumatskog stresa, kao njen pokušaj premošćavanja unutarnje praznine, krpljenja emocionalne naprsline nakon rastanka sa Ulajem. „Bila sam u takvom stanju bola, psihičkom i fizičkom, da se nisam mogla vratiti svom postojećem radu. Jedino rješenje koje sam vidjela u tom trenutku bilo je napravim neku vrstu distance od sebe same igranjem, postavljanjem na scenu sopstvenog života“[626]. Međutim, umjetnica također svjedoči kako je ideju za postavljanje svog života, svoje biografije na scenu dobila mnogo ranije: „Prije zajedničkog rada sa Ulajem, razmišljala sam o retrospektivi mojih performansa ali to nisam uradila. Željela sam uspostaviti vrstu nevezanog, izmaknutog pogleda na ono što sam nekada uradila. Željela sam pozvati profesionalnog hipnotizera da čita instrukcije i zamoli volontere da ponove moje performanse u stanju hipnoze. Ja bih bila u publici i vidjela bih sve moje radove ponovo izvedene... sada viđene iz perspektive publike“[627]. Tokom rezidencijalnog boravka u Veneciji 1983., uradila je zajednički rad sa umjetnikom, koreografom i pozorišnim režiserom Majklom Laubom (Michael Laub) koji je animirao da ispriča svoj život izgovarajući po jednu rečenicu za svaku godinu (taj model je Abramović usvojila u seriji *Biography* čije je jedno izvođenje, na festivalu Romaeuropa u Rimu 2004., režirao upravo Laub). Međutim, ideji da igra sopstveni život vratila se nakon performansa *Great Wall Walk*

---

[625] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 18, 21

[626] Marina Abramović, u: Biesenbach, K. *The Artist is Present. The Artist was Present. The Artist will be Present*, u: Biesenbach, K., Danto, A. C., Iles, C., Spector, N. & Stokić, J., *Marina Abramović: The Artist is Present*, 19

[627] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy*, u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 1965-2001*, 15

koji je označio prekid jedne životne i umjetničke faze, ulazak u zjap unutarnje praznine (Abramović govori o stanjima depresije, konfuzije, teškoće da nastavi sama) ali je značio i potrebu kontinuiranja njenog umjetničkog djelovanja oštrim zaokretom, stupanjem u radikalno novo polje istraživanja i eksperimentisanja.

Biography predstavlja multimedijalni spektakl, kompleksni rad koji „režira" sama umjetnica ili režiju prepušta drugima. Njime se povezuju performansi (ponavljanje njenih prethodnih performansa koje ponovo izvodi sama umjetnica ili drugi performeri) sa glumom, pjevanjem, plesom, video i slajd projekcijama lične i umjetničke dokumentacije, interakcijom sa publikom i sve to u ambijentu teatra.

Ovaj *concerto grosso* predstavlja veliko poravnanje: jednakovrijednost, istovremenost i isprepletenost ili višestruko, skokovito presijecanje i prožimanje mnoštva putanja: prošlog i sadašnjeg, *originalnog* performansa i njegove reizvedbe, *reenactmenta*, odnosno, onoga što se desilo, prošlog događaja-performansa i onoga što se trenutno zbiva na sceni kao ponovno izvođenje, događanje te prošlosti, kao njena svojevrsna reaktualizacija ali i reprezentacija (prošlost kao slika sadašnjosti, *reenactment* kao reprezentacija prezentnosti ili prezentnost reprezentacije). Potom, u sklop *Biography,* umeće se reprezentacija prošlih performansa kroz projekciju njihove foto i video dokumentacije (slike prošlosti) i prevođenje prošlosti u jezik, u naraciju (tekst). Takođe se „multiplikuje" stanje prisutnosti-odsutnosti umjetnice: ona izvodi (ponavlja) performans na sceni, zatim, takođe prisutna na sceni, ona „samo" posmatra tuđu reizvedbu sopstvenih performansa, konačno, ona je odsutna-prisutna samo kao naracija, govor snimljen na traci i puštan tokom izvođenja komada. Umjetnica je i nosilac autorstva i ona koja „delegira" autorstvo na drugog, ne više (samo) na publiku već na druge performere i na režisera određenog izvođenja *Biography.* Jedan, isti performans se multiplikuje na istoj sceni, u istom trenutku, kroz umnožavanje broja izvođača[628]. Takođe, u *Biography* se projektuju slike iz privatnog foto albuma umjetnice i inscenirаju, živo izvode izvorno fotografisane situacije[629]. Svi ovi El elementi se sklapaju na sceni kao fragmenti velikog, hibridnog i transformabilnog događaja. Oni se smjenjuju ili simultano odvijaju kao svojevrsni presjeci vremena ili događaja, kao semplovi koji imaju svoju slikovnu, auditivnu, materijalnu i/ili događajnu prirodu: i živa tijela u pokretu, u izvođenju radnje, i muzika ili pjevanje ili zvuk životinjskog porijekla, i zvuk koji se trenutno proizvodi ili snimljeni zvuk, i izgovoreni ili

[628] U jednoj sceni *Biography*, nekoliko parova istovremeno ponavlja, izvodi na pozornici, zajednički performans Abramovićke i Ulaja *Light/Dark* iz 1977.

[629] U scenema *Biography,* sama umjetnica ili, pak, dvije performarke, prevode u medij performansa fotografiju koja se nalazi na naslovnici knjige ***Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*** iz 1998. Ista scena se nalazi na *Illy* šoljici za kafu u art kolekciji iz 2002. koju potpisuje umjetnica.

ispisani tekst, i događaj (performans) koji se neposredno izvodi (kao tjelesni čin) i slike događaja (video ili foto projekcija).

Biography sakuplja, sažima, miksuje različite vremenske dimenzije u jedno rastresito, gotovo višedimenziono *sada*, odnosno, kao da se dimenzija sadašnjosti tako komplikuje, usložnjava, segmentira, razlistava da može unutar sebe ponoviti i sakupiti, presložiti i prepovezati čitav slijed prošlih ali i tekućih događaja. Cjelovitost i koherentnost (modernističkog) umjetničkog djela ukinuta je činom fragmentacije i načelom simultanosti koji jednako baštine umjetničke avangarde i umjetnost performansa i hepeninga (Alan Kaprou (Allan Kaprow) izvodi 1959. rad *18 Happenings in Six parts*: „Performans je podijeljen na šest djelova... Svaki dio sadrži po tri hepeninga koji se dešavaju istovremeno". Jedan od ranih radova Džona Kejdža iz 1952. se zove *Simultaneous Presentation of Unrelated Events* i predstavljao je istovremeno izvođenje ili kombinovanje niza radnji: čitanja poezije, sviranja na klaviru, plesa, projekcije filmova).

I u „komponovanju" scene u *Biography* ne postoji jednostavno smjenjivanje prizora prema hronološkom ili nekog drugom logičkom ključu već se novo dešavanje „ubacuje", uskače na scenu dok je prethodno još tu, u trajanju, u prikazivanju. Tako se u *Biography*, još *tokom* (ponovnog) živog izvođenja performansa *Rest Energy,* zajedničkog rada Abramovićke i Ulaja iz 1980., u jednom trenutku odozgo spušta platno na koje se projektuje video snimak Abramovićkinog performansa *Dragon Heads* time zaklanjajući, „apsorbujući" živi performans koji se nije okončao i koji se ovakvim prekidom ili ovakvim „nastavkom" *nikada neće ni završiti* (ta ideja, gotovo imperativ produžavanja života performansa prisutna je kod Abramovićke još od ranih performansa a nakon toga izdašno je hranjena aktiviranjem različitih „protektivnih" strategija i praksi, poput *reenactmenta* i različitih metoda dokumentovanja). Slojevito organizovanje scene ne sugeriše „pravilno" rasprostiranje u širinu i dubinu prostora i vremena već predstavlja zgušnjavanje i srastanje i iskakanje svega prikazanog, odigranog u jedinstvenu ravan kao presjek, kao upis tih (prošlih) događaja u sadašnje. U stvari, reklo bi se da ta jedinstvena ravan ima formu (Mebijusove) trake (ili delezovsko-gatarijevskog nabora) koja nije pravilno tekuća nego je uvrćuća i izvijajuća, ona koja ovdje skuplja i reorganizuje i „nonšalantno" uvezuje višestruko različito. Ona znači i osebujno (neo-barokno!) preklapanje, preplitanje vremenskih i prostornih planova i medijske različitosti.

Biography, dakle, ne karakteriše hronološka, linearna progresija mnoštva događaja-fragmenata nego njihova „razbacanost" u vremenu i medijima koja se preinačuje u istovremenost, „aistoričnost", u slobodno sklopljeno i višemedijsko *sada*. U devedeset minuta

dugom izvođenju *Biography*, vrijeme, godine koje umjetnica nabraja jednu za drugom se ne supstituišu nego sumiraju, sažimaju u jednostavne rečenice i partikularizovane događaje nudeći ne samo ubrzano sedimentiranje i kontrahovanje prošlosti (dok teče ovo nabrajanje, umjetnica bukvalno trči preko scene, *trči kroz vrijeme*) nego i novo (pre)povezivanje aktivnog života.

Konstanta koja vizuelno, materijalno i simbolički prošiva sva „uprizorenja" u *Biography* jeste gomila kostiju u dnu scene koja je istovremeno teatarski rekvizit i oruđe art performansa, metafora devitalizovane prošlosti ali i „materijalni dokaz" njenog postojanog, „opipljivog" prisustva. Ona je i metaforički i literalni elemenat koji prošiva ovaj rad, markira scenu za njegove neposredne izvedbe i za njihova semantička raslojavanja. Ta odložena, nepokretna, „ogoljena" prošlost postaje aktivirana, senzibilisana prisustvom živih tijela u akciji i „živih" slika u pokretu i postaje bukvalno dotaknuta i „ozvučena" napadom živih (životinjskih) tijela (pasa koji zvučno glođu te kosti) a koji ne pokazuju, nemaju obavezu ili osjećaj „respekta prema mrtvima".

Kada je u pitanju ova fragmentacija prethodnih događaja, nije na djelu samo dejstvo sinegdohe, to da preuzeti dio-fragment zastupa (nekadašnju) cjelinu (performans *Lips of Thomas* je u *Biography* zastupljen samo fragmentom, ponavljanjem čina urezivanja žiletom petokrake na stomaku). Nekadašnja cjelina se fragmentira, sempluje, i ti semplovi, bez obavezivanja prema svojoj izvornoj, „matičnoj" cjelini sada se upliću u odnose sa drugim, slobodno-plutajućim fragmentima time vršeći restrukturiranje, preslaganje, slojeva vremena i događaja. Fragmenti grade nove hibridne cjeline koje ne skrivaju svoju heterogenost, svoje nastajanje iz mnoštva semplova ili presjeka već to *semplovanje* manifestuju kao svoj konstitutivni i operativni obrazac.

Svako izvođenje ili svaki *remix Biografy* bio je drugačiji i time je svakim izvođenjem testirana, verifikovana i otvarana mogućnost neograničenih kombinacija fragmenata, mogućnost, deridijanski rečeno, „neproračunljivih koreografija". Time se i podržavao željeni kontinuitet njene umjetničke prakse. Kako sama umjetnica kaže: „The *Biography* is Work in Progress"[630]. Čak se i uvođenje Ulajevog sina Juriana u ponavljanja njenih i Ulajevih zajedničkih performansa ne mora ili ne treba tumačiti kao otplaćivanje duga nekadašnjem partneru. Isticana zapanjujuća sličnost oca i sina, to da bi sin, dakle, predstavljao mlađu kopiju svoga oca, moglo je značiti i svojevrsno „podmlađivanje" tih starih radova, oponiranje logici vremena. Takođe, duga serija izvođenja *Biography* ali i ponavljanje njegove recepture u

[630] Abramović, M., *Marina Abramović: The Biography Of Biographies*,13

kasnijim radovima umjetnice značilo je instituiranje prakse *reenactmenta* kao dominantnog modela operisanja i očuvanja medija performansa. Kod Abramovićke, praksa *reenactmena* je trebala crpsti snagu iz transformabilne moći repetitivnosti, ponavljanja radnje u ritualu. U tom smislu, u Abramovićkinom radu, prošlost se ne bi reciklirala nego re-kreirala, aktualizovala, stalno obnavljala i iznova stvarala i uvijek kao prvi put: sada i ovdje. Kako umjetnica kaže za izvođenja *Biography,* „svaki put to je bio novi život za mene"[631]. Međutim, kako su u pitanju rubni fenomeni, dejstvovanje na samim granicama kako reprezentacije tako i prezentnosti (ili transgresiranje tih granica), ponovno izvođenje ranijih performansa značilo bi, takođe, i njihovo svojevrsno posredovanje ili „medijatizaciju" - paradoksalno *posredovanje* prošlih performansa njihovim novim, *živim* izvođenjem. Taj paradoks je produkovan ali i apsorbovan, legitimisan proširivanjem granica samog medija, umjetnosti performansa.

Konačno, u (delezovskom) nelinearnom poimanju vremena, „sintezi vremena", nije samo budućnost nepoznata, nepredvidljiva, nemisliva već je i prošlost neodređena, a sadašnjost otvorena, eksperimentalna. Vrijeme je, kako kaže Gadamer (Hans-Georga Gadamer), „fuzija horizonata", sapostojanje, istovremenost i prepletenost prošlog, sadašnjeg i budućeg; hamletovski rečeno, „vrijeme je izašlo iz zgloba". Gertruda Stajn (Gertrude Stein), upravo povodom *Hamleta*, govori o „sinkopiranom vremenu", a Rebeka Šnajder o tome da „vrijeme teče naprijed, nazad i bočno", o uvlačenju i izvlačenju jednog vremena iz drugog, o „teatralnosti" vremena[632].

Fluserovski (Vilém Flusser*)* rečeno (i mišljeno), (novi) sklop ne želi biti „okončan, zaključen, upotpunjen" već stavljen na raspolaganje, otvoren tako da i drugi mogu kreativno nastaviti igru[633]. Ovu konstataciju Abramović prevodi u stvaralački princip kada je u pitanju tretman sopstvenih ali i tuđih radova, kada je u pitanju obezbjeđivanje kontinuiteta (sopstvene) umjetnosti performansa. Sa *Biography,* put prema seriji *Seven Easy Peaces* iz 2005. za Abramovićku je bio otvoren – put ka *reenactmentu*, aproprijiranju tuđih performansa po izboru umjetnice. U nekim ponavljanjima, demonstrira se bliskost originalu (*Conditioning* Đine Pane i *How to Explain Pictures to a Dead Hare* Jozefa Bojsa). U nekima se modifikuje originalni performans u Abramovićkinoj reizvedbi (*Seedbed* Vita Akončija) a u nekima se radi o prevođenju dokumenta (*performed photography*) nekih od odabranih, originalnih radova u medij performansa (*Genital Panic* Valeri Export). Takođe, u serijalu se radilo i o

---

[631] Obrist, U.O. Abramović, M., *The Conversation Series 23*, 39

[632] Schneider, R. (2011) *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment, London: Routledge, 6*

[633] Vilém Flusser, u: Campanelli, V. *Toward a Remix Culture: An Existential Perspective,* u: Navas, E., Gallagher, O., burrough, x. (ed.) (2015) The *Routledge Companion to Remix Studies,* New York: Routledge, 79

aproprijiranju i prvom izvođenju tuđih ideja za performans, odnosno, o „ponavljanju" tuđih performansa koji se, izvorno, nisu (tako) ni odigrali (*Body Pressure* Brusa Naumana i *Genital Panic* Valeri Export).

Serijom *Biography,* put je bio otvoren ne samo prema *Seven Easy Peaces* već, prethodno, i prema remiksu njenih starijih radova u *Balkan Baroque* 1997., a kasniji pozorišno-operski komad *Life and Death of Marina Abramović* (2011) ima se smatrati jedom od najraskošnijih verzija ili svojevrsnih spektakularnih remasterizacija *Biografy (Remix).* Takođe, na njenoj prvoj velikoj retrospektivi u njujorškom muzeju MOMA 2010., njene individualne i performanse koje je izvela sa Ulajem ponavljali su drugi performeri. *Biography,* dakle, uspostavlja matricu po kojoj su montirani i po kojoj su operisali neki njeni kasniji radovi.

„... I onda sam rekla: zašto da ne, hajde da imam sve"[634]. Taj stav ili strategija *imati sve* (preuzeti, iznova povezati i iznova označiti) jeste liberalna, demokratična, nediskriminatorna, ali i alternativna, rubna, označava legitimaciju svedozvoljenosti, otvara prolaz za prodiranje mnoštva i za *(re)mixing*, konstruisanje „nemogućih" spojeva ili sklopova zbog kojih bi se pozna umjetnost Marine Abramović mogla definisati kao aktivni i produktivni paradoks ili kao *logika šava.*

Čak i jedan od ključnih poznih performansa Marine Abramović *Artist is Present,* u svojoj jednostavnoj, svedenoj, minimalističkoj strukturi „vrvi" od citata ili situacija i intencija iz njene prethodne umjetničke prakse koje umjetnica preuzima, modifikuje i prekombinuje. Pozicija *jedan na jedan* ponavlja formulu serije performansa koje je izvodila sa Ulajem (*Nightsea Crossing*), a otvaranje i „priključivanje" ove binarne mašine na drugu mašinu, publiku i njeno „kalibriranje" prema individualnim posmatračima Abramović je već sprovodila u drugačijem kontekstu, u *House with the Ocean View.* Ovo ukrštanje dva konteksta, *Nightsea Crossing* i *House with the Ocean View* kreiralo je novu situaciju u *Artist is Present* – neposredni, jedan-na-jedan, kontakt sa posmatračem/participantom. Ova, pak, situacija, ovaj kontakt, bio je radikalno drugačiji od direktne interakcije sa publikom u *Ritmu 0* označavajući, ponovo, i radikalno promijenjeni socijalni, kulturni i značenjski kontekst. Takođe, u *Artist is Present,* umjetnica preuzima, prenosi i temeljnu intenciju rada *House with the Ocean View* - aktiviranje pročišćujućeg, transformišućeg potencijala interakcije pogledom, ali ova intencija, kao u svakoj aproprijaciji, u drugačijem kontekstu trpi sopstvene

[634] Marina Abramović, u: Biesenbach, K. *The Artist is Present. The Artist was Present. The Artist will be Present,* u: Biesenbach, K., Danto, A. C., Iles, C., Spector, N. & Stokić, J., *Marina Abramović: The Artist is Present*, 16

modifikacije. Naime, mogućnost koju je u *House with the Ocean View* nudio samo jedan teleskop, stari optički instrument – direktna vidljivost kao eliminisanje voajerističkog užitka i uklanjanje potrebe posredovanja, stanja nevidljivosti i postojanja nečega „izvan" ili „iza", biće modifikovana multplikovanjem „objektiva", umnožavanjem tačaka i mehanizama kako direktnog tako i tehnološki posredovanog posmatranja i medijatizacije ovog događaja. U *512 hours*, *long-durational* performansu iz 2014., Abramović je ponovo neposredno među posmatračima ali ponovo modifikujući tu matricu. Statičnost tijela i gledanje u oči sada zamjenjuje pokret i neinvazivni tjelesni kontakt i diskretna uloga umjetnice kao jedne u grupi tzv. *facilitators*, pojedinaca obučenih da asistiraju posmatraču-participantu, uvedu ga u kreirani umjetnički kontekst kao zaštićenu zonu meditativnosti, a suštinski prepuštajući participanta sebi, njegovoj moći-mogućnosti da ispravno konzumira *well-being program* koji mu je u tom kontekstu stavljen na raspolaganje.

3.2.2. Nomen est omen

Abramović je svoje prve *performanse boli* označila zajedničkim terminom *Ritam* imenujući time pokretačku, kreativnu i silu prestupa koja prorasta sve ove performanse. Naziv *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful* adekvatno je označavao njeno direktno, tjelesno (kritičko, destabilizujuće) intervenisanje na samim klasičnim temeljima umjetnosti i kulture. Rani, dinamički, rubni, sinhronizujući ili/i konfrontirajući radovi sa Ulajem nosili su nazive koji sugerišu upravo taj impuls obostranog uravnotežavanja, izazivanja, natezanja i rastvaranja granica odnosa (*Relation in Space, Talking about Similarity, Light / Dark, Breathing in / Breathing Out, Relation in Time, Three, Balance Proof*). Nazivi njihovih poznih radova jasno upućuju na bitnu promjenu njihovog životnog i profesionalnog kursa, na okretanje smirenijim, meditativnijim praksama, povezujućim sa čistom prirodom, unutarnjom i spoljašnjom (*Nature of Mind, Rest Energy, Timeless Point of View, Nightsea Crossing*). Njeno samostalno intenziviranje i brušenje ove spiritualne putanje, puta ili prelaska ka višem, pročišćenom sopstvu, označiće radovi sa nazivima: *Transitory Objects, Power Objects, Dozing Consciousness, House with the Ocean View*. Da označi radikalnost zaokreta u svojoj umjetničkoj praksi koji višestruko markira serija *Biography* i da definiše temeljni princip ili mehanizam operisanja tog novopokrenutog umjetničkog eksperimenta, Abramović angažuje i termin *Remix* (*Biography Remix*) koji će tačno označiti i njeno „necenzurisano" pre-stupanje i djelovanje u ekspanzivnom, heterogenom, višemedijskom, i disperzivnom i apsorbujućem,

gotovo bez-graničnom polju savremene kulture: *masivnom* polju i *masovnom* participiranju u (hiper)produkciji, distribuciji, cirkulaciji i repeticiji (slika) događaja.

Remix[635] (aproprijacija, semplovanje, hibridizacija), smatra se eksplicitnim produktom i reprezentom postmodernog doba mada teoretičari ističu da remiks podrazumijeva čitav splet aktivnosti, metoda i mehanizama koji leže u temeljima cjelokupne kulture, odnosno, da smo oduvijek živjeli u kulturi remiksa. Čak se naglašava i da biološka i socijalna evolucija počivaju na ponavljanju i varijaciji obrazaca. Remiksovanje danas predstavlja rasprostranjeni fenomen, aktivan u svim domenima ljudskog djelovanja i ovim se terminom imenuje jedan od osnovnih principa kreativnosti i individualnog izraza savremenog doba. Remiksom se odabira, aproprijira i modifikuje neki proizvod/fragment tehnikom prekrajanja, fragmentacije, dodavanja, oduzimanja, adaptiranja, kombinovanja de/rekontekstualizacije, de/resemantizacije. Jednostavno, remiksom se koristi postojeći materijal za stvaranje nečeg novog od strane bilo koga, amatera ili profesionalca. Remiksom se stvara hibridna cjelina koja je više od proste sume svojih djelova: „Ja nisam uradio remiks, ja sam uradio miks", rekao je poznati DJ Tom Multon (Tom Moulton), tvorac *dance remixa.* Remiksovanje nije polje puke repeticije ili recikliranja, već istraživanja i eksperimentacije. Remiksovanjem upravlja princip nelinearnosti, heterogenosti, njime se o(t)puštaju ili problematizuju vrijednosti dovršenosti, originalnosti i autorstva, odnosno, kreativne slobode, intelektualne svojine i zaštite autorskih prava (*copyright* i *copyleft*). Danas se i umjetnik smatra remikserom ili savremenim „brikolerom" (*bricoleur*[636]), apdejtovanim *sakupljačem* i *sastavljačem* (rekli bismo, onim koji povezuje i apgrejduje spoj *bricoleur*a i inženjera Kloda Levija-Stosa (Claude Lévi-Strauss), koji raspolaže mnoštvom informacija, poseže za mnoštvom kulturnih i drugih fragmenata i mnoštvom različitih instrumenata za njihovo remiksovanje: *ad infinitum*. „Ja sam sakupljač. Reklo bi se da sam uvijek samo sakupljao identitete i ideje", rekao je Dejvid Bouvi (David Bowie) u intervjuu iz 1973[637]. Na liniji Fluserove *(utopijske)* projekcije telematičkog društva, današnje informatičko društvo i *cyber* kultura na tragu su logici

[635] Remix je termin koji dolazi iz disko i hip hop kulture kasnih 60-ih i ranih 70-ih. Od 80-ih, postao je standard u elektronskoj i urbanoj muzici a potom i kreativni model u književnosti, u vizuelnim umjetnostima i, jednako, u sferi popularne kulture i advertajzinga i jedna je od definišućih karakteristika digitalne kulture. Tokom 90-ih, postao je blizak *open source* i *do it yourself* (DIY) aktivnostima vezanim za internet kulturu a kasnije se primarno povezivao sa novim tehnologijama i digitalnom revolucijom.

[636] *Bricoleur* je termin kojim francuski antropolog Klod-Levi Stros imenuje nezapadnog čovjeka "divljeg uma", manuelnog radnika koji stvari koje nađe sakupi, sastavlja, kombinuje na novi način, slobodno i „u hodu", koji, dakle, improvizuje. Nasuprot njemu, inženjer, reprezent „civilizovane" naučne misli, planira, konceptualizuje, anticipira stvari, osmišljava i nova oruđa i nove kombinacije. Prema: Lévi-Strauss, C. (1966) *The Savage Mind: The Nature of Human Society Series,* Chicago: University of Chicago Press.

[637] Bavid Bowie, Interview with Russel Harty (1973) Filmed for the London Weekend Television programme for Russel Harty Plus Pop at South Bank Studios in London and broadcast on 17th January 1973. Courtesy of Granada Visual. https://vimeo.com/61351483

stvaranja kao procesu vječitog reprodukovanja i beskonačnog sintetisanja postojećih informacija kojima mogu, na krilima „kreativnog entuzijazma“, transformisati svijet u skup međusobno prožetih polja mogućnosti[638]. Stoga su poštapalice: „Sve je remiks“ ili „Živimo u kulturi remiksa“ mnogo više od prigodnih, klišeiziranih konstatacija.

Za *Biography,* Abramović kaže: „To je kao da je neko neočekivano otvorio vrata u drugi svijet gdje prepoznaješ svaki pojedinačni elemenat ali su ti elementi izgubili međusobne veze... hronološki red i logika su nestali. To je još uvijek moj život ali ga do sada nisam mogla vidjeti na takav način“[639]. Dakle, serija *Biography* je bila u funkciji svojevrsnog umnožavanja i korigovanja perspektive na lični i profesionalni život, odnosno, bila je u svrhu: vidjeti svoj život drugačije, moguće i vidjeti ga bolje. Dakle, stupanje u sferu ili u logiku remiks kulture serijom *Biography,* za Abramović nije bilo trendovska stvar već odabir (ili kreiranje) konteksta u kome ili iz koga je bilo moguće izvršiti distanciranje od sebe, odnosno, otvaranje ili percipiranje iznova sopstvene umjetnosti.

3.2.3. Strategije i tehnike distance

Abramović je ušla u polje performansa kao u *bivanje unutra*, u procesu, u iskustvu, u sopstvenom tijelu koje osjeća bol, osjeća sopstvenu granicu, da bi se različitim tehnikama *Čišćenja kuće* distancirala od onoga što tu granicu uspostavlja, markira, forsira, od društvenog i kulturnog uslovljavanja i kodiranja, od inskripcija tijela, od misli, emocija, identiteta, kako bi se zaputila ka *blaženstvu* sopstvene praznine, svoje čiste prirode, ka stanju *nevezanosti*. Od početka 90-ih, Abramović dodaje nove tehnike distanciranja od sopstvenog „minulog rada“, od svoje prošlosti, od preostalih sjećanja, strahova, bola, nesigurnosti, ubjeđenja, statusa, identiteta. Od njih ona počinje da se *prazni,* da se distancira posežući za onim što do tada nije imala kao potrebu, namjeru, želju, iskustvo a što je locira u *punoću*, u kompleksnost, u *brujanje mnoštva* svijeta u kome živi. To je put od stanja *cleaning the mirror* do ulaska u *hall of mirrors.*

Prihvatanje onoga prema čemu je nekada imala otpor postaje njena strategija distanciranja u odnosu na nekadašnju sebe. Takvog je karaktera bio njen ulazak u svijet teatara. *Biografy* se može tretirati kao *teatarski performans,* odnosno, kao umjetnički performans lociran u kontekst teatra. Prema Tomasu Mekijveliju, sama umjetnost

---

[638] Prema: Campanelli, V. *Toward a Remix Culture: An Existential Perspective,* u: Navas, E., Gallagher, O., burrough, x. (ed.) The *Routledge Companion to Remix Studies,* 71

[639] Abramović, M., *Marina Abramović: The Biography Of Biographies*, 15

performansa proizilazi iz tri različite tradicije, tri narativa: iz pozorišne umjetnosti, iz slikarstva, prije svega akcionog slikarstva Džeksona Poloka (Jackson Pollok) i iz praksi i rituala šamana, jogina, isjelitelja[640]. Pegi Felan, međutim, smatra da doprinos performansa istoriji umjetnosti XX vijeka umnogome nadilazi polja teatra, slikarstva ili antropologije[641]. Sa *Biography,* Marina Abramović bitno revidira svoj odnos prema teatru: „Mrzjela sam teatar. Teatar je bio nešto lažno za mene... ali je bilo odličan način da se suočim sa bolom postavljajući svoj život na scenu... [da se] izmaknem i vidim stvari kao da su izvan mene"[642]. Prema tome, preuzimanje okvira teatra (*to stage the life*) u *Biography* predstavljalo je, moglo bi se reći, *produktivni oportunizam* za Marinu Abramović. Teatarski kontekst je nudio mogućnost višestrukog distanciranja od onoga što joj je pričinjavalo bol ili čemu nije bila naklonjena, uključujući sam teatar: „Dovodim performans u kontekst teatra ali sve je realno, istinito, neodglumljeno, nesimulirano: pravi noževi, zmije, psi, miševi, krv, led kao i same emocije"[643]. Umjetnica podcrtava već markiranu (ali i već deplasiranu) liniju razdvajanja između pozorišne i umjetnosti performansa (*live-art*) prema kojoj bi „atrificijelizovani" okvir teatra, kontekst *raskošne iluzije* hranio pasivnost posmatrača (i koji bi onda ona u svojoj *Biography* „punila" prirodnim, *iskrenim i realističnim* sadržajem performansa koji podstiče interaktivnost gledaoca). Teatar je, kako ističe Erika Fišer-Lihte, iskusio „performativni obrt" (*performative turn)* još tokom 60-ih prije svega kroz redefinisanje odnosa između glumaca i publike (teatar Antonena Artoa, Jiržija Grotovskog, Pitera Bruka, Ričarda Šeknera). Publika nije više samo ona koja posmatra, razumije, interpretira niti je glumac samo onaj koji „oživljava", utjelovljuje dramske karaktere niti zajedno kreiraju *fiktivni svijet* teatra već važno postaje ono što se dešava između njih, proces interakcije i participacije, direktnog fizičkog, čulnog, emocionalnog angažmana koji stvara realno teatra[644]. *Performative turn* se, dakle, ticao disolucije mnogih granica. Konačno, postmoderna, kao vrsta baroka savremenog doba, moderne „žalobne igre" (*Trauerspiels*), pokušava da sklopi svijet od krhotina značenja i ruina ideala Moderne. U svojoj čuvenoj odbrani modernističke umjetnosti, kritičar Majkl Frid (Michael Fried) upozorava na tu veliku promjenu u umjetničkom diskursu kao na

---

[640] McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero* u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 23-25

[641] Phelan, P. 'On Seeing the Invisible: Marina Abramović's *The House with the Ocean View'*, u: Heathfield, A. (ed.) *Live: Art and Performance,* 17

[642] Obrist, U.O., Abramović, M. *The Conversation Series 23*, 38

[643] Abramović, M., *Marina Abramović: The Biography Of Biographies*, Milan: Charta, 12

[644] Fisher-Lichte, E., *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic,* 20-22

degeneraciju umjetnosti kroz njeno „približavanje stanju teatra“, odnosno, onome što „leži *između* umjetnosti“[645], na njeno *perverzno* lociranje između različitih medija.

U *Biography* se suštinski verifikuje već aktivirana i apsolvirana ne samo hibridizacija dva medija, teatra i performansa, već i otvorena, dinamična, transformabilna i hibridna priroda svakog tog medija ponaosob. U *Biography*, ova dva medija se sreću u njihovoj liminalnosti: oni grade novi sklop u prostoru *između* istinitog i fiktivnog (ovo je, kako kaže umjetnica, autobiografija realna i imaginirana), između *autentičnih, istinitih* radnji, izvođača i instrumenata i re-interpretiranih, *odigranih* životnih i umjetničkih priča, „unajmljenih“ performera i rekvizita; između iskustva *ovdje-sada* i izmiještanja u *negdje-drugo*; između ponavljanja prošlog i produkcije sadašnjeg i novog.

Upravo ova granična pozicija omogućila je umjetnici i druge vrste distanciranja od *sebe i svoga*. U jednoj od scena *Biography*, sjedeći na stolici kao bilo koji posmatrač nekog umjetničkog/pozorišnog događaja, Abramović, u stvari, sjedi na pozornici i posmatra izvođenje sopstvenog performansa *Freeing the Body,* takođe na pozornici, od strane druge performerke. U jednom izvođenju *Biography*, dok dvoje performera izvode njen i Ulajev rad *Rest Energy*, umjetnica posmatra njihovo izvođenje stojeći mirno pored njih na sceni. Umjetnica (ponovo) utjelovljuje poziciju *in-between:* bivanje onom koja je prisutna, prezentna i koja je, istovremeno, dio reprezentacije; bivanje onom koja (se) posmatra i koja je posmatrana, koja i posmatra i *izvodi posmatranje* za publiku, koja je i unutra i spolja, koja je djelatna, koja (ponovo) izvodi sopstveni rad i koja je *autor* performansa koji posmatra, koji sada, po njenoj *autorskoj* odluci, izvodi neko drugi.

Takođe, kontekst teatra ispostavio se za umjetnicu adekvatnim ne za *igranje uloga*, za *identitetska presvlačenja* već upravo za distanciranja od konstruisanih slika i iskustava sebe, od sopstvenih statusa i identiteta: „Prije *Great Wall Walk,* željela sam da me publika vidi na samo jedan, radikalan način: bez šminke, čvrstu, spiritualnu“[646]; „Ranije sam uvijek igrala tu herojsku ulogu, nikada se nisam šalila sa sobom, nisam pokazivala da volim brzu hranu, da volim glamur, da volim modu... da imam veliki nos, široke kukove... ranije sam sebe uzimala previše ozbiljno. Veliko olakšanje je bilo našaliti se sa sobom... izaći na scenu i uraditi stvari kojih se stidim... ja ne znam da glumim, ne znam da pjevam... ali izlazim na pozornicu i činim

[645] Fried, M. (1967) ‘Art and Objecthood *rtforum* 5, No. 10, Summer, 21

[646] Marina Abramović, u: Biesenbach, K. *The Artist is Present. The Artist was Present. The Artist will be Present,* u: Biesenbach, K., Danto, A. C., Iles, C., Spector, N. & Stokić, J., *Marina Abramović: The Artist is Present*, 16

stvari kojih se istinski stidim. To predstavlja ogromno olakšanje“[647]. U pitanju je bio radikalan zaokret u njenoj umjetnosti: od ranog instituiranja sebe u heroinu rituala bola, izdržljivosti, dosljednosti, mentalne i tjelesne discipline, Abramović postaje diva, otmjena i samouvjerena i jednako otvorena, nediskriminatorna, spremna da iznenadi neskrivenom željom i prihvatanjem svega svog: „Tokom godina, moj život umjetnice performansa doživio je određene promjene. Shvatila sam da unutar mene postoje različiti aspekti. Sada istražujem i uvodim u različite radove aspekte koji idu izvan fizičnosti tijela kao što je gluma, ples, bitnost odjeće i glamura“[648]. Ovaj zaokret u njenom ličnom i profesionalnom životu desio se, u stvari, kao račvanje i simultanost *tranzitornog puta* i *barokne putanje*. „Reklo bi se da iz ovih [Tranzitornih] objekata nestaju strast i senzualnost ostavljajući prostor za mirnija i svjesnija unutarnja iskustva. No, nemoguće je ne registrovati istovremenu promjenu u mom životu... u isticanju upravo lične senzualnosti i glamura, mnogo artikulisanijeg načina odijevanja, hoda, čak ljubavi za tango“[649]. Ovim zaokretom otvoren je put i ka (samo)lansiranju umjetnice unutar *art-star systema*, njenom instituiranju u *artist-celebrity* ili, specifično, šamana-selebritija, plasiranju i marketiranju njenog lica i njene pojavnosti, njenog *prisustva,* kroz kompleksne mreže kako tzv. visoke tako i popularne kulture.

Takođe, u funkciji distanciranja od prošlosti kao gotove, dovršene, „zaključane“ stvari i distanciranja od „nesavršenosti“ mehanizma sjećanja, njegove nepouzdanosti, nemoći očuvanja prošlosti u njenoj „izvornosti“, bilo je i angažovanje različitih režisera za različita izvođenja *Biography*. Svaki režiser je stvarao sopstveni *remix,* a i sama umjetnica je učestvovala u kreiranju tih verzija isključujući ili mijenjajući scene iz prethodnog izvođenja i uključujući nove detalje. U obije varijante, u pitanju je bilo njeno svjesno, oprobano, *umjetničko* intervenisanje na prošlosti kao (bilo kom) materijalu-materiji koja se može transformisati. Re-kreiranjem, *editovanjem,* remiksom sopstvenog života prema trenutnom nahođenju i djelovanju, serija *Biography* postaje na specifičan način *time-based work,* odnosno, *present-based work*.

U opusu Marine Abramović, umjesto izmicanja pomoću sumnje, prezira i mržnje, ničeanskih metoda radikalnog distanciranja od vrijednosti prošlosti za veliko ozdravljenje *slobodnih duhova*, osim strategije distance kao produkta sofisticiranih duhovnih tehnika za unutarnje (pro)čišćenje, za oslobađanje od različitih kulturnih inskripcija, sopstvenih misli,

[647] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero* u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 17

[648] Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G., *Public Body: Installations and Objects 1965-2001,* 16

[649] Ibid

emocija, ograničenja sopstvenog tijela što je jedna od Abramovićkinih kardinalnih životnih i umjetničkih strategija, Abramović poseže za jednako efikasnim metodom distanciranja: parodijom, i njenim strateškim oruđem (auto)ironijom (i to ne samo u *Biography* već, reklo bi se, i u pojedinim elementima rada *Balkan Baroque,* konsenzualno definisanog kao dramatični i potresni umjetnički događaj, i izvjesno i eksplicitno u video instalaciji *Balkan Erotic Epic*). Toni Stos (Tony Stoss) kaže da se ironičko u *Biography* tiče „prihvatanja i izrugivanja nekada zabranjenih želja"[650], odnosno, prihvatanjem onoga što, kako je već rečeno, umjetnica nije imala u svom iskustvu, potrebi, želji. Prema Lindi Hačion (Linda Hutcheon), parodija predstavlja prototip postmodernog žanra, operativni mehanizam postmodernih vrijednosti pluralizma, hibridnosti, provizornosti, kontradiktornosti i predstavlja jedno od efikasnih oruđa aktivnog (kritičkog i ironičkog) aktualizovanja, preispitivanja, relativizovanja i distanciranja u odnosu na prošlost, odnosno, „kritičko i ironijsko ponovno čitanje prošlosti"[651]. Prema Frederiku Džejmsonu, parodiju zamjenjuje „čudna nova stvar, pastiš" lišavajući parodiju vokacije, uspostavljajući je kao imitaciju koja ismijava original. Naime, u postmodernom diskursu, prema Džejmsonu, „proizvođači kulture nemaju se kamo okrenuti doli prošlosti: imitaciji mrtvih stilova, govoru kroz sve maske i glasove uskladištene u imaginarnom muzeju sadašnje globalne kulture", te bi parodijsko vraćanje nazad predstavljalo sentimentalnu, nostalgičnu zaglavljenost u prošlosti ili, pak, „nasumce i bez principa, ali sa slašću" kanibalsko gutanje stilova prošlosti i njihovo kombinovanje u "pojačano nadražujuće sklopove"[652]. Dakle, parodija (pastiš) bi bila produkt nemogućnosti postmodernog umjetnika da stvara nove estetske forme i njegovog kopiranja prošle umjetnosti bez produkcije novih značenja. Za Hačion, međutim, sama prošlost kao referent nije fiksirana i ograđena, „mrtva" i parodičnim tretmanom ona nije ni neutralisana, izbrisana, već inkorporirana i modifikovana, obnovljena novim životom i značenjem[653] (stoga je aproprijacija razumljivo oruđe parodije a parodija strategija aproprijiranja prošlosti). Kroz dvojni proces instaliranja prošlosti i njene ironičke inverzije, parodija signalizira kako „prezentna reprezentacija dolazi iz prošlosti" stvarajući istovremeno i kontinuitet i razliku, promjenu[654], markira istovremeno i autoritet i prestup, čini prošlost i „svetom" i osporavanom. Hačion, dakle, smatra parodiju

---

[650] Stoss, T. *Artist Body – A Forewar*u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body*: *Performances 1969 – 19*0

[651] Hutcheon, L. (1986-1987) 'The Politics of Postmodernism: Parody and History', *Cultural Critique*, No. 5, 180

[652] Džejmson, F. *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, u: I. Kuvačić, I. i dr. (ur.) (1988) *Pos*erna. *Nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb: Naprijed, 201

[653] cheon, L., 'The Politics of Postmodernism: Parody and History', 182

[654] Hutcheon, L. (2002) *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge, 89

„ponavljanjem sa kritičkom distancom koja kreira prije razliku nego sličnost“[655]. U pitanju nije podsmijavanje već ironički otklon, ironička inverzija, revidiranje, izokretanje i re/transkontekstualizacija prošlosti kao produkcija nove vrijednosti koja čuva „intertekstualni eho“ prošlosti. Žil Delez, pak, govori o „efikasnoj parodiji“ koja nadvladava i model i kopiju[656]. Ovakva markiranja parodije posebno su relevantna u interpretiranju “najparodičnijeg” Abramovićkinog rada *Balkan Erotic Epic.*

Abramović se u *Biography* oprašta, čisti, distancira od prošlosti ne kakvim radikalnim ili dramatičnim aktom već namjerno i prividno „neubjedljivim“ činom ponavljanja popularnog, neformalnog, mekog pozdrava *Bye-Bye* praćenog laganim mahanjem ruke (u nekim verzijama *Biography* to čini samo ona, u nekima još dvije performerke ponavljaju isti čin). To neobavezno, opušteno *Bye-Bye* u namjernoj je „kontradikciji“ ili, prije, u svojevrsnom (ironičnom) kontrapunktiranju ne samo sa puštanjem snimka jedne od najčuvenijih operskih arija XIX vijeka, *Casta Diva* iz Belinijeve (Vincenzo Bellini) *Norme* u izvođenju Marije Kalas (Maria Callas), već i sa nizom teških upisa prošlosti („*Bye-Bye* ekstremi, *Bye-Bye* čistota“... zajedništvo, intenzitet, Tibetanci, samoća, tuga, suze, ljubomora, Ulaj) koje umjetnica pobrojava i od kojih se oprašta, odnosno, koje relativizuje pa i neutrališe upravo tim „nejakim“ oruđem - pozdravom *Bye-Bye*. Ponavljanje ovih iskaza dobija karakter mantre, ritualne repeticije koja ima efekat *Freeing the Memory* ili *Cleaning the House* ali je i produkt novog zaokreta u njenoj umjetnosti: umjesto njenog nekada *preozbiljnog shvatanja stvari* na red je došlo relaksiranje, *oneozbiljavanje,* i time relativizacija „tvrdih“ vrijednosti prošlosti.

Na početku izvođenja *Biography,* umjetnica se pojavljuje u stanju „levitacije“. Obnaženih grudi, u dugoj žutoj suknji, držeći žive zmije u raširenim rukama, ona je podignuta kanapima i lebdi iznad dva psa koji drobe kosti. Čini se da ovim *introm* ona efektno najavljuje svoj rad, svoju *Biography*, kao trijumf nad prošlošću kao mrtvom, nepokretnom materijom. Međutim, za takvu vrstu pobjede umjetnici nije više dovoljno samo njeno prisustvo, sam angažman tijela, ekstremne prakse i tehnike kojima se useljava u sada i ovdje. Bitna je podrška snažne čulne senzacije (zvuk drobljenja kostiju toliko je pojačan mikrofonima prikačenim uz vrat pasa da agresivno napada naša čula i fiksira nas u događaj). Bitno je i ubacivanje „trećeg elementa“, nečeg „nepripadajućeg“ a živog i efektnog (u ovu scenu ulazila je ili operska pjevačica izvodeći ariju ili neko drugi sa drugačijom pjesmom). Bitno postaje i

130

[655] Hutcheon, L. (1985) *A Theory* of *Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms,* New York: Methuen, 6

[656] Gilles Deleuze, u: Klossowski, P. *Circulus Vitiousus,* http://www.nietzschecircle.com/AGONIST/2009_03/translationKlossowskiKuzma.html

prevođenje živog događaja u alegoriju i u sliku. Naime, ovo lebdjeće tijelo umjetnice tako je snažno osvijetljeno da se doima kao foto ili video projekcija, kao slika koja ima svoje čitljive alegorijske konotacije. Ovakvo pojavljivanje umjetnice predstavlja citat iz istorije (umjetnosti), repliku figurina minojskih „zmijskih boginja" urađenih od fajansa a koje potiču iz perioda oko 1600. pr.n.e. Predstavljaju žene u dugim suknjama, obnaženih grudi dok u raširenim rukama drže žive zmije. Smatrale su se boginjama podzemnog svijeta ali i plodnosti, uskrsnuća i vječite mladosti. Umjetnica tačno prevodi sve elemente ove predstave-statuete u živo tijelo u performansu postajući vrsta alegorije same umjetnosti performansa koja se u *Biography* obnavlja, podmlađuje, „uskrsava" tehnikama remiksa, aproprijacije, alegorijskih procedura umjetnosti. Ovaj performans-slika-alegorija postaje, tako, specijalni i odgovarajući „heraldički znak" upravo serije *Biography.* Angažovanje snažnih zvučnih i svjetlosnh efekata, simbola i alegorija, dio je baroknog rekvizitarijuma za postizanje snažnih emocionalnih efekata. Takođe, ovo levitiranje, uzvisivanje umjetnice u *Biography* ne slijedi onu transformabilnu putanju koja kreće od poznih radova sa Ulajem pa se stabilizuje i diversifikuje kroz *Transitory* i *Power Objects* i trijumfuje u *House with the Ocean View* kroz prakse *Cleaning the House.* Naime, ova levitacija nije produkt iskustva smirivanja tijela, utišanosti misli, budne pažnje, svjedočenja prisutnosti u sadašnjem, podizanja svjesnosti, povezivanja sa drugima, sa svijetom osjećajem bezuslovne ljubavi koji umjetnica svjedoči/iskušava u *House with the Ocean View*. Ovdje Abramović prijavljuje posve drugačija, *suviše ljudska* stanja tokom izvođenja ove scene: „Ja visim na šest metara od tla držeći žive zmije u svakoj ruci. Ispod mene dva psa jedu kosti. Uvijek sam se tokom ove scene plašila da će me zmije ujesti, da ću ih ispustiti, da će onda ujesti pse a onda psi pojesti zmije itd."[657]. Takođe, svojevrsno parodijsko poentiranje u ovoj sceni predstavlja, po Tomasu Vulfenu (Thomas Wulffen), pojavljivanje transvestita koji pjeva o nemogućnosti razumijevanja žene[658] čime se ovaj prizor, njegova arhaičnost, odnosno, kodiranost bitno de/resemantizuje unutar ovog kompleksnog, višemedijskog, polisemičnog sklopa koji čini *Biography* (govoreći o etimologiji riječi parodija, Žerar Žene (Gérard Genette) navodi da je u pitanju složenica od riječi *oda,* ili pjesma, pjevanje, i riječi *para* što znači „blizu" ili „pored" i

[657] Marina A256ović interviewed by Nancy Spector, u: Abramović, M., Fisher-Lichte, E., Umanthum, S., Spector, N. (2007) *Marina Abramović: 7 Easy Pieces,* Milan: Charta, 18

[658] Wulffen, T. *Performance. Thoughts on Marina Abramović's „The Biography"*2: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 386

što bi uvezano značilo: pjevati uporedo, paralelno ali kao pjevanje u drugom glasu, permutacija melodije[659]; *para* znači i „nasuprot“ ili „protivno“).

I video instalacija ***Spirit House***[660](1997) (*Insomnia, Dissolution, Luminosity*), nastala u vrijeme kada je izvođena serija *Biography*, dejstvuje, moglo bi se reći, „dvokanalno“, odnosno, oba “kanala” su „prohodna“ za međusobno drugačija čitanja. Sa jedne strane, reklo bi se da umjetnica ovdje multiplikuje svoje „hipostaze“, tj. varira različite aspekte svoga tijela i uma i regeneriše sebe na nekoliko načina: kroz igru tanga kao eksponiranje aspekta gracioznosti, ženstvenosti i elegancije tijela; kroz bičevanje kao ritualnu praksu purifikacije tijela; konačno, kroz ogoljenost, izloženost, uravnoteženost, besteżinskost tijela kao dosezanje vrhunca (spiritualnog) puta tijela. To bi bio put tijela od njegove društvenosti, kulturalnosti preko njegove asketičnosti, ritualnosti do njegovog uzvisivanja, *uzleta,* oslobađanja od „zemaljskih veza“, nestajanja tijela kao materije, pretvaranja u čisti energiju, u samu svjetlost. To bi bilo dosezanje stadijuma bestjelesnog postojanja ali i moguće stvaranja tijela buduće, bespredmetne umjetnosti o kojoj Abramovićka često govori.

Sa druge strane, moglo bi se i ustvrditi da tijelo u plesu dizajnirane pojavnosti i koreografisanih pokreta postaje *slika-alegorija* kulture; tijelo koje izvodi čin autoflagelacije postaje *slika-alegorija* rituala a jako osvijetljeno tijelo u *Luminosity* predstavlja hibridnu tvorevinu ili rubni (*in-between*) fenomen: predstavlja *prelazak tijela u sliku* ili predstavlja samo *svjetlosno tijelo slike.* Jednako, ono se može doimati i kao začudni, „iščašeni“ sklop lotreamonovskog ili dišanovskog „kalibra“ - naga žena koja lebdi na sjedištu bicikla - kao osjetljivi mehanizam za postizanje ravnoteže i levitacije koji se napaja i emituje svjetlost ali koji u svojoj začudnosti, ekscentričnosti, (baroknoj?) *uvrnutosti*, odaje utisak dobre „podešenosti“ i, jednako, pravovremenog „lansiranja“ u novu orbitu umjetnosti Marine Abramović. U toj orbiti, *uslikovljenje* lika umjetnice, prevođenje prezentnosti u reprezentaciju, sve više dobija karakter hiperprodukcionog zahvata, masmedijski organizovane aktivnosti.

U video radu ***Onion*** **(1996)** postoji, na nivou iskaza, izvjesno melanholično suočenje sa sopstvenim životom i karijerom (umjetnica sumira svoj život nabrajanjem onoga od čega je

93

[659] Genette, G. (1997) *Palimpsests:* Literature in the second degree. Lincoln: The University of Nebraska Press, 10

[660] Video instalacija *Spirit House* originalno je sadržavala 5 video radova: *Dissolution, Insomnia, Luminosity, Dozing Consciousness* i *Lost Souls* a sada je čine 3 prvonavedena rada. U *Dissolution,* vidimo umjetnicu sa leđa, u čučećem stavu, dok izvodi čin flagelacije; u *Insomnii*, umjetnica, u zatamnjenom prostoru, pleše tango u cipelama sa visokim potpeticama, uskoj haljini dok je kosa uredno začešljana u pundu; u *Luminosity*, umjetnica je potpuno naga, posjednuta na sjedište bicikla koje je nakalemljeno na zid visoko iznad tla. Kako se svjetlost kojoj je izložena pojačava, njene ruke se dižu uvis.

umorna, čega joj je dosta: „Želim otići negdje toliko daleko da ništa više neće biti važno“[661]). Na nivou čina, neposrednog angažmana tijela, postoji ponovo začudan spoj: ne samo „stari“ spoj bukvalnog i metaforičkog već novo (ironično?) kontrapunktiranje rada tijela i pojavnosti tijela. Naime, u svojoj ženstvenoj varijanti sa elementima glamura (crveni karmin i crveni lak na noktima, maskara na trepavicama), umjetnica jede glavicu crnog luka koja, izazivajući suze i pojačano lučenje pljuvačke, narušava i briše znakove (ženske) dotjeranosti. Ona konzumira, „svaruje“ i „izbacuje“ svoje tuge (nabrajajući ih uz ponavljanje konstatacije „Umorna sam od...“) ali po cijenu ne samo ne-željenog izlaska iz stanja samokontrole već i ne-željenog uzurpiranja izgleda smirenosti i urednosti tijela. Ova „prirodna metoda“ unutarnjeg čišćenja, *evidentnog* „izbacivanja“ tuge konzumiranjem obične glavice crnog luka kao da predstavlja ne samo ironičko distanciranje u odnosu na sopstvena životna iskustva već i nepretenciozni ironički „upad“ u mrežu sofisticiranih i naučno utemeljenih psihoterapijskih tehnika kojima se stanja „biti umoran od“ podvrgavaju medikalizaciji, tretiraju „urednim“ medicinskim metodama za „odmaranje“ tijela i uma. U drugom video radu nastalom iste godine ***Image of Happiness,*** okrenuta naglavačke, umjetnica saopštava, ponavlja svoje „slike sreće“ sve dok zbog pojačanog priliva krvi u mozak ovaj čin govora, ponavljanja ne postane otežan. U prvi mah se čini da umjetnica sa prizvukom “tipične” ženske tuge i melanholične želje poseže za fikcionalnom (i željenom?) verzijom sopstvenog života domaćice, supruge, radničke žene, buduće majke, za statusom žene koji Simon de Bovoar označava kao “biće za drugog”. To je verzija koja stoji „naglavačke“, na suprotnom polu Abramovićkinog aktualizovanog života. Međutim, progresijom ovog rada razvija se utisak da stajanje naopačke nije pitanje početne odluke umjetnice već da samo to imaginiranje i izgovaranje „slika sreće“ nju destabilizuje, izokreće na način ne-željenog gubljenja kontakta sa svojom svjesnošću, sa *svojom* stvarnošću, sa svojom ostvarenošću. Takođe, bitan je i sljedeći momenat u ovom radu koji sama umjetnica bilježi u njegovoj kratkoj deskripciji: „Prekidam rad kada dosegnem svoj limit“[662]. Naime, tokom ranih performansa, neplanirani i neočekivani gubitak svijesti u *Ritmu 5* izazvao je nezadovoljstvo umjetnice zbog „izdaje“ sopstvenog tijela na očigled posmatrača što će „korigovati“ u *Ritmu 4* obezbjeđivanjem „imunosti“ performansa na njen gubitak svijesti. Naime, medijem-oruđem video-prenosa kreira se reprezentacija-slika tog performansa koja „ispravlja“ realna posrtanja tijela. Forsiranje granice, rad sa sopstvenim psihofizičkim limitima, iskušavanje, natezanje, zatezanje, probijanje ili nakon toga opuštanje

[661] Marina Abramović, u: Biesenbach, K., Danto, A. C., Iles, C., Spector, N. & Stokić, J., *Marina Abramović: The Artist is Present*, 156
[662] Ibid, 154

te granice, njeno činjenje mekom, fluidnom, osmotičnom, onom koja dozvoljava prožimanja sa spoljašnjošću, sa svijetom, ovdje biva prag koji umjetnica ne želi da dovodi u pitanje. Nije (samo) bitno doći do sopstvenih limita i prestupiti iste, važne postaju *slike* koje granicama prethode: imaginarne i stvarne, mentalne i tjelesne, simbolične i „realistične" i njihova uzajamna uklapanja, uvrtanja, perturbacije. Takođe, "proklizavanja", "uneređivanja", izokretanja tijela u ovim video radovima u službi su novo uspostavljene i izuzetno operative matrice u radu Marine Abramović: parodiranja ili ironičnog distanciranja umjetnice u odnosu i na kodove-slike sreće i na kodove-slike tuge.

Parodiju kao oruđe distance Abramović angažuje i onda kada dolaskom do nekog ruba, do graničnog iskustva ka kome je dovodi samo izvođenje performansa kao čina ozbiljnog, gotovo dramatičnog ispitivanja ali i kultivisanja te granice, osjeća da treba i želi napraviti radikalni zaokret ili skok u novo: „*House with the Ocean View* je bio toliko težak i zahtjevan rad da sam bila spremna za promjenu kursa"[663], kaže umjetnica. Tako je nakon ovog rada Abramović ušla u *drugost,* u projekat *Balkan Erotic Epic* gdje je praksa *uneozbiljavanja,* parodiranja *ozbiljnih stvari* dobila svoje ekstatične zamahe i udare. Prethodno, izvjesni stepen autoparodijske reinskripcije sopstva unutar porodičnog trougla Abramović sprovodi u dramatičnom multimedijalnom radu *Balkan Baroque.*

U pominjanju parodije i remiksa i, jednako, participativne umjetnosti bitno je naglasiti da parodija predstavlja i jedan od oblika ili mehanizama *intertekstualnog* povezivanja. Bitno je to zbog razumijevanja i interpretiranja mehanike konstruisanja ili logike operisanja umjetnosti Marine Abramović, one koja otpočinje serijom *Biography.* Sam termin *intertekstualnost* je neologizam Julije Kristeve (Julia Kristeva) koji je skovala, definisala i uvela u nauku kroz svoje teorijske tekstove 60-ih godina. Pozivajući se na dijalogizam, polifoničnost, heteroglosiju Mihaila Bahtina, Kristeva definiše vječitu otvorenost, „nedovršenost", neautonomnost djela-teksta jer svaki tekst nastaje prisvajanjem, ponavljanjem i transformacijom drugih tekstova[664] pri čemu se „trenje" između tekstova ne „oglašava" kroz odnos autor-tekst već u relaciji tekst-čitalac, odnosno, ustanovljava se u recepciji, u čitanju i interpretaciji, tj. u diskurzivnom polju.

U *Biography,* elementi Abramovićkine individualne i profesionalne istorije - sjećanja, verbalni iskazi, dokumenti, njene umjetničke intervencije) operišu kao intertekstualni odjeci

[663] Abramović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 276

[664] Intertekstualnost bi se odnosila na „preplitanje tekstova", „upletenost jednog teksta u drugom", „uzajamnu povezanost i zavisnost najmanje dva teksta, postavljenih u relaciju", „svojstvo teksta da uspostavlja odnos s drugim tekstovima, odnosno da se u njega upliće drugi tekst ili više drugih tekstova", „uzajamnost, odnosno interakciju između tekstova". Prema: Juvan, M. (2013) *Intertekstualnost,* Novi Sad: Akademska knjiga, 13

od kojih se selekcijom, kombinovanjem, permutacijom, modifikovanjem i ponavljanjem, *remiksom* gradi „tekst“ ili masivni “intertekst” *Biography* kao, poigrajmo se ovdje riječima, *autentični* izdanak postmodernog. U *Biography* se parodijski citiraju i time modifikuju pojedini *intertekstovi* iz Abramovićkinog života. Moglo bi se čak govoriti o interteksualnosti sugerisanoj već u nazivima nekih radova: *Balkan Baroque* i *Balkan Erotic Epic* pretpostavlja sučeljavanja, superponiranja, ukrštanja, prožimanja nekoliko „intertekstova“ i „čitanja“ jednog kroz drugi ili kroz treći ili razumijevanja jednog „interteksta“ drugim ili trećim i konstantnu produkciju novih značenja. Kreg Ovens (Craig Owens) bi ovakvo prožimanje-palimpsest, dupliranje ili tripliranje tekstova, odnosno, diskursa, „čitanje“ jednog drugim, označio kao alegorijsku strukturu[665], kao dejstvo procedure dodavanja ili mijenjanja značenja (ono što Hačion označava, jednostavno, kao postmodernu parodiju, Kreg Ovens naziva „alegorijski impuls“). Ovens naglašava da „alegorijski impuls“ dejstvuje kao još jedna poveznica između prošlosti i sadašnjosti i to tako što se „slike prošlosti“ lišavaju njihove važnosti, njihovih značenja, njihove rezonantnosti i stvara se umjetnost, kako kaže Daglas Krimp (Douglas Crimp), kao „elegantni objekat u kome će biti fiksirana naša distanca od istorije koja je te slike stvorila“[666].

Jednako kao i alegorijske procedure umjetnosti i apropriacija, kao prisvajanje, novo povezivanje i de/resemantizacija neke prošlosti, metoda je koja „podnosi“ svakovrsne slobode tipične za postmodernistički formalni, značenjski i vrijednosni provizorijum. Njom se slobodno poseže za fotografijom, filmom, performansom, za tradicionalnim medijima a jednako važan i legitiman materijal za pravljenje umjetnosti postaju forme i manifestacije masovne kulture i dinamične svakodnevice. Takođe, apropriacija referira na „mentalni proces jednako kao na produkciju estetskih predmeta“ i predstavlja „radikalni prekid sa modernističkom tradicijom“[667]. Apropriacijom se, da tako kažemo, postavlja „kostur“ jednog rada a intertekstualnošću se na njega „nabacuje tkivo“ i detektuju i prate tokovi životvornih, „tjelesnih tečnosti“ unutar tijela/teksta rada. Mehaniku i logiku apropriacije Abramović je počela da rabi unutar korpusa sopstvene umjetnosti upravo od serije *Biography* preuzimajući, de/rekontekstualizujući, adaptirajući, resemantizujući, remiksujući citate-semplove sopstvene umjetničke prakse.

Konačno, „dezinformišući“ naziv ove serije multimedijalnih radova: *Biography* (ne, očekivano, *Autobiography*, budući da umjetnica ponavlja-inscenira epizode iz svog ličnog i

---

[665] Owens, C. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, u: Wallis, B. (ed.) (1984) *Art after Modernism – Rethinking Representation*, New York: New Museum of Contemporary Art, 204
[666] Crimp, D. *Pictures*, u: Wallis, B. (ed.) *Art after Modernism – Rethinking Representation*, 185
[667] Ibid, 175

profesionalnog života, odnosno, da remiksuje neke od svojih prethodnih radova) jeste, u stvari, dodatno oruđe ili, pak, efekat njenog izmicanja, distanciranja u odnosu na *sebe i svoje*. „Korektnu" umjetničku autobiografiju Abramović preinačuje u „autobiografiju, realnu i imaginarnu", odnosno, u biografiju kao umjetnički konstrukt: „To nije samo rad o mom životu. To je mnogo više ideja da performans može pripadati bilo kome ko može da ga izvede. *Biography* može da se izvodi i bez mene"[668].

U *Biography,* umjetnica se distancira i od vrijednosti autorstva, od *neotuđivosti* onoga što se smatra njenim posjedom i što se smatra *izvornim* radom. Klasična vrijednost originalnosti i autentičnosti (onoga što Benjamin naziva aurom) a koja je temeljno dovedena u pitanje ili eliminisana umnožavanjem sredstava i metoda (tehničke, mehaničke) reprodukcije smatrala se očuvanom u mediju performansa upravo njegovim *autentičnim* kvalitetom efemernosti, „srećne" nemogućnosti vraćanja, ponavljanja, umnožavanja, (o)čuvanja (time i njegove komodifikacije i komercijalizacije). Praksom ili politikom *reenactmenta,* ovdje dodatno zaoštrenim delegiranjem instance autorstva na režisere različitih verzija *Biography* i na druge performere, izvođače pojedinih njenih segmenata, ovakve su se decentne, „klasične" definicije performansa dalje problematizovale. Naime, „blasfemičnim" činom ponovnog izvođenja prethodnog rada sada se produkuje razlika koja na nov način propituje ili pomjera iz ležišta i kategoriju autentičnosti performansa.

Generalno, postmodernističkim umjetničkim operacijama širi se i usložnjava semantički opseg i interpretativna mreža kako Abramovićkine starije umjetnosti tako i one u nastajanju: samog serijala *Biography* i onoga što će Abramović naknadno izvesti, kreirati nakon *Biography* (poput *Balkan Baroque* ili *Seven Easy Peaces*) varirajući matricu koju je ovaj serijal konstituisao. Takođe, ovim serijalom Abramović počinje da aktivno i provokativno propituje i rastvara samo „srce" medija, srž ontologije, semantike i mehanike same umjetnosti performansa a ovakvi „eksperimentacijski protokoli" Marine Abramović mogli bi se shvatiti i kao njeno neplanirano, nesvjesno ali aktivno propitivanje dejstava i efekata samih postmodernističkih procedura u registru umjetnosti performansa.

3.2.4. Video Extensions

Jedna od posebnih tehnika „otvaranja granica" i "nadograđivanja", ekspanzije, „eksteritorijalizacije" sopstvenog i tijela svoje umjetnosti performansa a koju angažuje

[668] Marina Abramović, u: Abramović, M., *Marina Abramović: The Biography of Biographies,* 14

Abramović jeste tehnika videa. Upotrijebljena je kao instrument supstituisanja ili posredovanja sopstvenog prisustva slikom-reprezentacijom i, istovremeno, prezentnošću te reprezentacije koja beskonačnom ponovljivošću, stalnim vraćanjem (re)kreira iluziju vječitog „sada". Time ona stalno „odlaže" ili željeno „zamagljuje" spoznaju o vremenskim i prostornim ograničenjima tijela umjetnice i tijela (njene) umjetnosti.

Marina Abramović često ističe bitnost i adekvatnost videa, prije svega, kao tehnike dokumentovanja žive umjetnosti performansa. Umjetnica navodi kako je bila izuzetno nezadovoljna kvalitetom prvog video snimka njenog performansa *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful* te je performans ponovo izvela pred kamerom samo zarad kreiranja korektnijeg video snimka, odnosno, kvalitetnijeg dokumentovanja rada. Umjetnica je angažovala medij videa još od 70-ih kada je video već doživio popularnost i ekspanziju i „prirodno" udruživanje sa umjetnošću performansa. Naime, rani video art 60-ih je bio usmjeren na tijelo *djelatnog* umjetnika, odnosno, rani video radovi nastali su kao produkt ili integralni dio čina performansa (Vito Akonći, Brus Nauman (Bruce Nauman), Džoan Džonas (Joan Jonas), Linda Belglis (Lynda Benglis). Ovaj medij *pokretne slike* se činio potpuno adekvatnim za registrovanje i „memorisanje" pokretljivosti, angažovanosti tijela umjetnika. U eri tehničke reproduktibilnosti, hiperinflacije slika u spektaklu globalne kapitalističke kulturne industrije, rani umjetnici videa ne žele benevolentno participirati u toj proliferaciji slika i anestetizaciji kulture već upravo kroz ovaj medij slike žele kritički preispitati neke od temeljnih uporišta savremene umjetnosti i samog procesa subjektivacije, pozicioniranja i samoodređenja (umjetničke) individue u tom kontekstu: odnos tijela i slike, "živog" i snimljenog, subjekta i objekta, odnosno, videom kanališu svoju kritiku reprezentacije i komodifikacije umjetnosti.

Umjetnost performansa 60-ih i 70-ih Bernadet Vedženstajn (Bernadette Wegenstein) markira terminom „rane" referirajući na performanse *bola i krvi,* odnosno na prakse radikalnog iskušavanja psihofizičkih granica tijela. Nakon *bjekstva od tijela* tokom umjetnosti 80-ih, povratak tijelu u 90-im ona označava kao „ekstenzije", kao proširivanja, *upgradeovanja* tijela njegovim uvezivanjem sa savremenom tehnologijom[669]. Marina Abramović na jednom mjestu napominje da je povratak tijelu u umjetnosti 90-ih donio u radu određenog broja umjetnika aproprijiranje elemenata iz performansa 70-ih i njihovo prosto inkorporiranje u novu umjetnost koja se kreira elektronskim medijima, da je donio „*reeditovanje*, pravljenje *loopa* i stvaranje utiska produženog trajanja iskustva ali sam

[669] Wegenstein, B., *Getting Under The Skin: The Body and Media Theory,* 66-67

umjetnik nije prošao kroz to iskustvo... Stvara se iluzija nečega što se nije dogodilo“[670]. Abramović ovdje bitno definiše poziciju iz koje ona poseže za medijem videa, a to je platforma empirijskog, direktnog tjelesnog iskustva koje *prethodi slici* i koje se sada slikom-videom može reprezentovati i željeno modifikovati: vraćati ili ponavljati, produžavati, skraćivati, intenzivirati, perturbirati, istraživati i čuvati pri tom, bitno, ne predstavljajući reprezentaciju bez referenta, bez originalnog, iskustvenog predloška.

U performansima Marine Abramović ne postoji ni strah ni odbojnost niti „slijepa odanost“ savremenoj tehnologiji. Njena upotreba novih medija, konkretno videa i prije i poslije 90-ih nije u funkciji postajanja tijela „tehno-fenomenološkim entitetom“, nije u pravcu ni tehnofilije ali ni tehnofobije. On se angažuje kao sredstvo ili instrument za nadograđivanje, fokusiranje, (pre)usmjeravanje, intenzifikaciju sila pokrenutih u performansu i njihove unutarnje i spoljašnje „udarne moći“. Abramović primarno poseže za videom zbog inherentnih moći ili svojstava medija kojima je mogla posredovati izvršenje “starog zadatka” u svojoj umjetnosti performansa - prekoračenje granica. Medijem videa je mogla dodatno forsirati, intenzivirati, maksimalizovati one sile na kojima počiva njena cjelokupna umjetnička praksa, sile perpetuiranja, odnosno, ekstenzije u prostoru i vremenu, i sile repetitivnosti koja u Abramovićkinoj umjetnosti ima naglašeno ritualni, odnosno, transformabilni (purifikujući) efekat i karakter. Takođe, imanentne tehničke mogućnosti medija: ubrzavanje ili usporavanje snimka, njegovo editovanje („prepakivanje“) ili ponavljanje istog snimka (*loop*), odnosno, *manipulisanje* slikom postaće manipulisanje vremenom i postaće čin dislokacije. Upotreba videa će značiti i rastvaranje, fleksibilizovanje, „liberalizaciju“ fiksnih vrijednosti, dualiteta, kauzaliteta ili linearne progresije, i fiksnih odnosa: prostor-vrijeme, prošlo-sadašnje, porijeklo-posljedica, prezentnost-reprezentacija, prisutno-odsutno, realno-virtuelno, odnosno, značiće problematizovanje ili resemantizaciju distinktivne oznake umjetnosti performansa, instance *žive* prisutnosti, neposrednog dešavanja *sada i ovdje, real timea.*

U *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful,* „živi“ performans koji je izvođen pred kamerama „prepakovan“ je u video u kome je, u montažnom postupku, ponovljena ista radnja, trenuci postupnog ubrzavanja i dosezanja najveće „udarne snage“ tjelesnog dejstva a izrezani početni trenuci „zagrijavanja“ i završni, okončanja radnje i video je prikazivan u *loop*u. Stvorena iluzija ili osjećaj da umjetnica gotovo beskonačno četka svoju kosu, da performansu nema kraja, sugeriše ili priziva moć *(samo)obnovljivosti tijela,* i umjetnika i

[670] Kaplan, A. J., 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', 13

performansa: „Postoji samo sada i ovdje, nema početka ni kraja… a ako ne vidiš početak ili kraj izgleda kao da će prizor trajati zauvijek, kao da reflektuje nešto vječno“[671]. „Manipulativnim“ moćima medija videa, ponavljanjem iste radnje, permanentno je (re)aktualizovana prošlost, odnosno, posmatrač je imao osjećaj stalnog vraćanja, usidrenja u sadašnje i to sadašnje koje znači držanje sebe na vrhuncu sopstvenih moći.

U *Ritmu 4,* prevođenjem performansa u sliku-video, fokusiranjem objektiva na lice i tijelo umjetnice, maksimalizuju se efekti nevidljive (izvan kadra) spoljašnje sile koju tijelo „trpi“ ali se stvara utisak (slika) da toj sili tijelo odolijeva. Videom se „koriguju“ stvarna posrtanja (gubitak svijesti) njenog tijela u performansu. U zajedničkom performansu Abramović i Ulaja *Relation in Time,* 16 sati dugo, progresivno iscrpljujuće izvođenje performansa samo pred objektivom kamere naknadno je spakovano u 75 minuta dug (ili sažet) video koji spajanjem fragmenata, isječaka iz tijela događaja predstavlja *fast forward* prikaz cijelog procesa. To kontrahovanje vremena koje naknadno stvara video, posmatrač samog performansa je direktno iskusio prisustvujući samo zadnjem satu performansa koji jednako sabija, sintetiše vrijeme-trajanje događaja ali na drugi način: ne predstavljajući njegovo ubrzano proticanje nego efekte njegovog trajanja na tijelu umjetnika u procesu. Time se posmatrač i živog performansa i njegovog video zapisa suočava sa *igrom vremena*, igrom skrivanja i otkrivanja, kao i u *Ritmu 4*, skrivanja uzroka i otkrivanja posljedica ili otkrivanja kraja jednog događaja kao okončanja njegove skrivane ili nestabilne protežnosti u vremenu.

Dakle, „perturbacije“ koje donosi upotreba videa indukovaće i različite psihološke, emocionalne, efekte na posmatrača. U nekim Abramovićkinim video radovima, osjećaj beskonačnosti ili neograničenog trajanja performansa, odnosno, trajanja radnji niskog intenziteta i suptilnog efekta, postaje za posmatrača kontekst ili platforma za ličnu transformaciju, za promjenu u percepciji i u iskustvu sebe, kao što će to jednako biti za samu umjetnicu koja performans izvodi i prevodi u video. Ovi video radovi koincidirali su sa promjenom kursa u Abramovićkinoj umjetnosti s kraja 80-ih, skretanjem ka umjetnosti utemeljenoj na smirenijim, meditativnijim radnjama i praksama *čišćenja kuće* kao tehnika *staranja o sebi* ali i skretanjem ili okretanjem ka savremenoj tehnologiji kojom se vrše (tehnološka) esktenziranja *živog* tijela njene umjetnosti. U video radovima i video instalacijama poput *Stromboli, Dosing Consciusness, At the Waterfall,* sam medij videa „posreduje“ mogućnost slobodnog izmiještanja umjetnice na mjesta koja adekvatno

[671] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Ze?*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 18

„ambijentalizuju“ ili korespondiraju sa posebnim tjelesnim radnjama koje ona izvršava. Medij videa posreduje i mogućnost produžavanja ili repeticije izvršenih radnji, ordinarnih činova (disanje, ležanje, sjedenje, hodanje), na čijoj se repeticiji i dugom trajanju temelje bitne, tradicionalne meditativne prakse. Time se i dodatno brusi ili pročišćava ona putanja koju je Abramović kanalisala prije svega Tranzitornim objektima: putanja uzajamnog sinhronizovanja različitih prirodnih tijela, kako tijela „unutar“ videa (ljudi, kristala, vode, zemlje) tako i njihovog usklađivanja sa „spoljašnjim“, živim tijelima posmatrača.

Takođe, zametanje izvjesne (neo)barokne niti u Abramovićkinoj umjetnosti od ranih 90-ih naći će svoju razvojnu putanju i u njenim video radovima. U radovima poput *Onion, Image of Hapiness* pa i u video instalacijama *Balkan Baroque* i *Balkan Erotic Epic,* videom (video slikom) se izvršava funkcija distanciranja od sebe, od onoga neželjenog što je i naslijeđeno i što je stečeno, što je upisano kao kultura ili *kao sudbina*, odnosno, distanciranja od onoga što predstavlja tzv. lični identitet (ili identitete) i kontekst koji ga uspostavlja i definiše. Naime, mnoštvenost, nestalnost ili izmjenjivost tih identiteta sada se „utjelovljuje“ ili *uslikovljuje* i medijem videa kao predmet ili meta tih tehnika distanciranja. Distanciranje se sprovodi ne samo pukim prevođenjem sebe u sliku nego i prostornim, vremenskim, značenjskim *uvrtanjima* i *izvijanjima* tih slika. U *Onion* i *Image of Hapiness,* videom se prati trajanje govorne radnje umjetnice (kao operisanje sjećanja ili čina fikcioniranja) i efekti te radnje kao progresivno mijenjanje stanja tijela koje govori: narušavanje njegove urednosti, „normalnosti“ i njegovo izokretanje, destabilizacija kao bukvalno rotiranje tijela-slike/slike-tijela.

Takođe, upotrebom videa se stvarao i osjećaj postojanja gotovo neograničenih mogućnosti fragmentacije i slobodnog (pre)povezivanja, remiksovanja tih fragmenata-slika-semplova u nove umjetničke sklopove koji jednako saopštavaju posmatraču njegovu (egzistencijalnu) nestalnost i njegovu privremenu uvučenost ili upletenost u različite spacijalne, temporalne, fenomenološke i semantičke dimenzije umjetničkog događaja i samog svog postojanja (*Cleaning the Mirror I, II*). Naime, u *Cleaning the Mirror I* i *II* imanentna svojstva medija rade u korist značenja rada. U ova dva slučaja se tematizuju ili, možemo reći, *tautologizuju* dodirivanja dva svijeta, dvije realnosti: dodir živog i neživog (tijela) u samom videu identifikuje se sa dodirom virtuelnog svijeta videa i „stvarnog“ svijeta kome pripada živo tijelo posmatrača (i umjetnika). Dakle, ovdje se dva svijeta dodiruju u slici i slikom, odnosno, dodir između života i smrti uvijek je virtuelan. Taj dodir ostaje virtuelan čak i kada umjetnica, živo tijelo, u *Balkan Baroque* direktno čisti prave kosti od ostataka žive tvari (tu virtuelnost bismo mogli, pomalo rogobatno ili prostodušno ili sirovo istinito ili, pak, ironično,

imenovati riječima Demijena Hrsta (Damien Hrst) kao „Fizičku nemogućnost smrti u umu nekog živog“[672]). Od suštinske važnosti je samo *živo* prisustvo i specifično, neposredno dejstvo umjetnice u ovim performansima, činovi svojevrsne *intimizacije* sa smrću. Varijacije *dance macabre* u seriji radova Marine Abramović se mogu tumačiti kao direktno povezivanje na određene etnografske koordinate bliske umjetnici: na stari slovenski običaj pranja kostiju pokojnika kao „čuvanje sjećanja na pokojnike koji će živima obezbijediti miran put na vječiti počinak“[673] ili na šamanističko vjerovanje da u kostima prebiva duša[674] (čišćenje kostiju kao staništa duše, kao priprema za njeno konačno oslobađanje) ili kao konkretizacija, „bukvalizacija“ zenbudističke metafore *čišćenja ogledala*[675], uklanjanja straha od smrti. U *Cleaning the Mirror,* čin ujednačenog, dubokog, svjesnog disanja umjetnice koje pokreće skelet, odnosno, čin *disanja sa skeletom*, skeleta koji „diše“ umjetnicom, nije ovdje opterećen eshatološkim propozicijama[676]. U pitanju je radnja koja ima oživljujući, purifikujući ili transformišući potencijal ne za buđenje mrtvih već za pomirenje živih sa sopstvenom smrtnošću, za (samo)spoznaju koja osnažuje samo postojanje: „Ključni momenat u životu svakog čovjeka je kada prihvati izvjesnost svoje smrti, svoju konačnost“[677]. Ponovo se u Abramovićkinoj umjetnosti makabristički impuls prevodi, transformiše u vitalistički. Međutim, u video instalaciji *Cleanig the Mirror I* skelet se povezuje, „kompletira“, „uspravlja“, „oživljava“ ne nekom mističnom, ritualnom radnjom već jednostavnim aranžiranjem 5 monitora u prostoru, njihovim prostim postavljanjem jednog iznad drugog, u vertikalni niz. Dakle, slika skeleta se krpi iz niza fragmenata-slika ali ti su fragmenti nestalni a „šavovi“ namjerno vidljivi. U situaciji iz *Cleaning the Mirror II* u kojoj umjetnica, ležeći naga, nosi na svom tijelu kostur koji se pomjera, koji „oživljava“ njenim disanjem ili kada nosi kostur na leđima tako da kostur *njom hoda* (*Carying the Sceleton I,* 2008), unutar tog operativnog spoja bukvalnog i metaforičkog moguće je vidjeti ili nazrijeti otvaranje pukotine

---

[672] *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), instalacija Demijena Hrsta, jedan je od ikoničkih radova savremene umjetnosti prvi put prezentovana na prvoj izložbi *Young British Artists* u galeriji Sači (Saatchi) u Londonu 1992. Predstavlja tijelo ajkule potopljeno u formldehidu u velikoj vitrini-bazenu od čelika i stakla.

[673] U tradiciji Slovena, muški srodnici otkopavaju kovčeg pokojnika a žene peru njegove kosti vinom i vodom prije nego ih uviju u čisti bijeli čaršav. Prema, Evel Gasparini, u: Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović*, 38

[674] Eliade, M. (1990) *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze,* Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 133

[675] Prema zenbudističkom vjerovanju, smrt je posljednje ogledalo u koje gledamo i uklanjanje straha od smrti znači čišćenje tog ogledala, prihvatanje svoje konačnosti.

[676] U viziji proroka Jezekilja, Vaskrsenje se događa u dolini punoj suvih (čistih) kostiju kojima Bog govori: "E duh ću svoj udahnuti u vas i oživjet ćete!" Prema: Stari zavjet, Knjiga proroka Jezekilja, 37:6

[677] Abramović, M., Abramović, V. *Time-Space-Energy or Talking about Asystemic Thinking*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 402

iz koje (neplanirano) bljesne i parodijsko: pokušaj probijanja granice između dva svijeta postaje, u stvari, njeno (pre)naglašeno markiranje.

Aleksandra David Nel (Alexandra David-Néel) govori o drevnom mističkom, pogrebnom ritualu koji su na Tibetu praktikovali šamani prije dolaska budizma, o ritualu *rolang* (u prevodu: leš koji se uspravlja). U pitanju je ritual posebnog oživljavanja leša direktnim kontaktom sa tijelom pokojnika a u svrhu osnaživanja i magijske zaštite živih[678]. Iako David Nel, iz sopstvene nevjerice, traži dokaze koji bi potvrdili pravovjernost ovih obreda izražavajući možda „tipičnu" sumnju zapadnog čovjeka u istinitost rituala drugih kultura, ona istovremeno registruje drugačijost odnosa tih kultura prema životu i smrti kao njihovo, moglo bi se reći, permanentno njegovanje osjećaja fluidnosti granice između dva svijeta na kojoj i Abramović insistira percipirajući sebe, svoju umjetnost, kao most između Zapada i Istoka.

Takođe, u ovim makabrističkim video radovima postoji preklapanje tematskog, semantičkog i medijskog: tema čišćenja kostiju postaje rad sa vremenom, preplitanje prošlog (fizičkih ostataka prošlih života) i budućeg (smrti kao izvjesne *budućnosti* sadašnjih života) kroz neposredni, *sadašnji* kontakt živog i mrtvog tijela. Medij videa tom direktnom dodiru živog i mrtvog, tom prožimanju različitih slojeva vremena, daje osjećaj postojane „aktuelnosti" ili stalnosti, odnosno, obdaruje ga prospektom vječnosti.

I *intimizacija sa smrću* u makabrističkim radovima Marine Abramović u svrhu je markiranja virtuelnosti dodira života i smrti jer trenutak ili iskustvo prihvatanja (sopstvene) prolaznosti, osvješćenja „fizičke mogućnosti smrti" kao krunski stepen spiritualnog razvitka pojedinca, ne predstavlja trijumf smrti (smrt je, mogli bismo reći, *indiferentna*) nego totalnu afirmaciju *stvarnosti* življenja, vitalnosti postojanja ("Umjetnik treba umrijeti svjesno, bez straha"[679]). Iako se u video umjetnosti često registruju kvaliteti neposrednosti, *prezentnosti reprezentacije*, interaktivnosti ili participativnosti posebno u video instalaciji, video je ipak vizuelni medij zasnovan na tehnološkom ili elektronskom generisanju slika i time pretpostavlja posredovanje. Tu umjetnik i posmatrač (slika i živo tijelo, posmatrač i posmatrano) nikada nisu jedno drugom ili jedno za drugo potpuno prisutni ili potpuno transparentni. U tom smislu, video je i „idealan" medij postmodernog (decentriranog,

[678] Ritualom *rolang* je oživljavano tijelo pokojnika tako što je šaman ležao na mrtvom tijelu, priljubljujući svoja usta na njegova, držeći ga u svom naručju i izgovarajući čarobne formule time prekidajući svoj proces mišljenja. Leš je oživljavao a šaman je morao u kritičnom momentu, kada oživljeni leš isplazi jezik, taj jezik pregristi i time vrati[illegible]ojnika svijetu mrtvih a sebi obezbijediti moćnu amajliju (osušeni jezik pokojnika je imao status amajlije). David-Néel, A.*Magic and Mistery in Tibet* (extract), u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Marina Abramović,* 113-114

[679] *An Artist's Life Manifesto: Marina Amramović,* u: Obrist, H. U., *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 89

fragmentiranog, nekoherentnog, raspolućenog) subjekta koji je, kako ističe Amelija Džons, orjentisan na druge (intersubjektivan) i istovremeno i paradoksalno i potpunosti narcistički, orjentisan na sebe (*body art* je vezan za „tradiciju kulta sopstva" u umjetnosti). Njegovo opasno otvaranje prema drugima u svrhu je spoznaje sebe ili, kako kaže Lea Verđine (Lea Vergine), „narcistički subjekat projektuje sebe spolja kako bi bio sposoban da voli ono što je unutar njega"[680]. Rozalin Kraus (Rosalind Krauss), pak, govoreći o okretanju sebi (*snimanju* sebe) pionira performans arta, smatra narcizam jednom od opštih karakteristika žanra, odnosno, smatra video prije psihološkim nego tehničkim medijem. U radovima nekih umjetnika ona vidi puku, ogledalnu refleksivnost, transformisanje umjetnikove subjektivnosti u ogledalnu sliku koja, za razliku od pravog refleksa u ogledalu koji produkuje simetriju, eksponira radikalnu unutarnju asimetriju: nemogućnost dosezanja objekta svoje želje, uhvaćenost, zatvorenost subjekta u sopstvenu sliku[681]. Sa druge strane, Amelija Džons smatra da narcizam *body arta* nije eksponiranje herojskog genija umjetnika ali ni potvrda Frojdove definicije narcizma već se, paradoksalno, u trenutku destabilizacije normativnog subjektiviteta kao autonomne, koherentne individue, (narcistički) subjekat okreće na spolja, povezuje se sa spoljašnjošću[682]. U slučaju Marine Abramović, njeno evidentno i raznoliko okretanje na spolja, povezivanje sa spoljašnjošću *i* kroz medij videa, znači *izlazak iz konačnosti* sebe i sopstvene umjetnosti. Naime, konstantnim prevođenjem sebe u sliku, sliku *sebe,* svoga tijela, odnosno, prevođenjem svoga performansa u reprezentaciju, Abramović obezbjeđuje (spacijalno-temporalno) *ekstenziju* sebe, svoju *produženu (re)prezentnost.* Repetitivnost onoga što umjetnica čini u (video) performansu postaje čin svojevrsnog samoobnavljanja, obezbjeđivanja kontinuiteta tijela njene umjetnosti i samog njenog tijela u toj umjetnosti. Sa druge strane, njen „manir" stalnog prevođenja sebe u sliku postao je ne samo oruđe (ne)kontrolisanog, (ne)pouzdanog produžavanja života njene umjetnosti već i projektovanja sebe spolja kako bi *bila sposobna da voli ono što je unutar nje*. Taj „manir" je i pouzdani znak njene uvučenosti u moćni, „nezasiti" mehanizam sveopšteg „uslikovljenja" stvarnosti. Čak i performansom kojim zagovara, najavljuje, koji je trebalo da „fiksira" njenu „čistu" prezentnost - *Artist is Present,* Abramović je otvorila granice svog *prezentnog* tijela ka spektaklu svakovrsnih slika, ka savremenom višemedijskom ambijentu.

Prethodno, u Abramovićkinom amblematičnom radu *Balkan Baroque,* njeno (video) *uslikovljenje* i njeno živo izvođenje, posredovana i neposredna prezentnost tijela umjetnice

---

680 Jones, A., *Body Art/ Performing the Subject,* 47
681 Krauss, R. (1976) '*Video: The Aesthetics of Narcissism*', *October*, Vol. 1., pp. 50-64
682 Jones, A., *Body Art/ Performing the Subject,* 10-11

postaju dvije simultane i sinhronizovane, egzekutivne dimenzije njenog umjetničkog, djelatnog subjektiviteta. Njima je ne samo markirano, osvijetljeno polje unutar koga su gusto sedimentirani slojevi intimnog, porodičnog, nacionalnog, kulturnog, istorijskog, *sudbinskog,* alegorijskog već i kojima se to i takvo polje efektno dekontaminira bespoštednim, radikalnim činovima pročišćenja.

3.2.5. Balkan Baroque – (Neo)barokno „tranžiranje" balkanskih „familijarnosti"

Balkan Baroque je multimedijalna instalacija prezentovana i nagrađena Zlatnim lavom na Bijenalu u Veneciji 1997. U centralnom prostoru centralnog paviljona na venecijanskim Đardinima, u suterentskoj mračnoj prostoriji, instaliran je video triptih: na bočnim video radovima su portreti njenih roditelja koji govore o sopstvenom životu a na centralnom je sama umjetnica koja otjelovljuje dva identiteta ili dva kontrastna i združena aspekta jedne ličnosti. Obučena u bijeli ljekarski mantil, u ulozi naučnika-zoologa, Abramović saopštava priču o balkanskom pacovu („Pacovi nikada neće ubiti ili pojesti člana svoje porodice. Međutim, u ekstremnim situacijama izgladnjelosti i panike, moguće je da njihovi zubi porastu i da se međusobno poubijaju"). U drugom dijelu videa, umjetnica skida bijeli mantil i ostaje u kratkoj crnoj haljini živahno igrajući uz balkansku narodnu muziku. Sva tri portreta, tri slike se reflektuju u vodi tri bazena načinjena od bakra. Ove video slike i predmete kruniše ili nadjačava prisustvo same umjetnice, živo tijelo u živoj radnji: obučena u bijeli mantil, ona sjedi na brdu krvavih kostiju i pjevajući balkanske pjesme metalnom četkom riba, čisti kosti od ostataka mesa.

Ovaj i grandiozni i dramatični, i potresni i oslobađajući *live event* napada sva naša čula, razlaže se ili sklapa iz mnoštva medija: iz video projekcija, performansa, objekata, od živog tijela i predmeta, slika, zvukova i mirisa. On povezuje i preklapa prošlo i sadašnje, živo izvođenje umjetnice i *remix* njenih prethodnih performansa, živih i performansa za video, on inkorporira i Abramovićkine umjetničke (Tranzitorne) objekte. Naime, bakarni bazeni pripadaju seriji *Transitory Objects for non-human use*: *Copper Bath* iz 1996. Performans čišćenja kostiju kombinuje elemente nekih prethodnih radova: video instalacije *Cleaning the Mirror I* i finalne scene izvođenja *Biography* 1994. nazvane *Cleaning the House* u kojoj umjetnica nosi u naručju hrpu teških, krvavih kostiju do tačke izdržljivosti. U performansu *Cleaning the House* iz 1996. Abramović sjedi na hrpi kostiju i čisti ih od ostataka mesa. Video sa ocem i majkom je, takođe, preuzet iz kompleksnog scenarija performansa

Delusional (1994) a video sa njenim „striptizom" uživo je izvođen i u *Delusional* i naknadno u *Biography* iz 2004.

Pomenuti performans-teatarski komad *Delusional* (1994), jedna od verzija *Biography*, remiksuje neke od prethodnih Abramovićkinih radova i uvodi nove elemente koji će zajedno postati materijal za remiks u potonjim radovima, prije svega u *Balkan Baroque*. Tako se u *Delusional* uvode pacovi i to na nekoliko načina: najprije kroz naraciju, potom kao mnoštvo živih tijela i kao gumeni predmeti-figure i, konačno, kroz umjetničino igranje lika hvatača pacova. U I dijelu rada nazvanom *Majka*, Abramović igra divlje u maloj crnoj haljini dok je po podu pobacano 150 gumenih miševa koji skviče kad ih nagazi. U pauzama liježe na gvozdeni krevet pokriven ledom, sijeda na gvozdenu stolicu i naslanja se na prozor konstruisan na sceni pričajući o svom tužnom djetinjstvu. Video koji je umjetnica preuzela u *Balkan Baroque,* u kome njena majka priča svoju životnu priču prethodi ovim radnjama. U II dijelu *Kraljica pacova – Rat Queen*, umjetnica oslobađa 400 živih pacova ispod staklene pozornice saopštavajući priču o pacovskoj seksualnosti, higijeni i brizi o potomstvu. Potom se ona pojavljuje se „na sceni" kao „Kraljica pacova" u ekscentričnom kostimu, pripijenoj gumenoj haljini koja onemogućava kretanje i koja se zatezala i preko lica otežavajući disanje. „To i jeste bilo ključno. Davila sam se od osjećaja stida... zbog nesrećnog braka mojih roditelja, zbog mog osjećaja nevoljenosti, zbog toga što me majka tukla, zbog toga što su moji roditelji tukli jedno drugo"[683]. U III dijelu *Otac*, umjetničin otac u video projekciji priča svoje ratne priče. Umjetnica tu skida kostim Kraljice pacova i ostajući naga jede glavicu luka koji izaziva suze kao u videu *Onion* nastalom 1996. U IV dijelu, *Zaključku*, umjetnica obnažena silazi u zonu ispod bine sa živim pacovima saopštavajući svoje „slike sreće" kao u istoimenom videu koji je nastao 1996. - *Image of Hapiness*: „Da li je to sudbina koju su moji roditelji željeli za mene?"[684], pita se umjetnica. Na kraju performansa, ona uklanja staklenu pregradu kojom otvara nižu zonu scene, svijetlo se gasi i time se performans okončava.

Živi pacovi i vještački pacovi i lik hvatača pacova (*ratcatcher*) iz *Delusional* u *Balkan Baroque* „gube tijela", povlače se u naraciju, u govor, u alegoriju. Takođe, iz ozbiljne unutarnje raspolućenosti bića, iz silaska u „podzemlje" sopstvenog (porodičnog) života u *Delusional*, umjetnica „isplivava" na površinu u *Balkan Baroque* i tu se razvezuje i pročišćava mnoštvo u gusti čvor svezanih naracija i emocija, ispričanih i odigranih u *Delusional.* Tvrdi, hladni, teški, „nefamilijarni" metalni krevet, stolica i prozor iz *Delusional* adekvatno su „pokućstvo" dezintegrisane porodice i *tijela boli* umjetnice i adekvatni *mise*-en-

[683] Abramović, M., *Walk through Walls: A Memoir,* 220
[684] Ibid, 221

scène za odigravanje porodične drame. U *Balkan Baroque,* u težnji ka ozbiljnom *preuređenju unutarnjeg prostora,* oni su zamijenjeni drugačijim „kućnim" aranžmanom sačinjenim od video triptiha, tri Tranzitorna objekta i jednog živog performansa umjetnice. Ti su elementi namijenjeni *velikom spremanju,* velikom *čišćenju kuće* koje posreduje upravo tijelo umjetnice, kako u videu tako i u živom činu performansa.

Untying Family Ties

Neskladan potom i raspali brak roditelja umjetnica često navodi kao kontekst ili uzrok njenih mladalačkih trauma ali i njenih umjetničkih potraga i rješenja. U jednom javnom razgovoru[685], umjetnica napominje kako je romansa njenih roditelja trajala u ratnim okolnostima a raspala se u regularnosti mirnodopskog, porodičnog života. Pozivajući se na filmove Bernarda Bertolučija *Posljednji tango u Parizu* (1972) i Lilijane Kavani *Noćni portir* (1974), Srećko Horvat registruje ljubav u vanrednim okolnostima, u izolaciji ili apsolutnoj upućenosti ljubavnika jednog na drugog, kao „fatalnu strategiju", kao relaciju koja postaje neodrživa izlaskom u svijet „obične" društvenosti[686].

U *Balkan Baroque,* roditelji umjetnice, Vojo i Danica Abramović, snimani su za potrebe rada *Delusional* (1994) u svojim poodmaklim godinama. Starost je tačka polarizacije koja dopušta da se život postavi kao cjelina, da se sintetiše slika sveukupnosti pređenog puta. Njihova starost se ovdje ne ispostavlja kao tačka iz koje totaliteti njihovih života liče na reprezentativnu, *spomeničku* sliku dvoje složnih partnera u revoluciji i u životu. Otac, starac koji najprije diže šake u gestu uzmicanja i povlačenja ili odricanja a potom neprimjereno (za svoje godine) vitla pištoljem doima se kao (auto)ironična transfiguracija kako muškog arhetipa (odgovornog, odmjerenog, razumnog) oca (i muža) i iskusnog i mudrog starca tako i ironična transfiguracija slike stvarnog ratnog junaka pa i herojske porodične istorije. Majka koja, pak, najprije polaže ruke na svoja ramena u gestu umilnosti i smjernosti i potom, kao odgovor na potezanje pištolja muške strane, zaklanja oči u gestu nevjerice ili straha (da nešto vidi, da nešto iskusi) predstavlja „odgovarajući" ženski arhetip ili stereotip ali pretjerana tačnost, očiglednost i istrajnost (*dugovječnost*) tog stereotipa čini ga komičnim. Takođe, u pitanju je i biografski neodgovarajuća ili ironična, „dezinfomišuća" predstava Danice Abramović, čelične žene, učesnice revolucije i potom direktorice Muzeja revolucije i

[685] Javni razgovor sa umjetnicom povodom njene knjige memoara *Walk through Walls: A Memoir* (2016) održan je u Budvi, Crna Gora, 28.08.2017, Ljetnja pozornica u Starom gradu. Organizator: DEAC i Turistička organizacija Budve.
[686] Horvat, S. (2015) *Radikalnost ljubavi,* Beograd: Laguna, 141-145

nemilosrdne, vojnički stroge i disciplinujuće majke koju umjetnica, kroz mnoštvo živopisnih anegdota, dominantno kao takvu pominje. Starost, dakle, nije ovdje znak punog životnog zrenja, ali ni prirodnog i prihvatljivog opadanja snaga nego tačka iz koje se devijacija konačno vidi kao „specijalnost" porodice Abramović. To *činjenje vidljivim,* međutim, nije čin diskreditujući po roditelje već primarno oslobađajući po umjetnicu. Mehanizam parodije ovdje nije uveden sa namjerom da se targetirane osobe/karakteristike obezvrijede, denunciraju već ga umjetnica aktivira kao dodatni ili pomoćni mehanizam purifikacije.

U centralnom videu, umjetnica doživljava ili odigrava radikalnu transformaciju. Najprije, obučena u bijeli ljekarski mantil i sa naočarima, u ulozi naučnice-zoologa, saopštava priču o balkanskom pacovu u smirenom stavu i smirenim glasom onako kako se navode naučna fakta[687]. Po okončanju priče, uz zvuke balkanske etno muzike, umjetnica skida bijeli mantil, ostaje u zavodljivoj crnoj haljinici raspuštene kose i držeći crvenu maramu u ruci igra uz balkansku folk muziku poput kafanske pjevačice.

Ubačena, uhvaćena između parodijskih transfiguracija arhetipa ili stereotipa oca i majke, odnosno, muškarca i žene, umjetnica ne želi/ne može dejstvovati kao usklađujući faktor, kao „krpljenje" pukotine niti sama kao usklađena, centrirana jedinka. Ona (sebe) „izbacuje" (kao) dva lica ili dva (ženska) identiteta: „muški" smirenu, hladno racionalnu, analitičnu ženu-naučnicu i bahtinovsku (ili balkansku) razuzdanu i karnevalizovanu ženu - kafansku pjevačicu. Međutim, ni ove identitete ona ne želi naivno da pomiri ili privremeno zakrpi ali ni da ih eksponira kao fatalnu dihotomiju, kao nepomirljive, vječito razdvojene ili tragično sukobljene prirode. Umjesto „čistog reza", bilo tehnički izvedenog, unutar medija videa, ili semantičkog, unutar znaka-tijela, reza koji bi označavao jasnu identitetsku frakturu, dramu unutarnje rascijepljenosti, umjetnica direktno na sceni, u istom videu, izvodi bukvalno

---

[687] "Želim da vam ispričam kako mi na Balkanu ubijamo pacove. Posjedujem metod da preobratimo pacova u vuka. Ali, prije nego to objasnim, želim nešto reći o samim pacivima. Prije svega, pacovi konzumiraju ogromnu količinu hrane, nekada dva puta veću od težine svoga tijela. Njihovi prednji zubi stalno rastu i oni moraju bez prestanka da ih oštre da se ne bi udavili. Pacovi su izuzetno pažljivi prema svojoj porodici i nikada ne bi ubili ili pojeli člana svoje porodice. Izuzetno su inteligentni. Ajnštajn je jednom rekao: 'Ako bi pacov bio 20 kilograma teži, definitivno bi bio vladar sveta'. Ukoliko bi se ispred pacovske rupe stavio tanjir s otrovanom hranom, pacov bi to osjetio i ne bi kušao hranu. Metod: Da bi se uhvatio pacov, potrebno je napuniti pacovske rupe vodom i jednu ostaviti otvorenom. Tako se moze uhvatiti 30-40 pacova. Važno je odabrati samo mužjake, staviti ih u kavez i dati im da piju samo vodu. Nakon nekog vremena, oni će ogladnjeti, njihovi prednji zubi počeće da rastu. Iako u normalnim okolnostima pacovi ne bi ubili člana svoje porodice, suočeni sa mogućnošću davljenja, ustrijemiće se na one najslabe u kavezu i tako, iz sedmice u sedmicu, dok najjači među njima ne ostane sam u kavezu. Hvatač pacova nastavlja da mu daje vodu, zubi nastavljaju da rastu i kada hvatač pacova osjeti da je ostalo samo pola sata prije nego se pacov uguši, on otvara kavez, vadi njegove oči i pušta ga. Pacov ostaje nervozan, bijesan, u panici. Suočen sa smrću, bježi u pacovsku rupu i ubija sve pacove koji mu se nađu na putu dok ne naiđe na jačeg o sebe koji ga ubija. Tako mi na Balkanu pravimo vuka-pacova." (Marina Abramović, *Balkan Baroque,* 1997.)

i metaforičko *presvlačenje*, odnosno, *skidanje,* kao identitetsko *travestiranje*. U pitanju je otkačena ili neshvatljivo laka slivenost ili „čudotvorno" tekuća izmjenjivost stereotipnih identiteta i dualiteta. Jedino takvom „lakoćom" autoparodijskog čina, umjetnica može parirati i reparirati ozbiljne frakture porodičnog i društvenog tijela.

Govoreći o pacovima u centralnom videu, Abramović ne pominje samo monstruoznost njihove transformacije već i njihov kapacitet i za devijantno i za „humano": od onih koji brinu o svojoj porodici i nikada ne bi ubili ili pojeli člana svoje porodice, pacovi mogu postati vukovi-pacovi spremni na „porodično" nasilje do istrebljenja. Kao što pacovi u neregularnim, „logorskim" uslovima mutiraju, tako i video triptih i performans manifestuju „mutaciju" umjetnice u neregularnim (Porodičnim) okolnostima. Međutim, njena mutacija je ne čini žrtvom okolnosti, onom koja je poput (žene) žrtve pasivizirana, koja trpi i strada i koja je fatalno podijeljena, raspolućena, već onom koja interveniše, koja se voljno, uigrano i zaigrano ali i posvećeno mijenja od kontrolisane, preko iracionalne do ritualne i koja tim sopstvenim transformacijama želi da „počisti" i da *se* „očisti" od raskola i patologije svoje primarne porodice i balkanske „porodice naroda i narodnosti". Disfunkcionalnost svoje porodice Abramović, međutim, ovdje ne tumači „balkanskim sindromom" već, prije, čini vidljivim to kako se dvije patologije u jednom (istorijskom) trenutku ukrštaju, susprežu ali i kako postaju materijal za umjetničku obradu ili preradu, za prečišćavanje, za konstrukciju novog.

U tom centralnom videu, umjetnica se mijenja tako što se smjenjuju ona koja je „spolja" i ona koja je „unutra", odnosno, ona koja analizira i ona koja je „čisto tijelo", ona koja (se) kontroliše i ona koja se prepušta, koja racionalizuje i koja „iracionalizuje" i koja se tako priprema za finalni, performativni čin *čišćenja kuće.* Ovaj prelaz kao da je odgovarao transformaciji koju je srednjovjekovni čovjek, smjerni hrišćanin, iskušavao u vrijeme karnevala razuzdano uživajući u prekomjernosti, u strastima tijela. Ta su „uživanja" njegovo tijelo izobličavala, činila ga smiješnim, grotesknim ali kroz njih se to tijelo i praznilo i, vjerovalo se, oslobađalo grijehova i tako pripremalo za Veliki post, za konačno pročišćenje. U *Balkan Baroque,* videom i živim performansom, umjetnica manifestuje svoje „dvije prirode", tijelo-sliku i živo tijelo, i svoje „tri hipostaze", tri *lica*: racionalno, potom instinktivno i konačno (ne)svjesno ili spontano, odnosno, kontrolisano, pa razuzdano, pa ritualno. Umjetnica kao da pravi prelaz od uređene, racionalizovane društvenosti i odgovarajuće uređene tjelesnosti, preko suspenzije društvenih normi i kontrole tijela do pre/nemodernih oblika *pročišćenja* individualnog, njime i porodičnog i društvenog tijela jer ta tijela i u (post)moderno doba jednako trpe iste udare, iskušavaju iste rubne situacije.

Ovaj video triptih Bojana Pejić dovodi u vezu sa ikonostasom, pregradom u pravoslavnoj crkvi koja razdvaja/spaja zemaljsku zonu - naos i nebesku zonu-oltar, odnosno, sa njegovom centralnom kompozicijom, predstavom *Deisisa* sa Hristom u centru i Bogorodicom i Jovanom Krstiteljem sa strane. *Deisis* se vezuje za Strašni sud, terminalni događaj u kome Bogorodica i Jovan Krstitelj mole Hrista-Strašnog sudiju da bude milostiv prema ljudima[688].

Iako se balkanska tragedija 90-ih mogla smatrati jugoslovenskom apokalipsom, iako je ona imala karakter političkog i vjerskog sukoba, iako su snažne reference na hrišćanstvo prisutne i u životu i u radu Marine Abramović, veza sa religioznom umjetnošću unutar video triptiha iz *Balkan Baroque* mogla je imati samo karakter odlučne profanacije sa ciljem distanciranja od različitih slojeva balkanskih političkih, vjerskih i porodičnih nameta. *Svjetlosna tijela* ovog video-triptiha nisu *sveta,* „duhovno ozarena", divinizovana, „tijela u slavi", besmrtni „omotači duše" već artificijelna, produkti tehnološkog „procesuiranja" svjetlosti, reproduktibilna i čvrsto „prizemljena" u svoje teretne životne zaplete i rasplete. Ova virtuelna tijela nisu to kao rezultat oduhovljenja, provođenja nebeske energije. Njihova dvodimenzionalnost ne poseže za višom dimenzijom Duha već se ona segmentiraju, isplivavaju i „ljušte" kao prolazne i smjenjive plohe-slike koje reflektuju unutrašnje, individualne i relacione kontroverze članova porodičnog trougla.

Aktivno hrišćanstvo po predačkoj liniji (umjetnica je često pominjala svoga djedu Varnavu, patrijarha Srpske pravoslavne crkve i religioznost svoje bake uz koju je odrastala) ali i ikoničnost ili „svetinja" porodičnog trojstva (oca, majke i djeteta) ili (psihoanalitički) kanonski status porodičnog trougla za konstrukciju ličnosti, ovim se video triptihom demistifikuje i iznutra dekonstruiše. Ovaj čin razgradnje sprovodi se izvođenjem parodijskih „žitija" roditelja umjetnice, dvoje revolucionara i dvoje komunista koji su raskrstili sa vjerom, i video performansom odmetnute (niti religiozno niti politički već kroz umjetnost „odmetnute") kćerke.

Ove slike, dakle, nisu ikone-prozori kroz koje vidimo višu, božansku realnost (kako ikonu-ikonostas vidi Pavle Florenski) nego su to slike-prozori sa „uveličavajućim staklom" kroz koje nam se ukazuje prava unutrašnjost „doma" Abramovićevih i njihove domovine-doma, unutrašnjost združene „kuće" koju kćerka želi da (o)čisti na sebi svojstven, umjetnički način.

---

[688] Pejić, B. *Bodyscenes: an Affair of the Flesh*, u Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 36

Postavljen tako da prostorno, svjetlosno i semantički komunicira sa tri Tranzitorna objekta, video triptih može predstavljati i modifikovani „tranzicioni predmet“, pojam koji u nauku i u psihoterapeutiku uvodi psihoanalitičar Donald Vuds Vinikot (Donald Woods Winnicott). „Tranzicioni predmeti“ su „pronađeni“ ili „izumljeni“ predmeti kojima dijete, najprije, supstituiše majku na putu ka osamostaljenju, ka sazrijevanju, razvijanju osjećaja sebe, odnosno, ka napuštanju unutrašnjeg, idealizovanog svijeta i povezivanju sa spoljašnošću. Njime, rekli bismo, odrastao čovjek oživljava sjećanja, reinstalira *sopstvenu želju.* U zdravom sazrijevanju, smatra Vinikot, ovaj „tranzicioni predmet ne biva introjiran niti osjećanje vezano za njega nužno biva potisnuto. On nije zaboravljen, niti ožaljen. On gubi svoj smisao jer prelazni fenomeni postaju razasuti prostorom između unutarnje psihičke realnosti i spoljašnjeg svijeta... razasuti cijelim poljem kulture. Sa ove tačke, subjekat se širi stupajući u polje igre, umjetničke kreacije i priznatosti, u polje religioznih osjećanja, snova, fetišizma, laži i lopovluka, zadobijanja i gubljenja nježnih osjećanja, raznih zavisnosti i opsesivnih rituala itd.“[689]. Iako interpretatori navode kako u centralnom videu *Balkan Baroque*, odigravanjem dvije različite uloge Abramović personifikuje različite aspekte ili individualne karakteristike svojih roditelja, ovaj video triptih operiše upravo kao modifikovani „tranzicioni predmet“ kojim otac i majka nisu introjirani niti potisnuti ali ni nezaboravljeni ili neožaljeni već *pospoljašnjeni* i *otpušteni*. Naime, triptih funkcioniše kao „tranzicioni predmet“ stupanjem u polje „umjetničke kreacije i priznatosti“ ali operišući kao *postrojenje prerade i pripreme* za čin radikalnog čišćenja ili distanciranja od Porodice (primarne, biološke ili nacije kao porodice). Taj čin se dešava kroz dva *postrojenja za prečišćavanje*: kroz Tranzotorne objekte namijenjene čišćenju tijela (*Cleaning the House*) i kroz živi performans umjetnice, akt čišćenja kostiju sa efektom *Cleaning the Mirror,* uklanjanja straha od smrti. Tri bazena načinjena od bakra, metala poznatog po svojim moćima izlječenja tijela i uma, pripadaju seriji *Transitory Objects for non-human use* - *Copper Sink* (1995) i *Copper Bath* (1996). U prostoru u kome je rad bio instaliran, oni su bili tako pozicionirani da se slike-projekcije njenog oca, majke i same umjetnice reflektuju, utapaju u vodi koja, takođe, posjeduje moć čišćenja, regeneracije, preporađanja: „U vodi je sve ‘rastvoreno', svaki 'oblik' je razbijen, sve što se dogodilo prestaje da postoji; ništa od onoga što je bilo ne preživljava potapanje u vodu – ni obris, ni 'znak', ni događaj... Voda čisti i regeneriše zato što poništava prošlost“, kaže Mirča Elijade[690]. Time se njihova dvostruko fantomska tijela, slike tijela i njihov odraz u vodi, u tom zatvorenom krugu međusobnog

235

[689] Winnicott, D.W. (1971) *Playing and Reality,* London: Routledge, 5
[690] Mirča Elijade, citirano u: Daglas, M. (2001) *Čisto i opasno,* Beograd: Biblioteka XX vek, 215

reflektovanja i preklapanja, uzajamno apsorbuju i gube moć da generišu bol fizičkog i emocionalnog tijela umjetnice ali i moć da fantomski opsjedaju tijelo umjetnice. Naime, nije ovdje na djelu, kao što je već rečeno, nešto potisnuto ili introjirano, ali ni nešto što se oplakuje i ne zaboravlja već što se otpušta, izbacuje spolja, na površinu, kao prolazno, kao slike i osjećaji koji se smjenjuju, rastvaraju i nestaju.

Centralno „postrojenje za prečišćavanje" jeste sama umjetnica u performansu dok četkom riba prave kosti, dok ljušti, uklanja ostatke živog tkiva pjevajući pritom balkanske pjesme, po jednu za svaki dan tokom 4 dana izvođenja performansa. Ovaj ekspresivni prizor, ovaj visokofrekventni događaj koji apsorbuje naše prisustvo, koji je agresivan prema našim čulima, konstruiše se upravo na ukrštanju balkanskog i baroknog: u polju smrti. Ovo je bio čin bukvalnog *prebiranja po kostima,* „zaposjedanja" mrtvog tijela čulima, moćima živog tijela ali, jednako bi se moglo reći, i zaposjedanje živog tijela čulnim (vizuelnim, taktilnim, olfaktornim) i simboličkim moćima raskomadanog ili tijela u raspadanju: mrtvog tijela.

„Do golih kostiju!"

Abramović je u svojim ranim performansima tokom 70-ih sebe rezala, bičevala, ubadala, četkala kosu do krvi, dakle, puštala sebi krv. Tokom 90-ih, koristila je životinjsku krv u *Spirit Cooking* i za kreiranje *Power Objects* kao organsku materiju koja ima alhemijske, osnažujuće, transformišuće moći. Kosti kao materijal-materija i kao simbol uvedene su u umjetnost Marine Abramović i prije *Balkan Baroque.* Međutim, u radovima poput *Cleaning the Mirror I* i *II, Nude with Skeleton, Carying the Sceleton I*, *Biography*, skeleti i kosti su evidentno artificijelna stvar. To su bili gipsani kosturi sa šrafovima i plastičnim umecima kakve ćemo naći u laboratorijama i učionicama medicinskih škola ili bolnica. Postoji dvojakost razloga za njihovo uvođenje i oni reflektuju preplitanje dvije putanje u Abramovićkinoj umjetnosti. Jednom putanjom upravljaju vjerovanja u dejstvo nevidljivih sila, vjerovanja da u kostima prebivaju duše pokojnika te da rad sa „pravim" kostima treba izbjeći zbog bezbjednosti performera. Na drugoj putanji umjetnica poseže za simbolima i alegorijama i tu kostur, kao dominantni simbol smrti, može biti i teatarski ili demonstracijski rekvizit medicinske nauke ne slabeći niti gubeći svoj pregnantni simbolički kapital.

U *Balkan Baroque,* Abramović uvodi prave kosti, životinjske (goveđe) kosti sa ostacima mesa. One nisu (samo) razumna, prihvatljiva zamjena za čovječje ali ni (samo) efikasna metafora ljudskih žrtava već predstavljaju „regularne" instrumente u proceduri *čišćenja tijela* kao umjetničkog prosedea modernog umjetnika-šamana: Marine Abramović ili

Jozefa Bojsa. Za Bojsa, životinje su bića koja slobodno prelaze iz jednog oblika postojanja u drugi, direktna veza sa onostranim. Bojsovo „besmisleno" objašnjavanje slika mrtvom zecu (*Kako objasniti slike mrtvom zecu,* 1965)[691] znači pobuđivanje inherentnih moći tijela, moći intuicije koja je danas prije očuvana, kako kaže Bojs, u mrtvom zecu nego u krutom, racionalno ustrojenom (zapadnom) čovjeku. Također, Abramovićkino „pjevanje" životinjskim kostima dok je obučena u bijeli mantil, „uniformu" modernog šamana-eksperimentatora, nije bilo jalovo i morbidno obraćanje pasivnim, „mrtvim" objektima gdje bi čin ribanja, bukvalnog čišćenja bio akt njihove „imunizacije" ili „sterilizacije". U pitanju je bilo njihovo aktiviranje i angažovanje kao instrumenata ili posrednika čina pročišćenja, čina oslobađanja blokiranih moći živog tijela, prvenstveno moći transcendiranja straha od sopstvene smrtnosti. Za Bojsa i za Abramović, u pitanju je bilo ne samo obraćanje mrtvom tijelu životinje već obraćanje živima, ljudima, komuniciranje, pokretanje njihove moći nadilaženja sopstvenih granica.

U umjetnosti Jozefa Bojsa, kosti, krv, loj, vosak, med, dlake, bakar, zlato jesu organske tvari ili prirodni materijali čiju amorfnost, neestetičnost, nekonzistentnost, često i neprijatan miris umjetnik podređuje njihovim energetskim, iscjeljujućim potencijalima. U tom smislu, i krv na Abramovićkinim rukama dok ljušti meso sa kostiju ne treba isključivo identifikovati, kako to mnogi komentatori i interpretatori čine, kao tragove grijeha i (kolektivnog) zločina koje umjetnica želi da očisti, da ukloni, da okaje. Moglo bi se reći da je krv upotrijebljena kao moćna prirodna materija kojom umjetnica *sasvim prirodno* „podmazuje" svoj mehanizam čišćenja kostiju, odnosno, *čišćenja kuće*.

Kosti i krv, materije koje se vezuju za traumatično i tragično iskustvo, za smrt, za haos (u *Balkan Baroque,* to je bezobličnа hrpa krvavih kostiju), kod Jozefa Bojsa postaje materijal za kreiranje „zdravog haosa, zdrave amorfnosti", za očišćenje i ozdravljenje bolesnog sistema: „*Similia similibus curantur*: liječiti stvari njima sličnim stvarima kao u homeopatskom procesu izlječenja"[692], odnosno, uvesti u taj proces elemente samog patološkog stanja. Meri Daglas kaže da bezobličnost ne simbolizuje samo propadanje nego i početak i rast[693]. Takođe, po Daglas, ono što je predmet gnušanja i izbjegavanja, nešto gadno, smješta se u ritualni okvir

[691] Performans *Kako objasniti slike mrtvom zecu,* Jozef Bojs je izveo 1965. u Dizeldorfu. Držeći u ruci mrtvog, prepariranog zeca, pokrivši svoju glavu zlatnim listićima i medom, umjetnik je hodao galerijom, od jednog do drugog izloženog crteža, istezao zečju šapu da ih dodirne i jedva čujnim glasom „objašnjavao" slike mrtvom zecu. Onda sjeo na stolicu ispod koje su ležale kosti i nastavio „raz-govor".
[692] Tisdall, C. (1979) *Joseph Beuys,* New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 21
[693] Daglas, M., *Čisto i opasno,* 215

unutar koga počinje da se tretira kao izvor „neizmjerne moći“[694]. Profani svijet je svijet zabrana a sakralni je otvoren za prestupe, za „prljanja“.

Performans sa živim kostima sa ostacima tkiva pod nazivom *Cleanig the House* Abramović je izvela i prije *Balkan Baroque* kao kulminativni momenat u izvođenju *Biography* 1994. I ovaj rad operiše kroz, za Abramović, tipični sklop bukvalnog i metaforičkog (i barokna kultura je sintetizovala metafizičko i čulno, emocionalno pa se u prividno čisto naturalističkim predstavama razotkrivaju čitavi slojevi alegorijskih i amblematskih značenja). Abramović ovdje „samo“ nosi, pridržava u rukama veliku hrpu teških kostiju do tačke izdržljivosti, dok tijelo ne poklekne pod „teretom smrti“. U *Balkan Baroque*, to tijelo riba kosti i mantrično pjeva. To tijelo je djelatno, ono „interveniše na smrti“.

101

Umjetnost 60-ih i 70-ih jednako kao i umjetnost našeg doba, u svojim neobaroknim ekstremističkim zahvatima nudi ponekad potresno, teško podnošljivo reprezentovanje, insceniranje, odigravanje, iskušavanje patnje, bola, krvi i smrti. *Orgy Mystery Theater* Hermana Niča, serija šokantnih performansa (preko 100 izvođenja od 1962. do 1998.), predstavlja „krvoproliće“ širokih razmjera: gomilanje raščerečenih životinja, skeleta, kostiju i mesa, prolivanje krvi, izlaganje „okrvavljenih“ slika na platnu, atonalna muzika, naga ljudska tijela često ubačena u mučeničke poze i situacije, dramatično i uznemirujuće uplitanje neživog i živog, tjelesnog i simboličkog. Sve to postaje poprište ili „meso“ za hranjenje mehanizma masovnog, masivnog, blasfemičnog obreda, odnosno, ekstremističkog oslobađanja i iskupljenja žrtvom sa evidentnim (pre)hrišćanskim referencama i društveno angažovanim stavom u poslijeratnoj Evropi. U drugačijim, profanizovanim orgijastičkim ritualima-performansima Pola Mekartija (Paul McCarthy) tokom 70-ih, adekvatnim pandemonijumu savremenog života, krv je simulirana ili supstituisana kečapom ili majonezom, tekućinama prirodnog porijekla ali tako prerađenim, artificijelizovanim da figuriraju samo kao daleko prisjećanje ili simulakrum nečeg prirodnog, kao „životvorna materija“ koja „kruži tijelom“ masovne, konzumerističke kulture. Furiozno i „rasipničko“ polivanje, prskanje ovom *fake* krvlju, dajući umjetniku status *fake* žrtve i „eufemizirajući“ čudovišnu opresivnost upravo mehanizama konzumerističke i kapitalističke kulture, realno pojačava „udarnu moć“ njihovih strategija pervertiranja stvarnosti i (auto)viktimizaciju pojedinca čini neizbježnom i neizbježno grotesknom.

[694] Ibid, 221

U videu *Death Control* (1974) Đine Pane, na dva video monitora simultano se emituju dva videa. Na prvom, u fokusu je lice umjetnice zatvorenih očiju prekriveno crvima koji gamižu i zalaze u ušne i očne šupljine onako kako bi to činili na lešu u stanju raspadanja. Kontakt ili blizina ili pomiješanost stanja životnosti niskog intenziteta i stanja smrti koja „uzima maha" je gotovo nepodnošljiva jer se proces raspadanja „dešava" živom tijelu umjetnice, jer se sadašnjost živog tijela *realistično* preklapa sa njegovom budućom smrću: „Živjela sam moje posthumno doba"[695], kaže umjetnica (prema Morisu Blanšou, čovjek je „smrt u procesu nastajanja"[696]). Nepodnošljiva je i neprihvatljiva ta *realističnost nemogućeg*. Preklapanje nespojivog, živog i mrtvog, ne dešava se kao produkt tehničkih mogućnosti medija već kao rezultat *živog* čina, performansa koji kamera snima. Na drugom videu je prikaz rođendanskog slavlja djeteta koje ruši slavljeničku tortu. Kako sugeriše umjetnica, *Death Control* markira dva trenutka u vremenu: vrijeme smrti i vrijeme kada se slavljenjem dana rođenja, u stvari, „obilježava" približavanje danu sopstvene smrti.

U video radovima Sem Tejlor Vud (Sam Taylor Wood) (*Still Life,* 2001, *A little Death,* 2002) umjetnica prevodi u medij videa prizore iz slikarstva: teme mrtve prirode koje je proslavilo znatno doba holandske umjetnosti XVII vijeka, holandski barok. Činija sa voćem na prvom videu i ulovljeni zec okačen uz zid u drugom jesu tijela koja se na ubrzanom snimku, kao u *neprirodno* ubrzanom prirodnom procesu, ubrzano mijenjaju, kvare, trule, raspadaju. Tejlor Vud koristi video da do kraja materijalizuje, „vrati prirodi", prirodnom toku ili, pak, anorganskom stanju, ono što je na klasičnoj slici „prekinuto" na vrhuncu, pred trenutak pada: da okonča rad alegorije. U pitanju je paradoks *oživljavanja mrtve prirode* videom u kome kombinacija ili kontrastriranje statičnosti kamere i ubrzavanja i ponavljanja snimka pojačava utisak metodičnog i frenetičnog, svakako neprestanog i neumoljivog rada smrti, procesa koji ne remeti ni „uskrsnuće" *loop*om, stalno vraćanje videa i viđenog procesa na početak. U radu *That White Rush* (2007), u video se prevodi takođe slikarska ali i mitološka tema, Leda sa labudom. Rad čini kombinacija ili spajanje dva videa, jednog na kome je naga djevojka u sjedećem stavu snimana 4 minuta i mrtvi bijeli labud čije je raspadanje snimano tokom 4 sedmice. Dva videa su preklopljena tako da se čini da labud udobno leži a potom i da se mrtav prirodno dezintegriše u krilu djevojke. Tehničkim mogućnostima medija videa, gotovo nježni prizor sklada dva tijela postupno ali neizbježno pervertira u drugost. Naime, ono što u mitu prestupa u violentni čin silovanja Lede od strane Jupitera koji je zaveo u obličju labuda, u videu se premeće u morbidni prizor u kome se

[695] 253 s, A., Warr, T. (ed.) *The Artists Body,* 101
[696] Bauman, Z. (2010) *Fluidni strah,* Novi Sad: Mediterran, 42

gotovo do neprihvatljivosti zaoštrava granica između živog i mrtvog tijela upravo iluzijom njene mekoće, fluidnosti. Statičnost kamere i gotovo statičnost dva tijela jačaju privid čuvanja bliskosti, intimnosti odnosa a ubrzavanje snimka raspadanja tijela životinje pojačava samu njegovu prividnost.

176 *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), instalacija Demijena Hrsta predstavlja tijelo ajkule potopljeno u formaldehidu u velikoj vitrini-bazenu od čelika i stakla (u drugim instalacijama ovog tipa, izmjenjuju se drugi reprezenti životinjskog svijeta). Ajkula duga 4,3m, nešto „dovoljno veliko da može da te pojede" (Hrst), nije (samo) mrtvo tijelo nego predstavlja i efektivni *rad smrti* koja je uvijek *dovoljno velika da može da te pojede*. Naime, Hrst „zarobljava" u kavezu, imobiliše mrtvo tijelo ali trenutni osjećaj držanja smrti pod kontrolom premeće se u zastrašujući prizor podražavanja života i nepodnošljivi osjećaj „fizičke nemogućnosti" živog tijela da prihvati strašni realitet smrti. U drugom šokantnom radu, instalaciji *A Thousand Years* (1990), svojevrsnom omažu Fransisu Bejkonu (Francis Bacon) koji je sam Bejkon smatrao najzrelijim, ultimativnim Hrstovim radom, unutar staklene, *bejkonovske* vitrine Hrst izlaže glavu mrtve krave u kojoj se izliježu crvi iz kojih se izliježu muve koje će ponovo polagati jaja u mrtvom mesu. Neke muve su bivale usmrćene padom na električnu lampu, hvatač insekata, instaliranu takođe unutar vitrine. Ono što se odvija kao veliki, nevidljivi mehanizam koji se „uhodao" neumorno operišući „hiljadama godina", uspostavljajući time svoju perpetumobilnost, jeste mehanizam smjenjivosti životnih ciklusa, odnosno, smjenjivosti života i smrti. Ovdje dva uzajamno isključujuća stanja *otvoreno* sarađuju i na šokantan i na „familijaran" način: smrt „opslužuje" život a život „pomaže" smrti da dovrši svoj rad raspadanja, nestajanja životnih (s)tvari. I život i smrt postaju notorne, nedramatične stvari upravo poput življenja muve na lešini ili smrti te muve na električnoj lampi i ta njihova običnost čini ih istovremeno zastrašujućim ili zastrašujuće bliskim, „prenosivim" i ne- prihvatljivim stanjima i osjećajima.

U *Balkan Baroque,* dodir mrtvog i živog nije, kao kod Sem Tejlor Vud, samo kroz medijsko transponovanje i „doradivanje" velikih tema iz istorije umjetnosti, kroz mit, kroz mogućnosti savremene (video) tehnologije, kroz višečulnost slike, kroz izmicanje, posmatranje, čekanje da smrt sama završi svoj čin i gdje se taj prirodni čin (na vještački način ili tehnički) ubrzava. Takođe, Abramović se ne *prepušta* neizbježnosti smrti, zatvaranju kruga. Takođe, kod nje ne postoji Hrstovo „zaštitno" staklo ali postoji efekat, i Hrstu bitan, efekat ogledalnosti, vraćanja „odraza" posmatrača, odnosno, njegovog suočavanja sa sobom, sa sopstvenom smrtnošću dok posmatra prizor smrti kroz staklo. Staklo, u stvari, samo pojačava osjećaj naše fiksiranosti u poziciju posmatrača kome ništa nije skriveno u „izlogu

smrti“ ali koji je onemogućen da interveniše, odnosno koji, paradoksalno, postaje „involviran“ tek kada sam zađe „s one strane izloga“. I tu činjenicu Hrst „ispaljuje“ sa neumoljivošću same smrti kao veliku *životnu* istinu. „Izlog“ u kome Abramović „instalira“ svoj rad jeste izlog „bez zaštitnog stakla“ gdje se *za života* „čišćenjem stakla“, odnosno „čišćenjem ogledala“ (*Cleaning the Mirror*), ritualnim, direktnih, fizičkim, čulnim kontaktom sa po-smrtnim ostacima tijela, život pokušava učiniti imunim na stravu smrti. Abramović se ispostavlja kao „pomoćnica“ smrti, ona koja može biti „unutar“ njenog dejstva, koja „ubrzava“ okončanje „rada“ smrti ali samo zato da bi se „pripremio izlog“, da bi se *očistile kosti*, odnosno, da bi se otpustio strah od smrti i započeo novi ciklus: da bi se „destruktivna snaga smrti“ prevela u „kolosalnu silu jačanja života“[697]. „Ljude možete plašiti smrću, idejom njihove smrtnosti ili im možete uliti krepkost“[698], kaže Hrst.

Kontakt sa mrtvima je tabuizirani čin za civilizovanog čovjeka, smatra se da znači prljanje, da znači postati opasan po zajednicu. Međutim, prestupanje izvan polja društvene norme za Abramović je postalo uslov umjetničke i egzistencijalne slobode.

Kao i u slučaju sa „lažnim“ kostima koje, međutim, kao i prave predstavljaju već kodirane, moćne simbole smrti, čišćenje kostiju kod Abramovićke može predstavljati hrišćansku *brigu o kostima pokojnika* kao dio *staranja o živima* ili *jezekiljevsko* najavljivanje Vaskrsenja čistim, suvim kostima ali i istočnjačko ritualno *čišćenje ogledala*, odnosno, uklanjanje straha od smrti (Tibetanci „spavaju u grobovima sa tek preminulima, mrtvima jedan, dva ili pet dana kada počinju da se raspadaju, kada ih počnu jesti crvi samo da bi se oslobodili od straha od smrti“[699]). Kao *bukvalno* čišćenje od ostataka mesa, od propadljive tjelesne tvari, ono predstavlja i povezani i prethodeći čin rituala *čišćenja kuće*, kao *moguće* oslobađanje od materijalnih, zemaljskih veza, kao *metaforičko* uklanjanje „prljavštine“, slojeva ili naslaga porodičnih, nacionalnih, kulturnih i istorijskih upisa za koje jeste skopčan strah od smrti. Njih se, kako bi rekla Meri Daglas, „ne klonimo iz kukavičluka, još manje iz strahopoštovanja ili užasa pred bogom... [niti je njihovo] otklanjanje gest poricanja, već pozitivan napor da se organizuje vlastita okolina“ [700], da se „nametne neki sistem našem po prirodi neuređenom iskustvu“[701], da se pozitivno preuredi, pročisti sopstveno okruženje, obnove snage življenja što predstavlja stvaralački, odnosno, umjetnički čin.

---

[697] 107 45
[698] Damien Hirst, u: 'We're Here for a Good Time, not a Long Time', Interview with Alastair Sooke, *The Telegraph*, 2011
[699] Marina Abramović in conversation with Adrian Heathfield, *Elevating the Public,* u: Heathfield, A. (ed.) *Live: Art and Performance,* 149
[700] Daglas, M., *Čisto i opasno,* 10-11
[701] Ibid, 13

Krupne, goveđe kosti i to nabacane na veliku gomilu (1500 kostiju) doimaju se kao stavljanje efekata smrti pod „uveličavajuće staklo“, kao bukvalno i metaforičko povećavanje *težine smrti*, kao hiperbolisanje dimenzije smrti, (barokno) preuveličavanje, pretjerivanje ali koje se ovdje može činiti kao nepotrebno i „neznalačko“ jer *nema male smrti*. Također, rad umjetnice ovdje je težak, iscrpljujući, doima se kao kažnjenički, nemoguć i besmislen kao da je čišćenje te ogromne hrpe kostiju neostvariv zadatak koji nadvladava čistača pa njegov, odnosno, njen napor poprima parodijske dimenzije. Međutim, tek u ovakvim razmjerama materijalnih (s)tvari, u ovakvom odnosu *količine* mrtvih i živih tvari, postaje jasno da se čin *čišćenja kuće* ne tiče fizičke snage i mjerljivih vrijednosti ali ni „izvršenja zadatka“ nego je bitan sam proces i kvalitet kontakta živog i mrtvog, njegova direktnost, opipljivost i olfaktornost i istovremena nevidljivost a djelotvornost tog procesa kao unutarnjeg i transformišućeg dejstva. Također, osjećaj da činu čišćenja nema kraja, da zahjevnost zadatka nadvladava izvršitelja, ne nosi ovdje (barokni) melanholični osjećaj nemoći i beznađa ili „čisti“ osjećaj baroknih razmjera, efekata grandioznosti, nemjerljivosti, nesavladivosti. To je dinstinktivni znak Marine Abramović, znak neumornosti, nezaustavljivosti, *perpetumobilnosti* živog tijela koje tim radikalnim činom, višečulnim kontaktom sa prirodnim, opipljivim manifestacijama smrti obnavlja snage svoga postojanja, svoga življenja. Reklo bi se da je na djelu moćno dejstvo „alegorijskog impulsa“, čin „transformisanja najobjektivnijeg naturalizma u najsubjektivniji ekspresionizam i najdeterminisanijeg realizma u najnadrealnije komponovanu baroknost“[702].

Pred ekspresivnošću prizora i dejstva, pred razornom snagom fakticiteta, pred angažovanjem i apsorbovanjem svih čulnih potencijala živog tijela, moraju, bar trenutno, kolabirati logike, mehanike, slike trajanja, sticanja, posjedovanja, akumulacije, kalkulacije, klasifikacije, vrjednovanja za koje jeste skopčan strah od smrti.

Sensorium Balkan Baroque

Barokna kultura je bila preokupirana „strastima duše“. Barok je zavodio sva čula, no, ipak je oko bilo ključna veza za slikama namijenjenim mističkim i ekstatičkim doživljajima. Barokni „imperijalizam pogleda“ nasljeđuje ili nastavlja moderno doba potvrđujući dominaciju vizuelne paradigme kao „bestjelesnog pogleda“, kao paradigme znanja, odnosno, daje apsolutni prioritet oku i umanjuje važnost drugih čula direktnog kontakta. Takozvana

35

[702] Joel Fineman, u: Owens, C. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, u: Wallis, B. (ed.) *Art after Modernism – Rethinking Representation*, 208

moderna barokna tijela potvrđuju prioritet čula vida, dominaciju pogleda ali uključujući dejstvo drugih čula posredstvom aktivnosti gledanja. „Proždrljivo oko“ nije samo ono koje „vidi“ već i instrument taktilnog gledanja: ono prima, vrjednuje i konzumira na način koji uključuje sva čula.

Balkan Baroque uspostavlja i aktivira ta sinestetička iskustva. On uspostavlja haptički prostor u delezovsko-gatarijevskom smislu, prostor koji ne funkcioniše kroz opoziciju sa optičkim već ga integriše. U tom smislu, *Balkan Baroque* manifestuje temeljne propozicije ili *barokne* karakteristike umjetnosti instalacije, definišuće i za umjetnost postmodernog doba barokne „provenijencije“: kreiranje „teatričnog“, sveprožimajućeg, višečulnog prostora koji pretpostavlja tjelesno prisustvo i sveukupnu, čulnu, emocionalnu, (i)racionalnu i/ili spiritualnu angažovanost posmatrača, njegovu povišenu svjesnost sebe, prostora i vremena. (Ova) instalacija je, dakle, prvostepeno, neposredovano iskustvo posmatrača.

Prostor *Balkan Baroque* je višečulni prostor kao prožetost vizuelnog, auditivnog i taktilnog ali se njemu ovdje pridružuje i olfaktorno. Naime, *Balkan Baroque* uspostavlja *baroknu* višečulnost, utjelovljenu, materijalnu, haptičku vizuelnost ili olfaktornu haptičnost. Shodno izdašnosti baroknih kontradiktornosti, „opipljivo“ prisustvo i dejstvo smrti „probudilo“ je još jedno čulo živog tijela: čulo mirisa koje osjeća intenzivni smrad raspadajućeg mesa na kostima.

Prije nego naš um počne da povezuje miris, odnosno, smrad za (pre)poznato, za iskustvo i znanje, za narativne i simboličke slike, za individualnu ili kolektivnu memoriju, bljeskovito dejstvuje nagonsko, osjećaj nepodnošljivosti kao „čisti“, neposredovani tjelesni osjećaj. Kako napominje Laura Marks, olfaktorni centri u mozgu obezbjeđuju neku vrstu neposredne, gotovo instinktivne reakcije na spoljašnji nadražaj aktivirajući emocije prije nego razumijevanje i znanje, što nije slučaj sa ostalim čulima[703]. Dakle, i u *Balkan Baroque*, umjesto apsolutizma kognitivne „obrade“ događaja, olfaktorna senzacija je aktivirala intenzivno osjećanje nesigurnosti, nelagode, „prljanja“, čak neobjašnjivog straha. A kada se smrad mesa koje se raspada *prepozna,* poveže sa smrću, identifikuje kao miris smrti i time „prizove“ i terminalni događaj iz sopstvene budućnosti, prepozna sopstvena konačnost, on može da „ispari“ u apstrakciju, u sam simbol smrti. U pitanju bi bilo razvijanje ili prelaz senzacije u simbologizaciju, kako to definiše Čarls Sanders Pirs (Charles Sanders Pierce) svojom teorijom znakova To je prelaz iz Prvosti, kao tjelesnog i čulnog aspekta, „sirovog“ iskustva, preko Drugosti kao efekta prepoznavanja u Trećost, u simboličku razinu značenja, u

163

[703] Marks, L. (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 120

interpretaciju - put od perceptivnog ka refleksivnom. Međutim, iako Trećost, kao dimenzija apstraktnosti, promjenjivosti i lake „svarivosti“ znaka, dominira urbanim, postindustrijskim, medijatizovanim svijetom, ovaj performans obezbijedio je u svom venecijanskom izvođenju produženo stanje i djelovanje Prvosti. Iako, kako bi rekao Bataj, mi više ne posjedujemo arhaična vjerovanja u „zaraznost“, u „prenošenje“ smrti sa leša na živo tijelo, ipak, „ko od nas neće prebledeti pred lešom punim crva?“[704]. Slike i alegorije i istorije, čitanja i učitavanja značenja i smisla, paleta raznih čulnih senzacija i sama vizuelna paradigma bili su trenutno ili privremeno suspendovani ili u defanzivi pred brišućim dejstvom olfaktorne senzacije, pred ekstremno neprijatnim mirisom ili smradom mesa koje truli na kostima[705]. Time je i sam miris (ili smrad) dobio ulogu čistača, saradnika živog, utjelovljenog čistača, umjetnice koja riba kosti i mantrično pjeva.

Work of Mourning Unpacked

Tokom izvođenja performansa, tokom ribanja kostiju, ono što Abramović izgovara nije nerazgovjetno, nepovezano mumlanje niti sricanje i izricanje kakvih tajnih, magijskih formula iz definisanih ritualnih sistema već razaznatljivo pjevanje balkanskih pjesama, svakog dana druge i svaku ponavljajući tokom 6 sati dnevnog izvođenja performansa. Takođe, balkanske ili jugoslovenske pjesme nemaju ovdje karakter nostalgičnog okreta niti lociranja i fiksiranja rada u konkretno i prošlo vrijeme i mjesto. Repeticijom tih pjesama u sadejstvu sa činom čišćenja kostiju, odnosno, njihovom ritualizacijom, one zadobijaju karakter i moć upravo *umjetničke* tajne formule. Njihovim (mantričnim) dejstvom, ono što te pjesme prizivaju i označavaju – poznato, prošlo, zapamćeno - ne želi da bude vraćeno, oživljeno, reinstalirano u iskustvu već, naprotiv, da bude otpušteno, uklonjeno, očišćeno iz polja aktivnog postojanja: umjetnice i posmatrača. Iako umjetnica ne izgovara ove pjesme u stanju potpunog šamanističkog transa ili izmijenjenog, ekstatičkog stanja svijesti ona ipak slijedi šamansku „strategiju“ za sprovođenje svog umjetničkog programa *čišćenja* uspostavljajući vrstu „kulturno-šamanskog“ čina. Ovakvu vrstu *čišćenja* Abramović već ima u svom umjetničkom iskustvu kao *Freeing the Memory,* u istoimenom performansu iz 1976., potom u performansima za video *Cleaning the Mirror I* i *II* i, jednako, u posebno

[704] Bataj, Ž., *Erotizam,* 52
[705] Tokom izvođenja performansa na 47. Bijenalu u Veneciji 1997., tokom 4 dana juna po 6 sati dnevno i u zatvorenom prostoru bez provjetravanja i hlađenja vazduha, meso na kostima je počelo da truli, da se raspada, proizvodeći nepodnošljivi smrad zbog čega je pristustvovanje ovom performansu za publiku bilo teško, za neke i neizvodljivo.

dizajniranom programu *Cleaning the House* koji je evolvirao u posebni *Marina Abramović Method.* U kontekstu balkanskih ratova i raspada Jugoslavije 90-ih, to umjetničko iskustvo, taj program zadobija posebnu „lokalnost", aktuelnost i urgentnost.

Prema Frojdu, tugovanje, „žalost redovno predstavlja reakciju na gubitak voljene osobe ili, umesto toga, neke apstrakcije"[706]. Žalost je normalna, prirodna i zdrava reakcija na gubitak a njeno je najjače oružje „testiranje realnosti" kojim se potvrđuje nestanak voljenog objekta/stanja a koje „nameće zahtev da se celokupni libido povuče iz svojih veza sa objektom" i tako oslobođen veže za novi objekat želje ili ljubavi. Takođe, onaj koji tuguje može rekonstruisati izgubljeno u memoriji, drugoj pouzdanoj saveznici tugovanja, kako bi povratio onaj dio sebe koji je investirao u to prošlo, sada izgubljeno. U svojim poznim tekstovima, Frojd modifikuje raniju percepciju dinamike i efekata procesa tugovanja smatrajući da subjekat može prihvatiti, da se može *pomiriti sa sopstvenom vezanošću za izgubljeno*, sa gubitkom kao takvim, odnosno, proces tugovanja ne mora biti ni okončan. I Kristin Busi Gluksman (Christine Buci-Glucksmann) navodi da je uvijek na početku tugovanja ili melanholije neki gubitak te da ono izgubljeno počinje da raste, poprima (fantomske) neuhvatljive, neizrecive dimenzije[707].

Uporno čišćenje kostiju ribaćom četkom uz pjevanje balkanskih pjesama dok se intenzivira smrad mesa u raspadanju nije, kako bi rekao Mišel Fuko, pripovijedanje iz *Hiljadu i jedne noći* koje bi trebalo da stalno odlaže smrt, da je zadrži „izvan kruga života". To nije ni „guslanje" epa o herojskoj smrti za više ciljeve koja time prelazi u besmrtnost koja je „nadoknada za prihvaćenu smrt"[708]. To, konačno, nije ni neutješno i pokajničko (balkansko) naricanje, oplakivanje ili tugovanje za onim što je nestalo, izgubljeno, usmrćeno kako mnogi interpretatori dominantno tumače ovaj segment *Balkan Baroque* pa i ovaj kompletan rad. Obred-čin koji je insceniran-izvršen u *Balkan Baroque* ne nosi usud povlačenja od realnosti i „zadržavanja objekta (gubitka) putem psihotičnog halucinatornog zadovoljenja želje"[709]. Ovaj rad ne funkcioniše kao mjesto investiranja ili katekse (*cathexis*) ili zaposijedanja (*besetzung*), tj. patološke identifikacije sa predmetima, predstavama, sa prošlošću koje više nema, „umiranja" zajedno sa njom (u toj situaciji, subjekat sebe intenzivno i fatalno doživljava kao suštinski nekompletno, nekoherentno, raspolućeno, otuđeno sopstvo kao u Lakanovoj teoretizaciji stadijuma ogledala, odnosno, tada *en*kriptirani pokojnik postaje sablast koja

---

[706] Frojd, S. (2006-2007) *Žalost i melanholija,* Čačak: *Gradac,* br. 160-161, 166
[707] 106-Glucksman, C. (1998) 'Melankolični cogito suvremenosti', *Quorum,* br. 4, 245
[708] Mišel Fuko, *Šta je autor*, u: Popović-Perišić, N. (ur.) (1983) *Teorijska istraživanja 2, Mehanizmi književne komunikacije*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 33
[709] Ibid

opsjeda, proganja, lagano a sigurno ubija život). Mehanizam *Balkan Baroque,* pak, nije zaglavljen u bezuspješno, neproduktivno, nerekonstruišuće-za-subjekta, „neiskazivo tugovanje" ili *nepredstavljivo* tugovanje koje bi uspostavilo neku vrstu „intrapsihičkog groba", „tajnu grobnicu u unutrašnjosti subjekta"[710]. To je (deridijanski) prostor kripte u koji se patološki uvodi i konzervira, *inkorporira* i skriva gubitak kao traumatsko iskustvo, i u kome se ono čini nevidljivim i nedodirljivim – u kom „mrtvi živi u meni" kao pounutreni pokojnik ili kao nijemi *živi mrtvac*. Konačno, u psihoanalizi ozdravljenje se tiče spoznaje gubitka a ne njegovog trajnog uklanjanja.

U konstrukciji ovoga rada umjetnica aranžira, eksponira *otvoreni* „grob", koji znači iznošenje, izlaganje, uprizorenje tuge, njeno činjenje vidljivom, predstavljivom, saopštivom, „pjevljivom", onim sa čime je moguće otvoreno se nositi i iz koje je, konačno, moguće istupiti. Moglo bi se reći da se *uspješno* tugovanje događa kada subjekat internalizuje ono izgubljeno ali kroz „zdravu" introjekciju (a ne melanholičnu, patološku inkorporaciju), kada se ono nestalo, izgubljeno, „umrlo" simbolički supstituiše, kompenzuje njegovim prevođenjem u reprezentaciju. Ova instalacija je skopčana od takvog „rada žalosti", od afirmativnog, *pročišćujućeg*, rekonstruktivnog tugovanja kada se predmet tuge ili sjećanje koje ga hrani najprije asimilira, intimizuje, introjira a onda bespovratno eksteriorizuje, prevodi u reprezentaciju, u uprizoreno, u ono što *može biti viđeno* – viđeno kao *mrtvi mrtvac* koji, međutim, može i da „oživljava" žive! Naime, Abramović se ne zaustavlja na uprizorenju već *de*kriptirano i reprezentovano prelazi u performativno gdje (frojdovski) „test realnosti", koji treba da verifikuje gubitak, da bude oslonac ili poticaj ozdravljujućeg raskidanja neproduktivnih i bolnih veza sa onim izgubljenim, nestalim, postaje čisti *upad realnog* (sa njegovim alegorijskim potencijalom) a koje bježi od fiksiranja u reprezentaciju. U pitanju je „upad" živog tijela, djelatnog tijela umjetnice i čina koji ona izvršava i ekstremno senzibilisanog tijela posmatrača, i njihovo zajedničko i neposredno transformisanje rada sjećanja u rad *osjećaja sebe sada*. Konačno, i suštinski važno, Abramović se ne kreće prostorom psihoanalitičke terapeutike nego umjetničkog šamanizma.

Dakle, ovdje tugovanje nije uprizorenje traume gubitka, melanholične raspoloćenosti subjekta na koga je trajno „pala sjenka" praznine koju ne može i ne želi zakrpiti, zbog koje se ne može i ne želi regenerisati. Izvan patoloških, autodestruktivnih (melanholičnih) upisivanja-sebe-u-prazninu, u gubitak, umjesto oplakivanja mrtvih, spiranja grijeha, tugovanja kao trajućeg ili trajnog procesa, kao *pomirenja sa sopstvenom vezanošću za izgubljeno*, ovdje je

110

[710] Abraham, N., Torok, M. (1994) *The Shell and the Kernel, Volume I: Renewals of Psychoanalysis*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 130.

suočavanje sa gubitkom nekoga ili nečega živog ili „neke apstrakcije“ i time prihvatanje (sopstvene) smrtnosti dobilo egzekutivni karakter. Ono je postalo produktivni i vitalistički čin organizovanja, insceniranja i iniciranja *gubitka* kao *čišćenja,* oslobađanja od trauma, od sjećanja, od prošlosti, od slika i alegorija, od individualnih, istorijskih i kulturnih upisivanja – čin „izliječenja“ sadašnjosti.

Barokni Amor Mortis

Smrt je dugo bila socijalni fenomen, predmet odgovornosti zajednice i kolektivnih rituala. Kako navodi Filip Arije (Philippe Ariès), groblja su vjekovima bila, osim mjesto za sahranjivanje pokojnika i zone dinamične socijalne interakcije: tu su ljudi podizali kuće, tu su se obavljali poslovi, organizovale teatarske i cirkuske predstave, kockalo se i trgovalo, jednostavno, „uživalo se u zajedništvu“. Od XIII vijeka, počinju da se donose zakoni koji zabranjuju korišćenje grobalja za svjetovne aktivnosti. Dok su ljudi ranije bili jednako bliski sa mrtvima kao i sa idejom sopstvene smrtnosti, od XVII vijeka evidentna je netolerantnost prema tom „promiskuitetstvu života i smrti“[711]. Prosvjećeni umovi XVIII vijeka smatraju da tijelo koje se raspada treba izolovati jer predstavlja opasnost po zdravlje živih a da kosturnice u crkvama i kapelama koje su dostupne javnosti narušavaju dostojanstvo pokojnika. Naime, budući da je smrt individualnog tijela pogađala, krnjila društveno tijelo, moderno doba uvodi desakralizaciju života pa i smrti, odnosno, protjeruje smrt iz javne, socijalne sfere, *eksteritorijalizuje* je, smiješta je upravo na groblja ili u bolnice i prepušta profesionalcima. Smrt postaje individualni fenomen, skriveno, izolovano, privatno iskustvo koje ne ugrožava, ne dovodi u pitanje postojanje društvenog tijela. Ljudi se udaljavaju od smrti prostorno i emocionalno, izbjegavaju dodir sa mrtvim tijelom podsvjesno misleći, kako kaže Norbert Elijas, da smrtnost može biti nešto prenosivo, zarazno[712]. Međutim, istovremeno sa uklanjanjem prave, stvarne smrti od pogleda javnosti, rastu forme *reprezentacije* smrti (prenosi nasilnih događaja, ratova, prirodnih katastrofa, ličnih tragedija, filmovi i serije sa naglašenim „krvavim“ sadržajem, TV serije u kojima je radnja smještena u bolnicama i forenzičkim laboratorijama). Zigmunt Bauman (Zygmunt Bauman) smatra da uslijed hiperprodukcije slika patnje kojima smo izloženi možemo postati neosjetljivi na nasilje. Kako bismo izbjegli „zamor gledanja“, te slike moraju biti sve naglašenije krvave, šokantne ili

[711] Aries, P. (1974) *Western Attitudes toward Death*: *From the Middle Ages to the Present*, Baltimore: Johns Hopkins University [illegible], 24-25
[712] Norbert Elias, u: Schilling, C., *The Body and Social Theory*, 165

„inventivne“ u pobuđivanju bilo kakvih emocija ili, uopšte, u skretanju pažnje[713]. Stoga Kevin Robins (Kevin Robins) govori o moralnom bankrotstvu u savremenom medijskom okruženju u kome „intenzitet uzbuđenja zamjenjuje osjećaj naklonosti, brige, refleksije“[714].

Nasuprot ovakvoj modernoj sterilizaciji smrti ili, pak, „perverznoj opčinjenosti“ istom, Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) napominje (barokne i „barokne“) forme intimizacije sa smrću, sa mrtvim tijelom[715]: u podzemnim hodnicima Kapucinskog manastira u Palermu pohranjeno je oko 8.000 pokojnika čija su se tijela očuvala, mumificirala zajedno sa odjećom i koja su, prije nego što su postala eksponati u turističkom muzeju, bila predmet i razlog nedjeljnih posjeta rodbine i prijatelja shodno običajima „žive prisnosti“. Ta sposobnost druženja sa mrtvima „na granici između prisnosti i spektakla... [da se] bez straha i opscene znatiželje... podnosi to pozorište smrti u kome je prisutna surovost“[716], to je mjera postojanosti ili stabilnosti toga društva.

Upravo u kulturi baroka uspostavljena je posebna „estetika surovosti“ kako kroz estetizaciju kostiju i svojevrsnu intimizaciju sa smrću, tako i kroz mehanizme nasilja, krvi, bola i smrti u javnim spektaklima poput krunisanja ili kolektivnim događajima poput javnih kažnjavanja gdje se kažnjenik nekako ogriješio o nepovrjedivost političkog autoriteta (kralja) i sa njim identifikovanog društvenog tijela. Ti spektakli su nosili dimenziju uživanja i morbidne zabave ali i edukativno, moralno otrježnjujuće dejstvo. Međutim, u kulturi baroka, političke i vojne katastrofe pokazale su upravo slabost, povrjedivost, smrtnost, propadljivost tijela kralja i time tijela države. Kako ističu Filip Melor (Philip Mellor) i Kris Šiling, barokna kultura je istovremeno aktualizovala tjelesno, strasno, senzualno, *živost* živog tijela ali i osjećaj fatalizma, slabosti i krhkosti istog tog tijela, njegove nestalnosti i prolaznosti, odnosno, sveukupni osjećaj melanholije, nesigurnosti, katastrofičnosti ljudske egzistencije[717].

Barokna kultura je bila produkt vremena velikih političkih, socijalnih i vjerskih lomova, nesigurnosti i destrukcije, sveprisustva smrti i opsjednutosti prolaznošću života kada se multiplikuju i modeli prikaza smrti i njihova i bukvalnost i brutalnost. Moderno doba se

[713] Zygmunt Bauman, u: Mellor, P.A., Shilling, C. (1997) *Re-forming the Body: Religion, Community and Modernity*, London: Sage Publications, 171
[714] Ibid
[715] Na tlu Evrope postoji nekoliko crkava, kapela i kripti, koje su dekorisane pravim ljudskim kostima na način koji se danas može činiti čudovišnim i morbidnim a za vrijeme u koje su nastale vrlo praktičnim i poučnim: Kapucinska kripta u Rimu ispod crkve Santa Maria Della Immacolata, kosturnica Sedlec u Češkoj, srednjevjekovna kosturnica u gradu Vamba blizu Valjadodida u Španiji, kosturnica u gradiću Halštat u Austriji, kapela u crkvi San Bernardino alle Ossa, kapela dos Ossos u crkvi San Francisco u gradu Evora u Portugaliji, katakombe u Parizu. Na ovim mjestima, često se nalazi natpis kojima se mrtvi „obraćaju“ živima: „Ono što si ti, to [illegible] nekada bio ja, ono što sam ja, to ćeš biti ti“ sa efektom *mementno mori,* odnosno, živi ispravan život.
[716] Bodrijar, Ž. (1991) *Simbolička razmena i smrt,* Gornji Milanovac: Dečje novine, 206
[717] Mellor, P.A., Shilling, C., *Re-forming the Body: Religion, Community and Modernity*, 142

trudi da izoluje ili eliminiše znake smrti iz javne sfere kako bi te lomove, rezove i samu mehaniku prolaznosti učinilo nevidljivom ili neefikasnom ili se, pak, proliferacijom slika užasa, patnje i smrti prividno „jača imunitet" modernog čovjeka na „bolest smrti".

Sa druge strane, rezanje, (samo)povrjeđivanje, krv, bolno i samodestruktivno napadanje psihofizičkih granica, izazivanje ili prizivanje sopstvene smrti nepatvoreni je umjetnički program ili živo tjelesno iskustvo u umjetnosti performansa 60-ih i 70-ih i ranoj umjetničkoj praksi Marine Abramović. U *Balkan Baroque,* balkanska tragična zbivanja 90-ih „necenzurisano" aktualizuju baroknu (pa i balkansku) opsjednutost smrću, rasvjetljavaju njenu aktuelnost, čine efekte smrti eksplicitnim, atakujućim na čula. Pod tipično baroknu ljubav prema ruševinama o kojoj govori i Valter Benjamin, odnosno, pod baroknu fraktalnost svijeta i subjekta, može se djelimično podvesti i Abramovićkina „ljubav" prema kostima kao ostacima, „ruševinama" nekadašnjeg tijela. Takođe, moglo bi se ustvrditi i da *Balkan Baroque* sprovodi ili manifestuje ono što Kristin Busi Gluksman definiše kao distinktivne oznake baroknog uma: kao „teatrizaciju postojanja i njegovu logiku ambivalentnosti"[718]. Sa druge strane, slijedeći upravo logiku ambivalentnosti, *Balkan Baroque* revitalizuje temeljne propozicije barokne drame („žalobne igre") XVII vijeka onako kako je definisao Valter Benjamin: kao probijanje iluzionističkog okvira klasične pozornice-kutije i pre-stupanje u spoljašnji, stvarni svijet opipljivih, čulno spoznatljivih stvari.

U radu Marine Abramović, krv, kosti, smrad od tkiva koje se raspada i direktni kontakt sa njima dolaze sa paralelnim razvijanjem i uplitanjem, sa jedne strane, spiritualne niti sprovođenjem programa *Cleaning the House* gdje bi čin čišćenja kostiju imao funkciju *čišćenja ogledala* i, sa druge strane, (neo) *barokne* niti makabrizma, surovosti i neukrotivosti, duha „varvarskog" i bizarnog, kontradikcije, višečulnosti i povišene osjećajnosti, dramatičnosti, pretjeranosti, spektakularnosti, duha izobilja i rasipnosti, dezintegracije i nestajanja, disonantnosti i diskontinuiteta, fragmentarnosti i metamorfičnosti, odnosno, samog baroknog preplitanja „duše i tijela" (baroknog očulotvorenja misli i oduhovljenja čulnih pojava).

Barokna muzika, teatar, literatura, vatrometi, fontane, javne svečanosti, spektakularizacija kulture kojom se očaravala masa i time držala pod kontrolom, ono je što u moderno doba preuzima savremena konzumeristička kultura i industrija zabave.

Balkan Baroque baštini ono zbog čega se „barokni um" često smatra pretečom duha postmoderne. U teoriji se postmoderna kultura čak smatra svojevrsnim neobarokom (Omar

175

[718] Buci-Glucksmann, C. (1994) *Baroque Reason*: *The Aesthetics of Modernity*, London: SAGE Publications, 39

Kalabrese (Omar Calabrese), Anđela Ndalianis (Angela Ndalianis). Keli Veker (Kelly Wacker), međutim, smatra da je neobarok zasigurno postmoderni fenomen ali da se sva postmoderna kulturna ne može označiti kao neobarok[719]. Poput Ničea koji smatra da je „od grčkih vremena pa naovamo, barokni stil... već postojao više puta" i Greg Lambert (Gregg Lambert) navodi da se o baroku mora govoriti izvan determinanti i specifičnosti njega kao istorijskog umjetničkog *stila*, odnosno, da pojam baroka doživljava „demokratsko" otvaranje kojim se otima uobičajenim ekspertskim fiksiranjima. Budući da se terminom barok često označavaju savremeni estetski ili kulturni fenomeni, samo značenje termina nužno se modifikuje, *rasprskava* pa Lambert smatra da se može govoriti o mnoštvu ili umnoženosti baroka[720]. Dakle u postmoderno ili u savremeno doba ne govorimo o povratku baroku već o povratku baroka, vraćanju ili stalnom prisustvu baroka.

U tom smislu, bez obzira na kontekstualne, formalne, značenjske i simboličke paralelizme između barokne kulture i *duha vremena* koje reflektuje *Balkan Baroque*, barokni elementi u ovom radu nisu naslijeđeni i preuzeti u njihovoj čistoj, izvornoj, istorijskoj formi i funkciji već su ugrađeni u novi, autentični, transformabilni sklop, mehanizam *baroknog duha* (asamblaž delezovskog tipa) u kome se prepliće i jedno u drugo uvija i previja prošlo i sadašnje, individualno i kolektivno, stvarno i virtuelno, u kom *bruji mnoštvo*, u kome se mnoštvo gomila i rasipa tako gradeći taj novi i promjenjivi umjetnički realitet. Dakle, slijedeći samu baroknu logiku građenja novih veza i novih sklopova od poznatog „materijala", od krhotina prošlosti, pomenute naslijeđene i usvojene specifikume baroknog uma Abramović inkorporira u novi *balkanski* „obezumljeni" sklop, odnosno, u novi, iz logike sopstvene umjetničke prakse konstruisani, neobarokni aranžman. Naime, u *Balkan Baroque* kao umjetničkom (neobaroknom) eksperimentu, zapadnjačko, i tipično barokno, melanholično suočavanje sa epohom/svijetom/tijelom koji propada i čije se osipanje ne može zaustaviti i čije se unutarnje protivurječnosti ne mogu zakrpiti i ne žele skriti upliće se sa istočnjačkim, tibetanskim *šokantno vedrim pragmatizmom* direktnog i ciljanog dodira sa tijelom smrti, sa posmrtnim ostacima, kao pročišćujućim, transformišućim iskustvom. To preplitanje cilja ka oslobađanju od tjelesnih, zemaljskih veza, time od straha od smrti i uvezivanju u veliki lanac postojanja (kao u tibetanskoj „Nebeskoj sahrani"[721]). Ovom (barokno) začudnom prepletu

232

[719] Wacker, K. A. (ed.) (2007) *Baroque Tendencies in Contemporary Art,* Newcastle: Cambridge Scholars Pu 174 ng, 4

[720] Lambert, G. (2004) *The Return of the Baroque in Modern Culture*, London: Continuum, 10

[721] Najrasprostranjeniji ritual sahranjivanja na Tibetu je „Nebeska sahrana" ili *Jhator* što na tibetanskom znači „davati milostinju pticama". U kompleksnoj proceduri, tijelo pokojnika se nakon nekoliko dana od smrti i sprovođenja posebnih „kućnih" ritualnih činova odnosi u planine gdje se odigrava finalni čin sahrane bez prisustva porodice. Dok lame pjevaju sutre kako bi se duša oslobodila grjehova, stručnjak za ovakav vid

Zapada i Istoka, barokne i tibetanske kulture, dodjeljuje se nova, balkanska adresa (ili nova „balkanska" adresa). Naime, ne samo da se „adresama pošiljaoca" čudno ukrštaju putevi već i njihova nova, zajednička, *balkanska adresa* postaje nestabilna, proklizavajuća ili izmiještajuća i sa nje umjetnica odlučno najavljuje svoje „iseljenje".

Debalkanizacija Balkan Baroquea

Balkan integriše, moglo bi se reći na *barokni* način, mnoštvo različitosti, često i suprotstavljenih vrijednosti, operišući kao svojevrsna scena paradoksa. „Balkansko poluostrvo je, generalno gledano, zemlja protivurečnosti. Sve je upravo suprotno od onog što bi bilo razumno očekivati"[722]. Za Marinu Abramović, „na Balkanu je sve u ekstremima, ekstremna nježnost, ekstremna mržnja, ekstremno nasilje, ekstremni osjećaj za herojsko, za mit"[723]. Dominantno, Balkan je riječ iz rječnika političkih uvreda; percipiran je kao vrtlog (auto)destruktivnih, primitivnih, varvarskih, iracionalnih, etničkih strasti, čak kao sinonim za dehumanizaciju i, jednako, deestetizaciju a primarno vezivan za divljanje kolektivnog nacionalnog populizma.

U tom, najeksploatisanijem kjuču za „dešifrovanje" *baroknosti balkana*, Abramovićkina priča o pacovima se percipira kao metafora balkanske patologije, varvarstva, nasilja i sadizma i kao direktna referenca na krvavi raspad Jugoslavija koji bi se mogao objasniti kao *rat pacova* („u ekstremnim situacijama izgladnjelosti i panike, moguće je da njihovi zubi porastu i da se međusobno poubijaju"). Takođe, Abramovićkin čin-performans čišćenja kostiju u *Balkan Baroque* se tumači kao prizor (lejdi magbetovske) samoće, bola, srama i krivice, oplakivanja i spiranja grijeha. Za Kristin Stajls, čini se kao da umjetnica „oplakuje katastrofu Srba angažovanih u etničkom čišćenju, silovanjima, zlostavljanjima, ubistvima hiljada u koncentracionim logorima, prvima u Evropi nakon II svjetskog rata". Stajls navodi da umjetnica eksponira „osjećaj tuge i krivice zbog grijehova nacije otkrivanjem njihove genocidne prošlosti", te da je u pitanju „apliciranje intimnog čina čišćenja na nečisto

---

sahranjivanja, *rogyapas* ili „lomilac tijela", preduzima čin komadanja tijela pokojnika nožem prema utvrđenom metodu. Nasuprot našim očekivanjima, „lomilac tijela" nema na licu ni izraz tuge ni uzvišenosti već ovaj čin sprovodi uz smijeh i dobro raspoloženje kao da izvršava neki običan dnevni posao. Prema tibetanskom vjerovanju, ova atmosfera opuštenosti dodatno pomaže duši da se oslobodi. Ceremoniju dovršavaju lešinari koji jedu ponuđeno meso pokojnika do kostiju što je onda znak da se duša konačno oslobodila grjehova. Kada je meso pojedeno, *rogyapas* melje očišćene kosti i njima hrani mladunce lešinara. Time je ceremonija okončana.

[722] Todorova, M. (1998), *Imaginarni Balkan,* Beograd: Biblioteka XX vek, 40

[723] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 – 1998*, 15

društveno tijelo koje inkriminiše svakog, odnosno, insinuira da su zločini države i zločini pojedinca. Čišćenje znači iskorjenjivanje, uklanjanje, poništavanje, čin koji se dovodi u vezu sa ukidanjem odgovornosti“[724].

Interpretatori *Balkan Baroque,* često zauzimajući „zgodnu poziciju neutralnog posmatrača, nadmeno zgranutog strahotama koje se dešavaju nama“[725], reflektuju praksu patologizacije pojma Balkan kojom se suštinski prikriva njegova simptomatologija. Naime, kako navodi Marija Todorova (Maria Todorova), Balkan je kulturno konstruisan kao Drugost i time je „zgodno poslužio da apsorbuje mnoštvo eksternalizovanih političkih, ideoloških i kulturnih frustracija koje potiču od tenzija i protivrečnosti svojstvenih regionima i društvima izvan Balkana“[726] i vremenom je postao „zgodna zamena za emocionalno pražnjenje koje je ranije pružao orijentalizam“[727]. Takođe, krvava dezintegracija bivše Jugoslavije nije predstavljala, kako kaže Agamben, „redefinisanje starog političkog sistema po novim etničkim i teritorijalnim lokalizacijama“[728] već ponavljanje onog procesa kroz koji su se nekada konstituisale evropske države (a, zgodno je ovdje napomenuti, upravo barokna kultura neposredno prethodi ili anticipira proces izgradnje modernih nacionalnih država i nacionalnih kultura).

Prema Slavoju Žižeku, Balkan funkcioniše kao *sablast Evrope,* kao tvrdoglavi zaostatak njene sopstvene poreknute prošlosti[729] ali, kako kaže Žižek na drugom mjestu, balkanski sukobi 90-ih, etnički sukobi u bivšoj Jugoslaviji, „nude prvi čisti ukus dvadeset prvog veka, prototip posthladnoratovskih oružanih sukoba“[730]. Jednako, termin balkanizacija referirao je ne samo na posthladnoratovske oružane sukobe nego i na rasparčavanja, drobljenja političkih ili drugih saveza i društvenih ugovora (Amerikanci se pozivaju da „odbace socijalnu politiku koja podstiče balkanizaciju našeg društva“[731]).

Pisanje Džejmsa Atlasa (James Atlas) u *New York Times*u 1995. uznemirujuće nagovještava nastupajuće, odnosno, aktuelne događaje u globalnim razmjerama: “Da li smo već u veku globalne komunikacije? Balkanizacije? Verskog rata? Opšte oskudice?... Glavni

---

[724] Stiles, K. *Cloud with its Shadow*, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A., *Ma Abramović*, 37
[725] Žižek, S. (2001) *Manje ljubavi – više mržnje,* Beograd: Beogradski krug, 154
[726] Todorova, M. (1998) *Imaginarni Balkan,* Beograd: Biblioteka XX vek, 323
[727] Ibid
[728] Agamben, Đ. (2013) *Homo Sacer – Suverena moć i goli život,* Loznica: Karpos, 256
[729] Žižek, S., *Manje ljubavi – više mržnje*, 152-153
[730] Žižek, S. (1996) *Metastaze uživanja,* Beograd: Čigoja, 41
[731] Todorova, M., *Imaginarni Balkan,* 70

događaj našeg doba sa još nesagledivim posledicama, mogao bi biti masakr na Balkanu, uspon islamskog fundamentalizma ili razbijanje evropskog jedinstva“[732].

Abramović ne samo da markira unutrašnje protivurječnosti „balkanskog duha“ nego razotkriva da „balkanska dimenzija“ kao ono-nešto što se poriče, potiskuje, patologizuje kao prljavo, nepripadajuće, strano, kao drugost, predstavlja znak patologizacije bilo kog drugog (društvenog) organizma. Naime, u tekstu koji izgovara umjetnica-naučnica u centralnom videu, interpretatori se primarno ili isključivo fokusiraju na priču o balkanskom pacovu. Međutim, jednako je važna i uloga hvatača pacova (*ratcatcher*) koga u kompleksnom performansu *Delusional* umjetnica sama utjelovljuje i igra. *Ratcatcher* nije spoljna sila koja sistematski nadzire, kontroliše, kažnjava, instruira, manipuliše, *monstrumentalizuje* jednu vrstu, nije ni ubačeni „strani elemenat“ nego lokalni „preduzetnik“ ali koji se ispostavlja kao simptom šireg i opštijeg stanja stvari ili opšte logike proizvođenja stanja stvari. Umjetnica jasno navodi recepturu kako *mi* na Balkanu pravimo pacova-vuka definišući je kao pitanje lokalne ili nacionalne patologije, unutarnje rascijepljenosti jednog društvenog tijela koje (uvijek kroz neke *ratcatcherse*) patologizuje čin ispitivanja individualnih granica tijela. Naime, to iskušavanje granica ovdje ne vodi ka njihovom kultivisanju, ka *čišćenju tijela* već ka survavanju u golu borbu za opstanak, u *goli život*, dakle, ono ne izaziva pozitivne transformacije nego pogubne, autodestruktivne mutacije. Međutim, time se Balkan ispostavlja kao opšti ili globalni model agambenovskog logora kao *nomosa* ili paradigme političkog prostora u kome živimo. Balkan se ispostavlja kao *pornografski* otvorena laboratorija ne za sofisticirane medicinske, genetske modifikacije ili manipulacije nego za surovo i sirovo ogoljavanje, „do kostiju“, mehanike biopolitičkog inženjeringa gdje se razrađenim i diversifikovanim metodama političke-medijske-estradne bio-moći goli život ljudi disciplinuje i drži pod kontrolom, odnosno, sprovodi njegova animalizacija. Jednako bi se moglo reći da se radi o lokalizaciji ili lokalnom testiranju i „svježem“ potvrđivanju Ničeovog poimanja kulture kao „dresiranja i selekcije“, odnosno, „modifikaciji načina da se sprovede ono što je imanentno humanističkom modelu“[733].

Balkan Barokom, Abramović ne zauzima jednu stranu, nije ni ona koja „skida odgovornost“ niti ona koja proglašava krivca, nije ona koja dodjeljuje status žrtve ili prepoznaje i „proziva“ krvnika-zavjerenika, niti sama preuzima odgovornost za „grijehe svijeta“ ili nacije. Gotovo agresivnim, zasljepljujućim, bljeskovitim činom ona smiješta sebe

[732] James Atlas, u: Todorova, M. (1998), *Imaginarni Balkan,* Beograd: Biblioteka XX vek, 70
[733] Čekić, J., *Izmeštanje horizonta,* 234

u samo „srce“ kristala događaja reflektujući ili sobom rasvjetljavajući prizmatičnu strukturu ne samo konkretnih istorijskih zbivanja nego i naše percepcije istih pa i same realnosti.

Egzodus

Budući da tijelo može poslužiti kao model za bilo koji definisani sistem ili simbol za označavanje drugih složenih struktura, postoji i paralelizam između „prljanja“ individualnog i društvenog tijela. Žorž Bataj navodi da ukoliko smrt, dezintegracija, savlada neko uzvišeno biće (recimo državu, recimo porodicu) za koje se činilo da je neranjivo, osjećanje sloma i raspada nadjačava svakog pojedinca i rasulo postaje neograničeno. U nekim primitivnim kulturama, kako pominje Bataj pozivajući se na Rožea Kajoa (Roger Caillois), smrt kralja izaziva trenutak društvene krize manifestovane kao mahnitanje naroda, kao provala nekontrolisanog, rušilačkog, (auto)destruktivnog ponašanja koje se u regularnim okolnostima smatra prestupničkim, protivzakonitim i zločinačkim, „vrhunskim svetogrđem“[734]. Međutim, u pitanju je bilo nužno otvaranje prostora obredne slobode kao što je nekada to bilo i pokoravanje pokojniku.

Dezintegracija Jugoslavije, smrt tijela države, ne može se, pak, objasniti dejstvom „slijepih sila“ niti se jugoslovensko krvoproliće može smatrati provalom obredne slobode, unutarnjim pročišćenjem društvenog tijela. Tu i takvu obrednu nužnost preuzima i sprovodi umjetnica u performansu *Balkan Baroque*. Naime, prostor društvenosti koji je tokom 90-ih, u regiji Balkana, sa raspadom tijela jedne države postao prostor profanacije, prestupa, zločina, narušavanja zakona i poretka, u *Balkan Baroque* se proširuje poljem sakralnog ili ritualnog, odnosno, umjetničkog i iz tog *dodatka* ili proširenja se onda može naknadno i rekonstrukciono intervenisati u polju društvenosti. To, ponavljamo, čini umjetnica u performansu kao svom autentičnom umjetničkom, „eksperimentacijskom protokolu“.

U potonjim izlaganjima i dokumentovanjima rada *Balkan Baroque*, sam živi performans, prave (životinjske) kosti koje umjetnica čisti od ostataka mesa prevedene su ili svedene na hrpu bijelih, očišćenih kostiju koje se postavljaju ispred video triptiha onako kako se postavljaju u dnu scene u *Biography Remix*. Te bijele kosti, takođe, prije liče na teatarski rekvizit nego na produkt bilo prirodnog bilo umjetničkog procesa i kao takve lišene su memorije na stvarni događaj i osjećaja neposrednog dodira sa smrtnošću tijela. Hrpa bijelih „kostiju“, međutim, ne predstavlja samo devitalizovanu ili artificijelizovanu stvar, „čistu“

[734] Rože Kajoa, u: Bataj, Ž., *Erotizam,* 74-75

predmetnost već na ne-očekivani način ona počinje da zastupa, prezentuje tijelo kao *očišćenu kuću, kuću* bez prošlosti i kao takve, čiste kosti mogu da dovrše, da zaključe i rad prošlosti i rad žalosti. Kako kaže Bataj pozivajući se na Kajoa, nered, bezakonje, "slobodno ubijanje" izbija sa smrću kralja, u toku „kužnog raspadanja" njegovog tijela, u toku „otrovnog dejstva smrti" a prestaje kada se raspadnu svi djelovi kraljevog tijela, „kad se posmrtni ostaci svedu na tvrd, čist i nepokvarljiv kostur"[735]. Tek čiste, "suve kosti" su osnova za nove početke.

Gotovo bi se moglo ustvrditi i da umjetnica u bijelom koja sjedi na hrpi krvavih kostiju predstavlja svojevrsno uprizorenje ili *utjelovljenje,* odnosno, umjetničko reinterpretiranje Benjaminove alegorizacije slike *Angelus Novus* Paula Klea (Paul Klee). Za Benjamina, to je anđeo istorije koji gleda u prošlost i zatečen je i užasnut onim što vidi kao katastrofu, kao gomilanje „do neba" ruševina nad ruševinama i nemoćan je da „probudi mrtve i sastavi ono što je razbijeno"[736]. Kao i u Benjaminovoj interpretaciji njemačke barokne drame XVII vijeka ili „žalobne igre" (*Trauerspiel*) sa kojom se dovodio u vezu i *Balkan Baroque*, u slici *Angelus Novus* u pitanju je isti osjećaj nemogućnosti i neutješnosti i ukoliko se, kako kaže Benjamin, nudi neko izbavljenje, „onda ono leži više u dubini ovih udesa nego u izvršenju nekog božijeg plana spasenja"[737]. Dakle, u pitanju bi bilo iskupljenje kroz smrt. Umjetnica ovdje, pak, nije ni zgranuta niti skamenjena slikom Istorije, niti „iskupljenje" traži činom čiste transcendencije. Ona neposrednim, tjelesnim, performativnim činom, direktnim kontaktom sa mrtvima istovremeno i alegorizuje i konkretizuje, senzibilizuje čin pročišćenja od prošlosti, od memorije, od slika i ruševina Istorije. Za Abramović, nije sjećanje uslov iskupljenja već zaboravljanje, (homeopatsko) očišćenje *sopstvenom pjesmom* kao usredištenje u (*iskupljujućem*) *sada,* u, takođe benjaminovski, *Jetztzeit* (na jednom od posljednjih Kleovih radova, crtežu *Anđeo koji zaboravlja* nastalom 1939. neposredno pred umjetnikovu smrt, nacrtani anđeo je spokojno zatvorio oči i sklopio krila u blaženstvu *zaboravljanja*). Centriranje u trenutno, u sadašnje, kao prekid ili pukotina u kontinuitetu, u homogenosti i linearnosti vremena, kao (delezovski) prevoj ili nabor ili uvrtanje od prošlog prema budućem,

---

[735] Ibid, 7[12]

[736] „Klee ima sliku koja se zovu *Angelus Novus*. Na njoj je prikazan anđeo koji izgleda tako kao da namjerava da se udalji od nečega čime je fasciniran. Oči su mu razrogačene, usta otvorena, a krila raširena. Tako mora izgledati anđeo istorije. Lice je okrenio prošlosti. Ono što mi vidimo kao lanac događaja, on vidi kao jednu jedinu katastrofu što neprekidno gomila ruševine na ruševinama i baca mu ih pred noge. Rado bi se zaustavio, budio mrtve i sastavljao ono što je razbijeno. Ali iz raja duva tako snažna oluja da mu je razapela krila i anđeo ne može više da ih sklopi. Ta oluja ga nezadrživo goni u budućnost, kojoj okreće leđa dok gomila ruševina pred njim raste do neba[252]o što nazivamo napretkom jeste ta oluja.", u: Benjamin, V., *Eseji,* 83

[737] Benjamin, V. (1989) *Porijeklo njemačke žalobne igre,* Sarajevo: Veselin Masleša, 53

nudi mogućnost otvaranja prema nekoj novoj, nepisanoj, nepredvidljivoj budućnosti time postajući „mala kapija kroz koju je mogao ući mesija“[738].

„Čišćenje kuće“ i „čišćenje dvorišta“

House with the Ocean View dovođen je u direktnu vezu sa tragedijom 11. septembra i doživljavan kao utjeha i saosjećanje u tuzi, dakle, kao sklonište za preživjele, za žive (upadljiv je bio kontrolisani izostanak dokumentarnih vizuelnih svjedočanstava ovog traumatičnog događaja u javnosti, slika povrijeđenih i poginulih sa lica mjesta, u namjeri da se sačuva osjećaj nepovrijeđenosti ili nepovrjedivosti društvenog tijela). *Balkan Baroque*, pak, svojim imenom i trenutkom svoga izvođenja (1997), svojim narativnim i performativnim segmentom, neizostavno je dovođen u vezu sa balkanskim ratnim strahotama 90-ih i, činilo se, predstavljao bukvalno „prebiranje po kostima“, obraćanje mrtvima. Nakon formalnog okončanja ratnih dejstava potpisivanjem Dejtonskog mirovnog sporazuma 1995., otvoren je prostor za sveobuhvatne istorijske, političke, vojne, sociološke, kulturološke analize, za preispitivanje uzroka i posljedica ali i prostor za umjetničke intervencije koje tretiraju balkanski pandemonijum.

Međutim, uprkos „neizbježnosti“ ovakvog lociranja, ovakve kontekstualizacije sa jedne strane i kompleksne ili *asamblažne* strukture i prirode rada sa druge, moguće da je *Balkan Baroque*, više nego ijedan Abramovićkin rad, potrebno značenjski i interpretativno izmjestiti i locirati ga *unutar* kontinuuma njene umjetničke prakse, detektovati ga kao dalje razvijanje ili razgranavanje jedne od dominantnih niti koja prošiva gotovo cijeli njen opus - prakse *čišćenja kuće* - a ne ga isključivo fiksirati za konkretnu, dramatičnu spregu određene geografije, istorije i biologije. Ovaj program purifikacije (i transformacije) ne aktivira se tek i samo zbog tenzične relacije ovih parametara u jednom vremenu i mjestu nego se nastavlja uprkos njima i/ili unutar njih kao posebnom kontekstu u kome se, pak, taj program može ne samo praktikovati nego unutar koga on može osvijetliti, *pročistiti* određene repetitivne trans-istorijske/geografske/biološke propozicije.

Dakle, moglo bi se reći da se Abramovićkin bazični umjetnički program *Cleaning the House,* purifikacija tijela i njegov krunski dio, *Cleaning the Mirror*, akt čišćenja kostiju kao uklanjanje straha od smrti, u *Balkan Baroque* nadgrađuje tako što se na te kosti „nabacuje meso“, odnosno, tako što se elementarnost preplitanja bukvalnog i metaforičkog u činu

[738] Benjamin, V., *Eseji,* 89

čišćenja kostiju razgranava bočnim prepletima ili (baroknim) naborima ili prevojima. Njima se prožimaju i uvrću jedno u drugo biografsko i istorijsko, porodica i nacija, individualno i kolektivno, prošlo i aktuelno, Istok i Zapad ali samo da bi se tim prepletima proširio opseg polja namijenjenog *čišćenju*, *povećala meta*, da bi se ti čvorovi razvezali, da bi se i umjetnica i posmatrač mogli od njih distancirati. Dakle, *Balkan Baroque* donosi kontinuiranje i nadograđivanje i proširivanje konteksta njenog dominantnog „eksperimentacijskog protokola", aktivnosti *čišćenja kuće* dodatnim programom čišćenja njemu pripadajućeg „dvorišta" kao činom velikog „svođenja računa" - bitnog distanciranja od Porodice, od velikog tijela Porodice: kako biološke tako i nacije kao porodice.

U umrežavanje ili u rasplitanje čvora sačinjenog od niti familijarnog, nacionalnog, istorijskog, retroaktivno se ubacuje video instalacija ***Hero*** (2001). Video u kome umjetnica mirno, gotovo nepokretno sjedi na bijelom, gotovo nepokretnom konju držeći u rukama bijelu zastavu koja se jedina pokreće, vijori na vjetru, smatran je vrstom omaža umjetničinom ocu Voju koji je preminuo 1999. i direktnom referencom na stvarne momente iz njegove revolucionarne prošlosti. Međutim, umjetnica ovdje utjelovljuje arhetip tatine kćeri-saborca: posjednuta je na gotovo fantazmagoričnoj figuri bijelog konja noseći u ruci bijelu zastavu kao tradicionalni simbol poraza ili predaje. Neprirodna nepokretnost ili „prirodna" mirna monumentalnost i heroičnost prizora gotovo da ga skulpturalizuju (pridružuju dugoj tradiciji konjičkih spomenika). Oni ga ovjekovječuju, izvlače iz konteksta biografskih događaja, iz sfere dokumentaristike ali ga ne prevode u nadvremenu ili univerzalnu već u specifično uvremenjenu i lokalizovanu situaciju. Naime, tu imobilnost prizora postaje znak devitalizacije a ne memoralizacije. Snimak izvođenja nacionalne himne koji je sastavni dio i bitna identifikacijska komponenta ovoga rada, himne dezintegrisane države Jugoslavije koju je „gradio" i Vojo Abramović, nije ono što „puni" zastavu, već prazna zastava postaje adekvatno vizuelno obilježje države koje nema. Uz video rad, umjetnica izlaže vrstu vitrine unutar koja ispod stakla pohranjuje, aranžira očeve lične predmete koji ga lociraju u njegovu privatnost i život revolucionara: fotografije, dokumenta, ordenje. Međutim, izloženi uz ovaj video rad, pomenuti sakupljeni i pohranjeni predmeti kao slijed „archival impulse", kao, *halfosterovski* rečeno, „činjenje istorijskih informacija, često izmještenih ili izgubljenih, fizički prisutnima", ipak (p)ostaju imobilisani, odloženi, gotovo melanholični predmeti, ostaci ili ruine kako jednog minulog života tako i jedne potrošene, ispražnjene ideje.

Dok mučenik ne misli o rezultatima, o svrsi svoga čina, heroj razmišlja o konsekvencama svoga herojstva kao o vrijednosti koja će ga nadživjeti. U tom smislu, *Hero* bi bila slika *naknadno osujećenog* herojstva: onog koje je izvršila istorija i onog koje

verifikuje sama umjetnica. Izostajanje nacionalnih simbola tamo gdje su očekivani i regularni, na zastavi, znači da je ovdje nacionalno, državno lišeno značenja i značaja, da postaje prazno polje poput bijele zastave koja se vijori na vjetru. Međutim, takvo prazno polje nije samo, nije više znak konačne predaje i poraza već aktivno polje za moguće nove, drugačije identifikacije koje jedine mogu nositi moć obnavljanja sila pokreta, promjene, dakle, obnove sila vitalnosti.

3.2.6. Balkan Erotic Epic – demitologizacija balkanskog, debalkanizacija erotskog, profanacija epskog

Video instalacija *Balkan Erotic Epic* (2005) nastala je iz istoimenog kratkog filma (13'04") Marine Abramović, jednog u seriji od sedam kratkih *art-house* porno filmova kreiranih od 2005. do 2010. u britansko-američkoj produkciji i lansiranih kao projekat pod nazivom *Destricted*[739]. Svoj pokušaj „prevođenja pornografskog u umjetničko" Abramović realizuje povratkom na Balkan sa intencijom da istraži i prezentuje načine na koje su tijelo i seksualnost eksploatisani u paganskim ritualima Balkana u kojima je erotskom činu ili samom polnom organu pripisivana magijska moć ozdravljenja tijela, obnavljanja životne energije, zaštite od zlih sila, obezbjeđivanja plodnosti ne samo ljudi nego i zemlje. Na pet simultanih video projekcija kombinuju se filmski momenti u kojima igraju naturščici i sama umjetnica, potom animacije zasnovane na jednostavnom crno-bijelom crtežu i obraćanje same umjetnice koja govori „u kameru".

U „igranim" prizorima, u živim izvedbama, grupa žena u narodnoj nošnji obnažuje i masira svoje grudi upirući pogled u nebesa. U drugom prizoru žene histerično zadižu suknje nudeći svoje genitalije kiši, sili Prirode. Muškarci, pak, obučeni u narodnu nošnju, poređani u dva reda poziraju pokazujući gole penise ili nagi, u pejzažu, polegnuti na tlo, „kopuliraju" sa zemljom. U završnoj sceni videa, u nekoj vrsti odjavne špice, sama umjetnica pozira obnaženih grudi, lica pokrivenog, skrivenog kosom i držeći u rukama lobanju repetitivno sebe udara u stomak. U animiranim segmentima rada „oživljene" su narodne priče-vjerovanja u čudotvornu moć polnog organa kojim se reguliše normalno, produktivno funkcionisanje svakodnevice običnih ljudi. „Živim" obraćanjem i „uozbiljenim" nastupom, ovim pričama i vjerovanjima sama umjetnica prividno obezbjeđuje legitimitet naučnih činjenica.

---

[739] U serijalu *Destricted* (2005-2010), osim rada Marine Abramović, realizovani su i kratki filmovi *Impaled* Larija Klarka (Larry Clark), *House Call* Ričarda Prinsa (Richard Prince), *Sync* Marka Brambila (Marco Brambilla), *Hoist* Metjua Barnija (Matthew Barney), *Death Valley* Sem Tejlor Vud (Sam Taylor-Wood) i *We Fuck Alone* Gaspara Noea (Gaspar Noé).

„Svetost" erotskog

U nekim interpretacijama ovih prizora česta su pozivanja na sile primordijalnog i arhaičnog, na „nevinost i spontanost karakterističnu za primitivne i paganske civilizacije koje više ne postoje"[740], na drevne orgijastičke i žrtvene obrede, rituale plodnosti, na erotsku energiju kao silu „povezivanja sa tijelom univerzuma u trenutku mističke ekstaze"[741]. Suštinski, u pitanju bi bilo batajevsko percipiranje erotizma kao sile koja obnavlja moć kontinuiteta, povezanosti sa sveukupnim silama postojanja. Naime, Bataj razlikuje erotizam od obične polne aktivnosti namijenjene razmnožavanju koja stvara „diskontinuirana bića" (i sama nagost je, po Bataju, ono čime se nadilazi „zatvoreno stanje", stanje diskontinuiteta i takvo otvaranje bića kontinuitetu na nas „ostavlja utisak besramnosti"[742]). I sama umjetnica ističe da su ovakvi drevni balkanski rituali predstavljali kreativne pokušaje komuniciranja, kroz erotsko, „neuništivih kosmičkih sila"[743]. U tom smislu, prizori iz *Balkan Erotic Epic* u kome muškarci kopuliraju sa tlom, sa zemljom ili, pak, u kome žene masiraju grudi pogleda uperenog u nebesa predstavljaju za umjetnicu metafizičke činove ili „transcendentalne scene" i „slike novih balkanskih heroja"[744]. Kod Bataja, takođe, osim metafizičnosti, erotsko ima i prevratničku moć u polju društvenosti. Naime, sile erotskog, *slijepe sile* bujanja, silovitog pražnjenja samih sila življenja ili potvrđivanja života čak i u smrti jesu sile u čovjeku koje se opiru mehanici rada i razuma, koje opstruiraju korisnost i kontrolisanost tijela, njegove proizvodne i reproduktibilne funkcije, koje se, mogli bismo reći fukoovski, opiru „akumulaciji ljudi" u svrhu „akumulacije kapitala" („... seksualni nagon stvara svoj sopstveni svet koji izmiče kontroli...", kaže Džordž Orvel[745]). Prema Henriju Stivenu Madofu, i u *Balkan Erotic Epic* erotsko se ispoljava kao demonstriranje moći individualnog, privatnog tijela, autoriteta tijela, nad moćima države.

Abramović smatra da ovim radom sprovodi misiju oslobađanja samog erotskog čina stigme predvidljivog, vulgarnog ili dosadnog i od tendencija njegovog pornografisanja i njegove „despiritualizacije" (mogli bismo dodati i oslobađanje od kontrolnih mehanizama društva koji funkcionišu kroz instance srama i krivice, zabrane i kontrole). Abramović to čini povratkom na Balkan gdje, po njoj, caruje otvoreni i slobodni, zdravi seks koji je, takođe, i

---

[740] Fürstenberg von, A., *Introduction,* u: Von Fürstenberg, A. (ed.) (2006) *Balkan Epic: Marina Abramović,* Milan: Skira, 11
[741] Salvadori, F. *The Erotic Body,* u: Von Fürstenberg, A. (ed.) *Balkan Epic: Marina Abramović,* 15
[742] Bataj, Ž., *Erotizam,* 22
[743] Abramović, M. *Balkan Erotic Epic,* u: Von Fürstenberg, A. (ed.) *Balkan Epic: Marina Abramović,* 64
[744] Fredrik Carlström and Marina Abramović, *A Conversation on Balkan Erotic Epic,* u: Von Fürstenberg, A. (ed.) *Balkan Epic: Marina Abramović,* 67
[745] Orvel, Dž. (2010) *1984,* Beograd: Zavod za udžbenike, 151

seks koji ima više, mističke moći koje su i „društveno korisne“: u službi su zaštite pojedinca, porodice i domaćinstva i same zajednice od raznih destruktivnih, zlih sila. Reklo bi se, u prvi mah, da upravo na Balkanu Abramović razotkriva skriveni depo purifikujuće energije koji je akumuliran u nečemu drevnom, paganskom, ritualnom a u čemu počiva, žižekovski rečeno, balkanska „Stvar“. Ova “stvar” se shvata kao moć pristupa balkanskog čovjeka nekom samo njemu dostupnom, tajnom, perverznom uživanju: „Nacionalni Cilj, u krajnjoj liniji, nije ništa drugo do način na koji subjekti date etničke zajednice organizuju svoje uživanje kroz nacionalne mitove“[746].

Balkan „Thing“

Balkanska „Stvar“ je krajem 90-ih i početkom 2000-ih razokrivana, diskutovana, revalorizovana na mnoštvu naučnih i stručnih konferencija, simpozijuma, publikacija a u umjetnosti Balkana su je intenzivno prepoznavali ili učitavali, podržavali i promovisali (zapadni) teoretičari, kritičari i kustosi (*U potrazi za Balkanijom - In Search of Balkania*, 2002.; *Krv i med – budućnost je na Balkanu* (*Blood and Honey – Futures in the Balkans*, 2003.; Balkanska trilogija: *U gudurama Balkana; U gradovima Balkana i Van Balkana*, *In the Gorges of the Balkans; In the cities of the Balkans; Beyond the Balkans*, 2003-2005.). “Budućnost je na Balkanu, jer je čitav Zapad postao prilično bezbojan. Hoću reći, tu kod nas jednostavno više nema nikakve subverzivnosti”[747], kaže Harald Zeman (Harald Szeemann), kustos izložbe *Krv i med: Budućnost je na Balkanu*. Tu zapadnjačku ksenofiliju usmjerenu prema Balkanu uspješno su kapitalizovali pojedinci-preduzetnici poput muzičara Gorana Bregovića i filmskog režisera Emira Kusturice. Donedavno ekskluzivni promoteri i uspješni trgovci „balkanskim koloritom“, suštinski su efikasno procesuirali ono što Slavoj Žižek naziva „obrnutim rasizmom“: slavljenje egzotične autentičnosti balkanskog Drugog „kao u predstavi Srba koji, za razliku od uzdržanih, anemičnih zapadnih Evropljana, još uvek pokazuju ogromnu žudnju za životom“[748] Prema Cvetanu Todorovu (Tzvetan Todorov), „za Zapadnjake, naše su tradicije... uzbudljive zbog svoje primitivnosti, svoje elementarnosti, zaostalosti, egzotičnosti, divljine“[749]. Dušan J. Bijelić navodi da Balkan utjelovljuje obrnutu,

[746] Žižek, S., *Metastaze uživanja,* 13
[747] Harald Szeeman, citirano u: Buden, B. (2003) 'Jebe lud zbunjenog', *Zarez,* br.107, 10
[748] Žižek, S., *Manje ljubavi – više mržnje,* 154. Dušan I. Bjelić, pak, smatra da se nasuprot „kodeksa globalne kulturne plitkosti ušančene u Holivudu“, i Kusturičini filmovi i Bregovićeva muzika mogu percipirati kao tačke otpora i kritike. Prema: Bjelić, I.D. *Uvod: Dizanje „mosta“ u vazduh,* u: Bjelić, I. D., Savić, O. (ur.) (2003) *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije,* Beograd: Beogradski krug, 31
[749] Cvetan Todorov, u: Todorova, M., *Imaginarni Balkan,* 111

zabranjenu želju Zapada, odnosno, predstavlja, u fukoovskom smislu, objekat perverznog zadovoljstva[750].

Međutim, Paskalis Kitromilides (Paschalis Kitromilides) smatra da svi naučni, antropološki i sociopsihološki argumenti koji "uspostavljaju" svojevrsni balkanski „mentalitet" pervertiraju u „sociološku metafiziku" osim ukoliko zaista ne nude validna objašnjenja što predstavlja balkansku komponentu u balkanskom mentalitetu[751]. Takođe, percipiranje neobuzdanog, nekontrolisanog rasipanja libidinalne energije kao manifestovanja ranog stadijuma kulturne istorije i ranog stadijuma individualne istorije (tragom Frojdovog povezivanja primitivnog sa preedipalnim odnosno sa nesvjesnim), a koje se doživljava kao „nešto najvrjednije u nama", predstavlja, po Halu Fosteru (Hal Foster), „primitivističku fantaziju" koja još uvijek nije dekonstruisana[752].

Treba uzeti u obzir i postojanje posebne „trezvene" i pragmatične ali i paradigmatične motivacije za ovo fiksiranje na Balkan. Muzej Esel (Essl) nadomak Beča koji je angažovao Zemana za pomenutu izložbu balkanskih umjetnika pripada preduzetničkoj grupi Baumax, specijalizovanoj za trgovinu građevinskim materijalom. Shodno izjavi Karlhajnca Esela, kolekcionara i osnivača muzeja, u editorialu kataloga, njihov motiv za finansiranje ove izložbe bi proishodio iz političke i ekonomske realnosti: u kontekstu proširenja Evropske unije, jugoistočna Evropa se ispostavlja kao bitno područje za njihovu poduzetnički ekspanziju. Konačno, kako kaže Boris Buden, i za balkanske umjetnike, odrednica Balkan nije oznaka ni kulturne ni sudbinske zajednice kojoj nužno pripadaju niti „odgovarajuća etiketa" njihove umjetnosti već tehnički termin kojim balkanski umjetnici pristupaju umjetničkom tržištu kojim dominira Zapad[753]. Takođe, Ivajlo Dičev smatra da umjesto kulture hroničnog deficita moderne univerzalnosti danas živimo u kulturi hronične potražnje lokalnog i partikularnog (koga, ukoliko ga nekada nije bilo, sada treba izmisliti) i „estetizovanom lokalnom pružanju otpora bezličnom globalnom"[754]. Luisa Avgita (Louisa Avgita) čak smatra da Abramovićkini „balkanski radovi" predstavljaju njeno marketiranje Balkana ili naturalizaciju kapitalizma, odnosno, da predstavljaju ideološke manifestacije savremenog globalnog kapitalizma. Naime, prema Avgiti, ideološke konstukcije Drugog i

---

[750] Bjelić, I.D. *Uvod: Dizanje „mosta" u vazduh,* u: Bjelić, I. D., Savić, O. (ur.) *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije,* 30

[751] Paskalis Kitromilides, u: Todorova, M., *Imaginarni Balkan,* 310

[752] Foster, H. (1996) *The Return of the Real: The Avant-Garde at The end of the Century*, Cambridge: MIT Press, 178

[753] Buden, B. (2003) 'Jebe lud zbunjenog', *Zarez,* br.107, 10

[754] Dičev, I. *Eros identiteta,* u: Bjelić, I. D., Savić, O. (ur.) *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije,* 279-280

kulturnih posebnosti nisu strategije otpora silama poravnjanja globalne kulture već prije njen nusproizvod koji podržava ekonomske strukture globalnog kapitalizma[755].

Ono što je izvjesno jeste da Abramović bira *perfect time and place* za sopstveno (re)lociranje. Vraća se u balkanski milje u trenutku kada je Balkan i politički i kulturno i sigurno „na radaru" Zapada. Njen „Balkanski ciklus" zavrijedio je i time povišenu javnu pažnju i sam ponudivši neke dovoljno provokativne i upotrebljive instrumente ne samo za aktivna propitivanja „balkanskog sindroma" već i za nova osvjetljavanja i prekomponovanja širih političkih, kulturnih i identitetskih mapa.

U ovoj interpretaciji se, pak, pokušava mapirati polje unutar koga *Balkan Erotic Epic* ne samo da "benigno" iskače iz stereotipnih fiksiranja i kodiranih percepcija i balkanskog i erotskog i epskog već u kome on te stereotipe ozbiljno parodijski destabilizuje, razramljuje, dislocira. U uslovima koje diktiraju „novi kodeksi globalne kulturne plitkosti ušančeni u Holivudu", *Balkan Erotic Epic* je čak moguće percipirati kao „kulturnu tačku pravog otpora i trijumfalne kritike"[756].

Razgolićavanje nacionalnog

Snimanje materijala za *Balkan Erotic Epic* bilo je držano u tajnosti jer je, kako kaže umjetnica, bio podložan pogrešnim čitanjima i negativnim reakcijama. Ono što je moglo biti provokativno u Srbiji 2005. nije bilo obnaživanje, pokazivanje polnih organa i to u funkciji bizarnih rituala već što sve to nosi jasna nacionalna obilježja (narodnu nošnju) konkretnog balkanskog (srpskog) naroda. Ono što je tu moglo biti *pogrešno shvaćeno* jeste, sa jedne strane, da je upravo balkanski čovjek od davnina u posjedu drevne tajne i čudotvornih i nesputanih moći tijela postajući time mjesto za „iživljavanje" skrivene, zabranjene, perverzne želje modernog čovjeka Zapada ili/i samog modernog balkanskog čovjeka. Sa druge strane, ono što je moglo *dignuti temperaturu* jeste činjenica da u ovim „nastranim" svetkovinama, opskurnim ritualima, njihovi akteri, iracionalni i (kao) mahniti muškarci i žene nose, razgrću i skidaju narodnu nošnju, znak identifikacije, ponosa i kontinuiteta etnosa (prema Ernestu Renanu (Ernest Renan), nacija je „duša, spiritualni princip", „moralna svijest"[757]). To se može doživljavati kao blasfemičan čin, nedostojna upotreba nacionalnih simbola, povrjeđivanje

[755] Avgita, L. (2012) "Marina Abramović's Universe: Universalising the Particular in Balkan Epic", *Cultural Policy, Criticism and Management Research* 6, London: City University of London, 8
[756] Bjelić, I.D. *Uvod: Dizanje „mosta" u vazduh,* u: Bjelić, I. D., Savić, O. (ur.) *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije,* 31
[757] Renan, E. *What is Nation,* u: Bhabha, K. H. (1990) *Nation and Narration,* London: Routledge, 19-20

dostojanstva balkanskog čovjeka i njegovih (hiper)osjetljivih, „nekorumpiranih" nacionalnih osjećanja.

Dakle, *Balkan Erotic Epic* ubada u samu srž naoštrenih (nacionalnih) osjećaja balkanskog (srpskog) čovjeka koji te ekspresivne izvedbe može smatrati nepriličnim, unižavajućim, neprihvatljivim. Također, on proigrava i one osjećaje koji će u njima vidjeti očaravajuće bizarne, neodoljivo iracionalne, zavodljivo nevjerovatne činove i dolivati svježu krv na libidinalna pražnjenja (ili punjenja) modernog (zapadnog) čovjeka u dodiru sa pretpostavljenom potencijom i divljinom (ne-zapadnog) čovjeka. Dakle, *Balkan Erotic Epic* istovremeno draži fantazam modernog čovjeka o postojanju i nalaženju za njega izgubljenih sila primordijalnosti, nevinosti, spontanosti i provocira sentimente samog balkanskog čovjeka kada je u pitanju nepovrjedivost ili statičnost njegove tradicije, mitologije, epike i erotike. Međutim, *Balkan Erotic Epic* istovremeno „perfidno" iznevjerava i jedne i druge osjećaje. Abramović „zna" ili *Balkan Erotic Epic* „zna" po kom mehanizmu funkcionišu ovi fantazmi ili stereotipi: što ekscentričnije ili nastranije, nevjerovatnije ili bizarnije izgledali izvršeni činovi, to će se činiti da se iza njih krije veća sila, dublja tajna, pouzdanija moć, uigraniji i efikasniji postupak. Međutim, mistička i mitska, tajnovita moć polnog organa ovdje je (*umjetnički* predumišljajno) obznanjena, iznesena na vidjelo, „raščarana", toliko forsirana i očigledna, *pornografisana* da postaje sopstvena komična demonstracija, parodiranje nadnaravne moći „nebeskog naroda" i njegove moći direktne komunikacije sa „nebeskim silama". U tom parodiranju fantazama koji orbitiraju oko ovih slika, koji prestavljaju naša klišeizirana, nesvjesna, emotivna ili instrumentalizovana investiranja u kompleks zvani „Balkan Soul" (and Body), sadržan je njihov prevratnički potencijal, odnosno, oni postaju opasni po te naše vrijednosti i uvjerenja.

U jednoj epizodi *Balkan Erotic Epic,* poznata jugoslovenska glumačka i pjevačka diva Olivera Katarina, sa izgledom kakve paganske čarobnice ili proročice i u ekspresivnom scenskom nastupu, izvodi, pjeva odlomak velikog epa „Gorski vijenac" Petra II Petrovića Njegoša. U tom segmentu epa se stanje političkog poraza sopstvenog naroda doživljava kao usud, kao katastrofa kosmičkih razmjera koju ovakva inscenacija dodatno dramatizuje, čak patetizuje[758]. Uz ovaj gorki vapaj nad posrnućem svog „plemena", postavljeni su muški reprezenti toga naroda kako, krajnje indiferentni, poziraju u narodnoj nošnji, u „muški" ponositim pozama, uspravno stojeći na ćilimima prepoznatljivih etno motiva, ruku prekrštenih na grudima dok sasvim ne-primjereno pokazuju svoje penise u erekciji. Naime, ono što se čini

105

[758] „Moje pleme snom mrtvijem spava, suza moja nema roditelja, nada mnom je nebo zatvoreno, ne prima mi plača ni molitve", Petar II Petrović Njegoš, *Gorski vijenac,* 37-40

nedoličnim ponašanjem, egzibicionističkim momentom nedostojnim duboko ozbiljne, sudbinske priče, u stvari, postaje umjetnička igra razotkrivanja perverzne sprege patrijarhalnog ili maskulinog i etničkog.

„Ženske slike" u ovom radu nude skrivenu ili skrivanu, *backside*, nereprezentativnu stranu nacionalnog. Predano i zaneseno masirajući nage grudi pogleda uperenog u nebesa ili strasno, *tendenciozno* nudeći svoje obnažene genitalije kiši, sili Prirode time štiteći usjeve od poplave, one *očito* demaskiraju i tom očiglednošću i pretjeranošću parodiraju stereotip o femininom kao lavini ili bujici mahnitosti, iracionalnosti, nekontrolisanih postupaka. (Balkanska) žena se prezentuje kao biće u vječitoj i tragičnoj potrazi za zadovoljenjem izvan sebe, u davanju, u žrtvovanju, u zadovoljavanju potreba drugog (muškarca, porodice, zajednice, nacije) - kao ona koja je u nemogućnosti da se integriše. Sa druge strane, prizor statičnih, *stamenih* muškaraca u nošnji sa uspravnim penisima jeste *ispravna* slika „nacionalne reprezentacije" u zemlji u kojoj se etnos poistovjećuje sa maskulinim, sa erektivnim, sa potencijom, sa ponosom, sa samopokazujućim i samozadovoljnim/samozadovoljavajućim a koje je, kao takvo, lišeno intervencionizma i predstavlja neproduktivno i pozersko, razmetljivo „upisivanje" u sopstveni nacion. Kako navodi na jednom mjestu Danilo Kiš, „Muda su... nacionalni pečat...; ostali narodi imaju sreću, tradiciju, erudiciju, istoriju, *ratio,* ali muda su samo naša i jedina"[759] – u bukvalnom i metaforičkom smislu – za Kiša, za Marinu Abramović. Bizarnim prizorom u kom polegnuti nagi muškarci kopuliraju sa tlom, Abramović karikira i aktivnu, angažovanu stranu muškog prezentujući je kao prirodnu silu vanrednih moći, onu koja je u stanju da direktno oplođava i zemlju.

Balkan Erotic Epic se može percipirati i kao pokušaj da se raskrinka (zlo)upotreba balkanskih epova i rituala u mitskoj (mitomanskoj) konstrukciji nacionalnog identiteta (sa razornim kulturološkim i političkim konsekvencama). Prizor muškarca koji stojeći na kiši masturbira očiju uperenih u nebo u pokušaju da „razgrne" tešku auru istorijske tragike balkanskog naroda ili, pak, da djeluje konkretno i praktično, da „oprobanim" obrednim činom zaustavi kišu i spasi usjeve, mogao bi biti i krajnje bukvalna i, kao takva, adekvatno komična i subverzivna ilustracija završnih stihova već pomenutog epa kojim se i dalje obilato manipuliše za dnevno politička i međunacionalna/nacionalistička, balkanska potkusurivanja - „Gorskog vijenca": „Nada nema pravo ni u koga, do u Boga i u svoje ruke" (G.V.133-134).

[759] Kiš, D. (1979) *Čas anatomije,* Beograd: Nolit, 61

U *Balkan Erotic Epic,* ono što umjetnica „razotkriva" kao rezultat svog istraživačkog pristupa balkanskoj prošlosti, kao produkt pomnog proučavanja starih dokumenata, stvarne arhivske i etnografske građe, u stvari predstavlja izmišljene radnje kojima „legitimitet" obezbjeđuje iluzija da oživljavaju izgubljenu i zamagljenu prošlost, neko izgubljeno ili zamagljeno originalno značenje i dejstvo. Naime, ovdje nije u pitanju nostalgični skok u zlatno doba minulih epoha blagosloveno (pri)prostom brigom za zdravlje porodice, za dobrobit domaćinstva, za biološki napredak zajednice. Nije u pitanju pastoralizacija i idealizacija Balkana pozivanjem na vitalističku, libidinalnu snagu i potenciju balkanskog čovjeka, nije slavljenčko oživljavanje njegove *divne divljine*. Ove „slike", suštinski, ne obavezuje neki autentični, arhaični obred, odnosno, one nisu pokušaj njegove vjerne rekonstrukcije, nisu ponavljanje ritualne igre iščezlog ili predačkog plemena, njen savremeni *reenactment.* One predstavljaju konstruisanje i operisanje umjetnički stvorenog obreda suštinski neodređenog vremenom i mjestom. Naime, srpska narodna nošnja nije nešto što „organski" pripada ovim ritualima kao znamenje etničkog identiteta i kontinuiteta (stoga i ne može njima biti „ukaljana"). Nošnja nije u službi savremene rekonstrukcije ili dekonstrukcije arhaičnih rituala ili bića nacije već je rekvizit kostimirane pseudoarhaične erotske igre, performansa koji uprizoruje fikcionalne narative udaljene od poštovanja tradicije, patrijarhalnih zakona, porodičnog poretka, društveno dozvoljene ili poželjne, „normalne", reproduktibilne seksualnosti. Toj „odmetničkoj" igri umjetnica „samo" dodjeljuje nacionalna obilježja, balkanske insignije. Ova moderna kostimirana izvedba razotkriva da su temelji ili korijeni (balkanskog) identiteta ili „mentaliteta" posijani upravo u fikcionalnom, u mitskom i epskom, odnosno, ona efikasno komunicira i otključava naša aktivna stereotipna poimanja tzv. balkanskog mentaliteta. Ivajlo Dičev tvrdi da nijedna balkanska zemlja nije odoljela iskušenju otkopavanja nekih opskurnih predaka gdje je drevnost jedna od najcjenjenijih odlika zamišljene zajednice[760] a zahvaljujući kojoj nacija stiče legitimno pravo na prostor: geografski, istorijski, kulturni. Iluzija arhaičnosti, drevnosti daruje ovim ritualima auru magijskog i epskog događaja ali njihova stvarna apokrifnost im daje moć propitivanja, provociranja, destabilizacije identitetskih samoodređenja savremenog (balkanskog) čovjeka. Sve se ovdje doima dijelom prirodnog poretka i/ili dijelom tradicije, a sve je suštinski

[760] Dičev, I. *Eros identiteta,* u: Bjelić, I. D., Savić, O. (ur.) *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije,* 271

izmješteno i iz prirode i iz kulture u neku zonu pervertirane, *zabagovane* stvarnosti koja funkcioniše u ključu pseudo-mitskog ili pseudo-epskog.

„Epika" ovoga rada pripada svojevrsnoj *post-truth* ekonomiji, gdje se, kako objašnjava Oksfordski rječnik, prefiks „post" odnosi na period u kome je konkretni koncept, ovdje instanca same autentičnosti, „pravovjernosti" postala nevažna, odnosno, gdje objektivne činjenice imaju manji uticaj na oblikovanje javnog mnjenja nego lične emocije, reakcije, stavovi[761] i bilo bi važno u tom ključu ili registru i čitati ovaj rad. Dakle, ne postavlja se ovdje pitanje istorijske istinitosti ili antropološke autentičnosti ovih rituala već bitno postaje funkcionisanje njih, kao umjetničkih konstrukata, u aktuelnom kontekstu, kako oni demaskiraju i restrukturiraju lična pozicioniranja i uvjerenja. Konačno, kako je već naglašeno pozivanjem na Lindu Hačion, i sama prošlost kao referent nije fiksirana i ograđena, „mrtva" i parodičnim tretmanom ona nije ni neutralisana, izbrisana, već inkorporirana i modifikovana, obnovljena novim životom i značenjem[762]. U pitanju nije podsmijavanje već ironički otklon, ironička inverzija, revidiranje, izokretanja i re/transkontekstualizacije prošlosti kao produkcija nove vrijednosti koja čuva „intertekstualni eho" prošlosti.

U tinjajućem osjećaju da bi ovi rituali mogli biti istiniti, mogli vjerno ponavljati daleku, zamagljenu prošlost i u jednako prisutnom osjećaju da nešto sa njima „nije u redu", da nisu *stvarni,* da nisu autentični, u tom osciliraju, bliskosti i trenju oprečnosti kreira se međuprostor ili međustanje u kome se oni uspostavljaju i ispostavljaju kao stvarni nepostojeći rituali koji su djelotvorni, koji (po)gađaju našu *decentriranu* percepciju sopstva, socio-kulturne Drugosti, sopstvene tjelesnosti i seksualnosti, prošlosti i sadašnjosti. Dakle, nije u pitanju benigno prebiranje po paganskom, davnašnjem, po neodređenoj i neutralnoj prošlosti već intervenisanje u aktivnoj sadašnjosti.

Epsko koje se regularno smiješta u herojske, ratničke teme, koje tretira podvige izuzetnih ličnosti i vanredne, često sudbinske događaje ovdje se „prekvalifikuje" za praćenje „nedoličnih" ponašanja, za „zloupotrebu" nacionalnih obilježja, odnosno, za dejstvo običnih ljudi u registru (ne)obične svakodnevice, za brigu o porodici, o domaćinstvu, o nesudbinskim stvarima. Ono što dobija začudne mitske ili epske razmjere jeste to što taj obični balkanski čovjek postaje, kako kaže umjetnica, „novi balkanski heroj". U svom strasnom obraćanju, udovoljavanju višim silama (Prirode) on zanemaruje, zaobilazi i čini neupotrebljivim ili nepotrebnim praktikovanje ustaljenog, normiranog društvenog života i poštovanje uhodanih mehanizama operisanja i protekcije socijusa i, jednako, klasične modele upražnjavanja seksa.

---

[761] http://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth

[762] Hutcheon, L., 'The Politics of Postmodernism: Parody and History', 182

U Antonijevom filmu *Zabriski point* (1970), halucinantni, orgijastički prizor seksa koji upražnjava mnoštvo parova, odnosno, nadrealno multiplikovanje parova posijanih u ispošćenom, divljem pejzažu Doline smrti, na mjestu Zabriski point, predstavlja „odgovarajući" eksces proizašao iz kontrakulturnih strategija 70-ih, slavljenja, širenja, množenja slobodne, divlje ljubavi. U *Balkan Erotic Epic* kao specifičnom balkanskom „Zabriski pointu" iz 2005., u svojevrsnom *queer,* grupnom aranžmanu, razvrstavanjem na ženske i muške „tabore" i unutar njih ponavljajući ili multiplikujući iste radnje, oponašajući jedni druge, žene su ili organizovane kao one koje „neklasično" *primaju*, a muškarci kao oni koji (ga) „neklasično" *daju* ili su i jedni i drugi upregnuli svoje genitalije u „neklasične" činove masturbacije. No, svi ti činovi su izvan polja reproduktivne seksualnosti i izvan samo-sebe-zadovoljavanja: oni ciljaju više sile zarad višeg dobra! Ovi balkanski, *erotični* muškarci i žene ne predstavljaju individue već nesvjesna bića koja se ponašaju nagonski ponavljajući mehaniku rituala u koji su svi jednako uvučeni. Taj ritual im je dodijeljen kao mogućnost ili obaveza legitimacije svog pripadanja i djelovanja u zajednici. Njime se zajednica samoorganizuje u cilju sopstvene zaštite u trenutku kada „uredni" socijalni protektivni mehanizmi ili nisu dovoljni ili su kompromitovani te se sile iracionalnog i mitskog uspostavljaju kao sile poretka. U tom smislu, ovi muškarci i žene mogu predstavljati bilo koju „spontano organizovanu", nekontrolisanom „grupnom dinamikom" i mističko-praktičnim ciljem povezanu masu, *Volk*, bilo gdje i bilo kada. Međutim, obraćanje višim silama (Prirode, ne društva) kao „provjerenim" instancama očuvanja zdravlja zajednice postaje u *Balkan Erotic Epic* ne samo „strastvena" kritika aktivnih i opasnih modela društvenosti balkanskih naroda, njihove nemoći da štite blagostanje svojih građana, nego i efektno parodiranje ideje spasonosnog bjekstva u arhaično, u epičnost ili neukrotivost erotskog.

Eksplicitno, tjelesno povezivanje sa silama prirode, toliko prisutno i forsirano u radu Marine Abramović, sada postaje *prirodno* poprište za dekonstrukciju klišea o *prirodi* (i *prirodnosti*) balkanskog čovjeka čime se „koriguje perspektiva" ne samo na Balkan koji se (samo)posmatra nego i perspektiva „spoljnog" posmatrača kome Balkan može poslužiti kao tačka revidiranja ili reorganizacije uporišta aktivnog samoodređenja. Suštinski, jedino istinsko pročišćenje, ozdravljenje, revitalizacija (nacionalnog, individualnog) bića dešava se kroz njegove unutarnje „napukline", kroz istinsko erotsko koje i ne počiva u bizarnim seksualnim ritualima već koje dejstvuje kao sila prekoračenja društvenih konsenzusa, kolektivnih mitova i epova i „preskakanje sopstvene sjenke": (samo)esencijalizacije i (samo)stereotipizacije.

„Artist as Ethnographer"

„Balkanskim ciklusom" (i ne samo njim) Abramović se specifično pridružuje onome što Hal Foster identifikuje kao etnografski zaokret u savremenoj umjetnosti, kao uspostavljanje kategorije umjetnika-etnografa kao učesnika-posmatrača koji zastupajući kulturnog ili etničkog Drugog želi i pokušava da ga instituira u mjesto umjetničke, kulturne, političke transformacije[763]. Abramović koja sebe doživljava i reprezentuje kao umjetnika-nomada, individuu bez stalne adrese, poseže za balkanskom „erotskom epikom" kao izmješteni ili izvanjski balkanac ili „ubačeni" insajder, kao i učesnik i kao svjedok, kao ona koja je involvirana i ona koja je izmaknuta, nudeći, suštinski, pogled stranca na sopstvenu kulturu, odnosno, percepciju iz međupozicije iznutra-spolja. U samom videu se jasno demonstrira ta njena programirano nestabilna, rotirajuća pozicija. Ona je i učesnica rituala i njegov izmaknuti, spoljni, „stručni komentator". Dok *učestvuje,* masirajući svoje grudi očiju uperenih u nebesa, reklo bi se da nju nose sile erotskog, čulnog, nesvjesnog, iracionalnog (da je kliše femininog). Takođe, dok obnaženih grudi i lica prekrivenog kosom drži u rukama lobanju i ritmičnim pokretima udara sebe u stomak čini se da ona precizno uspostavlja i reflektuje stereotip žene, njenu anonimnost, bez-ličnost, ne-individualnost i ženi dodijeljeni „rad žalosti", žrtvovanje. Konačno, ona kao da alegorizuje drugu stranu erosa ili libida, samu smrt (koja, opet stereotipno, ima „ženska obilježja"), smrt koja skriva ili nema lice, odnosno, koja može poprimiti bilo čije lice ili postati svačiji lik. Abramović time pretjerano očigledno oživljava i kliše-dramu, veliku igru Erosa i Tanatosa i ta ne-namjerna pretjeranost i očiglednost postaje demaskirajuća i diskreditujuća po te stereotipe. Takođe, „spakovana" za javno obraćanje, umjetnica se pojavljuje i u ulozi označenoj kao „The Professor": obučena u strogi crni kostim, kose uredno začešljane u punđu i sa naočarima, ona bestrasno, hladno racionalno i sa intelektualnim autoritetom definiše radnje od kojih je i prostorno i vremenski distancirana, kojima sama ne pripada. Međutim, upravo ta izmaknutost, ozbiljnost njene pojave i njenog izlaganja postaje željeno ili angažovano karikaturalna u „sudaru" sa samim demonstracijama opisanih ritualnih činova, i animacijama i živim izvedbama (jednako kao što farsičnost izvedbe – žene koje masiraju svoje nage grudi gledajući u nebesa – očuđava ili čini čudno ne-primjerenom tragičnu, potresnu narodnu pjesmu koja prati ovu radnju). Takođe, „naučno" izlaganje, govor umjetnice, te animirane epizode i žive scene sa naturščicima uzajamno se inficiraju impulsom parodijske transfiguracije. Međutim, ovo „očigledno"

[763] Foster, H., *The Return of the Real*: *The Avant-Garde at The end of the Century*, 173

parodiranje umjetnice *u* radu ili radom biva „izazvano" njenim naknadnim interpretacijama samog rada, njenim percipiranjem ozbiljnosti, metafizičnosti odigranih činova i transcendentalnosti prizora[764]. U pitanju je Abramovićkino ne-planirano a efikasno umnožavanje perspektiva koje se upliću ili sudaraju, sarađuju ili jedne druge produktivno provociraju i destabilizuju izbacujući posmatrača iz konformizma „tačne", situirane recepcije rada. Na izvjestan način, razvija se svojevrsni (*halfosterovski*) *parallax view,* mogućnost stalnog ili progresivnog uokvirivanja (odnosno razramljivanja) kako objekta umjetnikovog prisvajanja tako i samog umjetnika („Hal Foster bi rekao: „'uokviriti' uokvirivača dok on ili ona 'uokviruju' drugog"[765]) a koje vodi lančanom izmicanju, udaljavanju, stalno novom (samo)određenju posmatrača. Takođe, činjenica da su ovdje u pitanju pseudo-dokumentarističke, odnosno, izmišljene, konstruisane, režirane, „tendenciozne" priče koje parodiraju, odnosno, destabilizuju pretpostavljene originalne, autentične *balkanske uzorke*, destabilizovani ili defunkcionalizovani bivaju i binarni mehanizmi preko kojih se ti uzorci dominantno ispituju i definišu - dihotomija racionalno-iracionalno, civilizovano-varvarsko, Zapad-Istok. Mogli bismo reći da *Balkan Erotic Epic* destabilizuje i matričnu dihotomiju koja dejstvuje „na (balkanskom) terenu": označimo to kao *efekat Gemeinschaft* (paradigmatično dejstvo zajednice zasnovane na instinktima, navikama i spontanosti gdje su jedinke suštinski povezane, ujedinjene uprkos svim faktorima razdvajanja) versus *efekat Gesellschaft* (paradigmatično dejstvo zajednice utemeljene više na racionalnom, proračunatom tipu volje, na distanci, individualizaciji[766]).

„Primitivizacija" slike i izvedbe

U *Balkan Erotic Epic,* navodne mitske priče o magijskoj moći polnog organa i njegovo angažovanje u ritualne svrhe, za zaštitu od zlih sila ili obezbjeđivanje dugoročne bračne sreće, Abramović prevodi u medij animirane slike. Ovdje su to slike svedenog crteža i jednostavnih dvodimenzionalnih formi na bijeloj podlozi. Poput specifične „naivne umjetnosti", ona tretira bizarne, iracionalne činove kao spontane, prostodušne radnje koje su postale funkcionalan dio svakodnevice običnog balkanskog čovjeka, dio (nat)prirodnog poretka koji određuje i uređuje njegov život i koje predstavljaju izvor očuvanja njegove vitalnosti - vrsta „socijalnog purgativa". No, kao u „klasičnom" crtanom filmu a ovdje

[764] Fredrik Carlström and Marina Abramović, *A Conversation on Balkan Erotic Epic,* u: Von Fürstenberg, A. (ed.), *Balkan Epic: Marina Abramović*, 67
[765] Foster, H., *The Return of the Real: The Avant-Garde at The end of the Century*, 203
[766] Mellor, P.A., Shilling, C., *Re-forming the Body: Religion, Community and Modernity*, 13

„bezobraznom“ crtaću za odrasle, stvarno se miješa sa nemogućim, moguće sa pretjeranim a konačni efekti toga prepleta ili prestupa su komični. Ti prepleti nude duhovitu interpretaciju „događaja“, ne-ozbiljno parodiranje prikazanog posebno u finišima datih animacija eksponiranjem „viška dokaza“, odnosno, umnožavanjem znakova čudovišne efikasnosti tih iščašenih rituala (uspješnost rituala odagnanja zlih sila od djeteta majčinom rukom kojom je prethodno dodirnula svoj polni organ pokazano je i „dokazano“ paničnim bježanjem od njega velikog jata crnih ptica). Također, ove animacije, ovi crteži kao da predstavljaju balkanske varijante japanskih erotskih gravira, čuvenih šunga crteža, kao i oni posjedujući određenu priču-pokrivalicu, otvorene prikaze polnih organa i prepoznatljive komične momente. Međutim, umjesto prikaza samog seksualnog čina variranog kroz mnoštvo partnerskih odnosa i poza, ovi balkanski „šunga“ prikazi pomijeraju erotsko izvan domena uobičajene ljudske seksualne interakcije. Erotsko se seli u opscene seksualne ritualne aranžmane kojima se „opšti“ sa nevidljivim, magijskim silama prirode koje se upliću u životnu svakodnevicu običnih ljudi kao njen „dobri“ saveznik, kao garant skladnog i zdravog porodičnog i života zajednice. Suštinski, u *Balkan Erotic Epic* u pitanju je parodijska transfiguracija upravo ovakvih stereotipnih lociranja kako erotskog tako i balkanskog.

Ove animacije, „oživljene“ na običnom komadu papira koji je kao „nespretno“ zakačen ljepljivom trakom za podlogu namjerno su time lišene aure „akademskog“ ili profesionalnog umjetničkog rada figurirajući kao egzemplari folklorne, naivne umjetnosti i simulirajući time status koji imaju naturščici, neprofesionalni glumci u igranju živih scena. Ovi amateri su ne samo nesputani tehnikama i pravilima glumačkog zanata u stvarima koje odigravaju već ovim činovima oni izlaze iz svojih dnevnih rutina, iz tradicijom i socijalnim pravilima definisanih i podijeljenih društvenih uloga. Osim što su trebali pojačati iluziju prirodnosti, nepatvorenosti, „sirovosti“, za Abramović je bilo važno njihovo stvarno prestupanje društvenih, moralnih i posebno sopstvenih, ljudskih psihofizičkih granica. Naime, umjetnica ističe kako je scena u kojoj žene mahnito zadižu svoje suknje i „nude“ svoja međunožja prirodnoj sili kiše uspjela tek nakon velikog broja ponavljanja onda kada je izvođačice savladao umor. To bi značilo da je za umjetnicu sve odigrano *kako treba* kada su pali obruči samokontrole, kada je suspendovan pokušaj „korektnog“ odigravanja dodijeljenih uloga ili ne-svjesnog pružanja otpora ulozi, odnosno, kada su izvođači osigurali svoj ulazak u tzv. *performance state*. Time su omogućili i izvršenje Abramovićkine umjetničke misije: indukovati, involvirati posmatrača (ne-umjetnika, ne-profesionalca) dok sam ne postane performer.

Reklo bi se da se ovakvom „primitivizacijom“ slike i izvedbe i „re-naturalizacijom“ ali i „re-sakralizacijom“ seksa ovaj rad štiti kako od vulgarnosti, banalnosti, jednodimenzionalnosti kakvih jeftinih porno filmova tako i od mehanizama simulacije, režije, estetizacije. Međutim, činjenica je da njegove i igrane i animirane sekvence imaju efekat preciznih, dirigovanih, spotovski rađenih vizuelnih formi unutar kojih se kreira platforma za savremena ne samo demonstriranja nego i propitivanja „propagandnih“ potencijala sprege balkanskog (nacionalnog), erotskog i epskog.

3.2.7. Debalkanizovano balkansko tijelo Marine Abramović

U „Balkanskom ciklusu“ Marine Abramović, u sučeljavanju, antagoniranju ali i presijecanju i prožimanju eksplozivnog istorijskog i mitsko-epskog centriranja i njegovog „hlađenja“ različitim realpolitikama i ličnim umjetničkim procedurama (tehnikama „čišćenja“ i mehanizmima parodijske razgradnje), u središtu se nalazi, neizbježno, samo tijelo. Njegovim dominantnim silama na djelu ovdje se dodjeljuje balkanski „pedigre“ koji umjetnica istovremeno i gromoglasno objavljuje i efektno kanališe sopstvenim tijelom i koji, konačno, evakuiše izvan sopstvenog i tijela svoje umjetnosti. To su mračne, nagonske sile (samo)istrebljenja (u *Balkan Baroque*) ali i erotizovana, „razgolićena“ sila borbe za samoodržanje (kako u *Balkan Erotic Epic,* tako i u centralnom videu *Balkan Baroque*). Takođe, to su više sile samokultivacije, brušenja spiritualne energije koja je u stanju da pročisti tijelo od upisa kulture, istorije, tradicije (performans u *Balkan Baroque*) i to je prevođenje te energije, tijelom, u registar *magično* vidljivog (to bi bila energija koju Abramović „nasljeđuje“ od balkanskog genija, Nikole Tesle a tu „genetiku“ ona manifestuje (sve)moćnim instrumentom sopstvenog tijela: držeći u rukama svijetleće cijevi, ona kao da provodi ili proizvodi svjetlosne munje kakve je Tesla generisao u svojoj laboratoriji u Kolorado Springsu (*Count on Us,* 2003.). U drugom radu, umjetnica pokušava da snagom uma komunicira pepeo u Teslinoj urni nad kojom savija svoje šake, da uspostavi sa njim energetsku komunikaciju (*Tesla Urn,* 2004.) (doduše, ovi radovi se jednako doimaju kao ispunjenje misije umjetnika-transformatora energija i kao majstorstvo umjetnika-iluzioniste, priređivača atraktivnog javnog spektakla ili, pak, kao kamerna izvedba čudesa).

Aktualizacija i dekonstrukcija stereotipa o Balkanu, kao bitnom segmentu umjetnici pripadajućeg ali i pripisanog, propisanog, „dosuđenog“ ali i atraktivnog, egzotizujućeg (umjetničkog) identiteta ona sprovodi u oba rada koji i u svom nazivu nose balkansku „insigniju“ ili „stigmatu“: u *Balkan Baroque* i *Balkan Erotic Epic.* To su, suštinski, stereotipi

koje i sama umjetnica izgovara („na Balkanu je sve u ekstremima, ekstremna nježnost, ekstremna mržnja, ekstremno nasilje, ekstremni osjećaj za herojsko, za mit“[767] i „...shvatanje da je seksualna energija uzrok rata, uzrok razaranja i također uzrok ljubavi“[768]). *Balkan Baroque* se percipira i interpretira kao radikalno demonstriranje ali i kao umjetničko distanciranje od dominantnih slika i narativa o Balkanu Abramovićkinim uznemirujućim, ritualnim „prebiranjem po kostima“. Naime, prema nekim tumačenjima, u pitanju je referiranje na „urođeni“ balkanski *apetite for (self)destruction,* na etničko čišćenje sprovedeno na teritoriji bivše Jugoslavije u ratovima 90-ih i na uklanjanje tragova zločina. U ovoj analizi se, pak, smatra da *Balkan Baroque* predstavlja dalje efektno razvijanje dominantnog egzistencijalnog i umjetničkog protokola umjetnice, programa *Cleaning the House* kroz njegovu društvenu i političku kontekstualizaciju ili aktualizaciju. I *Balkan Erotic Epic* se može percipirati i interpretirati kao radikalizacija stereotipa o balkanskom čovjeku kao izvoru i provodniku neukrotivih sila erosa i (nad)zemaljskih energija, odnosno, kao dekonstrukcija tog stereotipa. Naime, performans ekstremnog, iracionalnog, bizarnog nije nešto što se ispostavlja kao autentična vrijednost doba predmodernosti, odnosno, kao forma ili manifest autentične komunikacije sa višim silama Prirode. On, naprotiv, dejstvuje kao oruđe distance prema dominantnim, društveno konstruisanim, (klišeiziranim) slikama i narativima o Balkanu prema kojima se on predstavlja kao jedan od posljednjih bastiona snaga primordijalnosti. Ono što je, naime, i poveznica i zajednička meta ova dva rada jeste istrajnost i instrumentalnost stava koji počiva na Frojdovoj tvrdnji da balkanski narodi nisu sposobni za potiskivanje[769], a to bi značilo za potiskivanje povezanih ubilačkih nagona i perverznih seksualnih nagona („Bio je to svet zatvoren u svom vremenu: zamračena pozornica na kojoj su ljudi besneli, prolivali krv, imali vizije i padali u ekstazu“[770]). Ovakve percepcije plasirala je i popularna kultura još sredinom prošlog vijeka, recimo u filmu *Ljudi mačke* iz 1942. U tom filmu, jedna Srpkinja bezuspješno pokušava da „civilizuje“ svoje divlje seksualne nagone i time spriječi preobražavanje u krvoločnog pantera-ubicu. To preobražavanje je čudovišni čin koji se prezentuje kao „nasleđe njenog srpskog sela, od kojeg pokušava da se otrgne“[771]. Suštinski, iz

[767] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero*, u: Abramović, M., Urlich Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969 - 98*, 15

[768] Fredrik Carlström and Marina Abramović, *A Conversation on Balkan Erotic Epic,* u: Von Fürstenberg, A. (ed.) *Balkan Epic: Marina Abramović,* 66

[769] Bjelić, I. D, Koul, L. *Seksualizovanje Srba,* u: Bjelić, I. D., Savić, O. (ur.) *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije,* 359

[770] Robert D. Kaplan, u: Goldsvorti, V. *Intervencija i in(ter)vencija: retorika balkanizacije,* u: Bjelić, I. D., Savić, O. (ur.) *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije,* 45

[771] Bjelić, I. D, Koul, L. *Seksualizovanje Srba,* u: Bjelić, I. D., Savić, O. (ur.) *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije,* 359

takvog nasljeđa, takvog obrednog repertoara je i Abramović „preuzela" svoje balkanske erotsko-epske (pseudo) rituale kojima, pak, ona otvara put ne ulaska nego izlaska, evakuacije iz *nasljeđa srpskog sela* i iz bogatog repertoara klišeiziranih percepcija toga nasljeđa. Kako napominje Dušan I. Bjelić, u ovom filmu suprug (Amerikanac) žene-potencijalne-panterice smatra posjedovanje ove mračne moći sujevjerjem, prijateljica znakom emocionalnog rastrojstva a njen psihijatar ih identifikuje kao potisnutu želju. Uobičajeno, balkanski čovjek, odnosno, žena se uspostavljaju kao ekran na koji drugi projektuju sopstvene seksualne fantazije. Ovakve fantastične priče o balkanskom čovjeku-zvijeri (ženi-panteru ili, pak, pacovu-vuku kao metafori (balkanskog) brato-ubice) ili, pak, epovi o balkanskom čovjeku, ženi, čiji je erotizam i opskuran i bizaran, i mističan i čudotvoran – postale su sirova građa od koje su jednako i naučna i politička misao i popularna kultura konstruisale svoje „slike Balkana". Te slike postaju meta u koju (po)gađa Abramović svojim „Balkanskim ciklusom" umjetnički kontribuirajući bitnom naučnom radu koji su od sredine 90-ih, na teme Balkana plasirale, prije svega, balkanske autorke: Marija Todorova, Vesna Goldsvorti, Milica Bakić-Hajden.

Međutim, kako navodi Dušan I. Bjelić, tih turbulentnih 90-ih, aktiviralo se na teritoriji Balkana, konkretno Srbije, i mnoštvo seksologa i seksualnih „eksperata" koji su pokušavali da ospore „primitivizujuće" pretpostavke tradicionalne zapadnoevropske seksologije (prema kojoj su Srbi nesposobni za potiskivanje prirodnih nagona) i, jednako, oni koji su u toj i takvoj seksualnosti vidjeli „postmodernističke" elemente (srpska seksualnost se koristila tih ratnih 90-ih, smatra Ketrin MekKinon (Catharine MacKinnon), „tako svesno, tako cinično, tako razrađeno, tako otvoreno, tako sistematično, i sa toliko tehnološke i psihološke sofisticiranosti"[772] i kao sredstvo uništenja drugih naroda). Osporavanja i demanti ovakvih rezonovanja od strane balkanskih, srpskih eksperata su bila jednako primitivizujuća i (samo)esencijalizujuća poput stavova seksologa Jovana Marića po kome su „Srbi efikasni, odnosno, veoma uspešni u seksualnoj aktivnosti" ili spisateljice Isidore Bjelice prema kojima su Srbi „seksi" i „jedinstveni" a Slobodan Milošević („balkanski koljač"), bio bi po njoj najbliži ovom seksualnom idealu[773].

Ukoliko bismo pošli od poznate Frojdove teze da prigušeni, potisnuti eros proizvodi destruktivne, sadističke, ubilačke porive, mogli bismo zaključiti da je potisnuti eros generisao tragične, krvave zaplete i rasplete na Balkanu (bivšoj Jugoslaviji) 90-ih. Sljedstveno tome, moglo bi se ustvrditi da Abramović u *Balkan Baroque* to pokušava da dijagnostikuje ali i da

[772] Ibid, 361
[773] Ibid, 361-362

razloži i liječi svojim umjetničkim mehanizmima pročišćenja koji više i ne računaju na nagone nego na samoprevazilaženja dosezanjem viših stanja svijesti. U *Balkan Erotic Epic*, međutim, taj potisnuti eros se ne kanališe, ne kultiviše niti normalizuje institucionalizovanim mehanizmima kontrole i disciplinovanja seksa modernih društava. On se ni ne „prazni", ne „raspušta" kao čisti užitak, kroz čisti užitak (činovi samozadovoljavanja ovdje nisu uslov zadovoljstva, zadovoljenja, ne teže sebi dovoljnom uživanju). Erotsko se oslobađa kroz njegovu mističku funkcionalizaciju, povezivanje jedinki, odnosno, zajednice sa višim, (nat)prirodnim silama prema specijalnoj, ne/predmodernoj balkanskoj recepturi gdje ta mistička dimenzija dobija lokalno ubrzanje, zavodljivi ukus mistifikacije. Gotovo virtuoznim izmještanjem čina upražnjavanja seksa i mjerljivosti njegove efikasnosti izvan međuljudskih odnosa, izvan reproduktivne seksualnosti, moguće i izvan opsega ili dosega bio-moći ali i izvan različitih „ekspertskih" identifikacija i definicija, lociranja od strane balkanologa, antropologa, etnologa, seksologa, Abramović smješta seksualnost u sferu njegove *nemjerljivosti*, zonu komunikacije sa (nat)prirodnim silama. Međutim, i tu pretpostavljenu „specijalnost" ili nadnaravnost balkanskog čovjeka umjetnica čini karikaturalnom, komično-čudovišnom mogućom nemogućnošću! Ovi pseudo-etnografski artefakti-radnje, kako bi rekao Hal Foster, opiru se daljoj primitivizaciji i antropologizaciji parodijskim nadigravanjem samih ovih procesa[774], ove folklorizovane igre. Naime, ono što je aktualizovano u punoj snazi, što je u svom konačnom naponu, što je podignuto do stanja dramatične ili parodične „prenapregnutosti", dovedeno je time do pucanja, rasprskavanja. Tako ono može biti istisnuto, otpušteno, odbačeno a u „laboratoriji" umjetnika-transformatora i preobraćeno u materijal za nova umjetnička i personalna identitetska ili vanidentitetska repozicioniranja. U ovakvim (kritičko) parodičnim spinovima, u ovakvoj ekstremnoj upotrebi seksualnosti, Abramović (do)daje sili erotskog eksplozivni naboj ali i nadnaravnu moć i nacionalni predznak. Time umjetnica suštinski i konačno diskredituje „tipično balkanska" eksplicitna i histerična povezivanja seksualnog sa nacionalnim i jednako organizuje napad na prominentne i rezistentne teze da seksualni nagon predstavlja samu istinu našeg bića. *Balkan Erotic Epic,* svojom specifično angažovanom seksualnošću kao da, suštinski, preporučuje fukoovsku strategiju oslobađanja od posredništva seksa i organizovanja protivnapada na upotrebu seksualnosti u (re)definisanju društvenih politika (etničkih i drugih).

[774] Foster, H., *The Return of the Real*: *The Avant-Garde at The end of the Century*, 199

3.3. Will Marina Abramović Die?

Mišel Fuko smatra da je seksualnost „izmišljena“ u XIX vijeku kada se hrišćanska ispovijest pretače u sveobuhvatno naučno istraživanje fenomena seksualnosti, kada seksualnost postaje predmet određene formacije istraživanja i znanja ali i meta strategija (bio-političke) moći, gospodarenja nad životom. Žan Bodrijar, pak, kaže da je smrt „rođena“ u XVI vijeku kada je „izgubila svoju kosu i svoj peščani sat... Jahače Apokalipse i groteskne i jezovite igre Srednjeg veka“[775], odnosno, kada se smrt psihološki interiorizuje i prelazi u strah od smrti. Svakako da se živjelo i umiralo i prije XIX i prije XVI vijeka, međutim, tek tada život počinje da se promišlja, definiše, (re)valorizuje u relaciji prema instancama seksualnosti i smrti, odnosno, sam život postaje diskursivna tvorevina. Međutim, što više definišemo naš život i naša tijela kao diskurzivne tvorevine ili socijalne (ili umjetničke) konstrukte, i što više investiramo u tijelo kao projekat, to je više uznemirujuća ili neprihvatljivija izvjesnost njegovog nestajanja, tj. smrti. Zapadnjačke prakse negiranja ili sublimiranja Tanatosa potčinjavanjem prirode i proizvodnjom i akumulacijom vrijednosti (robe) dejstvom produktivnog, konstruktivnog Erosa ipak se okončavaju trijumfom smrti: „Eros je tu samo ogromni zaobilazni put kulture ka smrti“[776]. Uprkos nesumnjivom tehničko-tehnološkom napretku i razvijanju mnoštva metoda i tehnika rekonstrukcije tijela, smrt ostaje biološka neizbježnost, nulta tačka u kojoj moć kontrole nad sopstvenim tijelom i postojanjem prestaje da važi. Kao nešto nespoznatljivo što se ne da kontrolisati, smrt radikalno podriva sve što smatramo važnim i stvarnim, destabilizuje svijet upravljen prema logici posjedovanja, sticanja, akumulacije, očuvanja, predstavlja „fatalnu opasnost“ po koncept *self-made-man*, po prospekt čovjekove „izgradnje svijeta“ i po pouzdanost njegovog proizvođenja vrijednosti i smisla. Zigmunt Bauman kaže da je moderna opsjednutost tijelom pokušaj da se porekne njegova ultimativna granica (smrt) uspješnim prevazilaženjem pojedinačnih granica sa kojima se trenutno srećemo[777]. Cjelokupna kultura se smatra operisanjem mnogostrukih formi i strategija „preoblikovanja smrti“: ublažavanja užasa koji izvire iz smrti kao „apsolutne drugosti“, njenog obuzdavanja i pripitomljavanja ili mirnog prihvatanja, pomirenja sa smrću kako bi se životu dao smisao, činjenja života mogućim *uprkos* ili upravo *zbog* spoznaje neminovnosti smrti. Prema Baumanu, strah od smrti ili „vrhunski strah“ je „prirodni resurs

[775] Bodrijar, Ž., *Simbolička razmena i smrt,* 164
[776] Ibid, 168
[777] Zygmunt Bauman, u: Schilling, C., *The Body and Social Theory*, 7

koji se može pohvaliti svojom neiscrpnošću i potpunom obnovljivošću“[778]. Repetitivnost čina, dejstava živog tijela postaje neprekidan niz novih početaka, „ponovnih rađanja“ kojima se smrt, istovremeno, stalno odlaže i opovrgava ali i stalno potvrđuje i vraća i opet ponovo dovodi u pitanje.

Marina Abramović je eksperimentisala sa različitim metodama odlaganja i opovrgavanja smrti sopstvenog i tijela svoje umjetnosti. U pitanju je tijelo koje je kontinuirano i radikalno iskušavalo i pomjeralo sopstvene psihofizičke granice, p(r)obijalo prag bola pa i samu granicu života. To je i tijelo koje je praktikovalo različite tehnike *staranja o sebi*, niz tjelesnih i meditativnih praksi kao posebnih režima tijela kojima je osvajalo sfere smirenosti tijela, utišanosti uma i više svjesnosti. Te prakse Abramović „pakuje“ u program *čišćenja kuće,* kasnije u tzv. *Marina Abramović Method* upućen drugima kao specijalni edukativno-terapeutski i umjetnički program. Takođe, Abramović napominje kako često, posebno prije ili poslije velikih i zahtjevnih umjetničkih projekata, praktikuje *retreate,* bjekstva od civilizacije u mjesta osame i posvećenosti ili posebnog njegovanja tijela i duhovnosti. Međutim, to je i tijelo (umjetnika, umjetnosti performansa) koje je efemerno, koje stari, naginje ka svojoj smrtnosti i nestajanju i sa time se nosi ne samo programima *čišćenja kuće* i *čišćenja ogledala* kao revitalizujućeg čina uklanjanja straha od smrti već i adaptiranjem na kontekst savremenih modela življenja. Tim modelima se konstantno promovišu zahvati i znakovi podmlađivanja, držanja u kondiciji, tretiranja tijela kao projekta, kao opcije, kao materijala za rekonstruisanje, preoblikovanje, revitalizovanje, korigovanje, nadograđivanje. Njima se smrt ne samo odlaže, čak, poriče, nego gotovo ispostavlja kao neprirodna pojava.

I Marina Abramović je u(g)radila višestruki *update* svog inherentnog programa perpetuitanja, kontinuiranja, *čišćenja* i *podmlađivanja,* obnavljanja sopstvenog i tijela i svoje umjetnosti. Najprije, činila je to upotrebom vizuelnih medija (fotografije, videa) koji fiksiraju trenutak *živosti* performansa, odnosno, „pobjeđuju“ efemernost *tijela* performera/performansa i kojima se može ostvariti repetitivnost radnje, odnosno, simulirati neprekidnost ili *vječnost* njenog trajanja. Potom je angažovala prakse dokumentovanja, memoralizacije, dakle očuvanja i ponovnog izvođenje performansa (*reenactment*) (vraćanja prošlosti kao drugosti, razlike, novog). Tendencija produžavanja sopstvenog trajanja sadržana je i u ideji *institutionbuildinga*[779] (tijelo institucije kao „drugo tijelo“ umjetnika/umjetnosti i kao trajno

[778] Bauman, Z., *Fluidni strah,* 65

[779] MAI (Marina Abramović Institute) u Hadsonu projektovan je kao vrsta legata umjetnice, kao multidisciplinarni centar na 33.000 m^2 koji „podržava, istražuje i prezentuje umjetnost performansa“, kao platforma za saradnju između različitih umjetnosti, nauke i humanistike, kao mjesto za praktikovanje *The*

ili *vječno* tijelo efemerne umjetnosti/umjetnika). Abramović se „podmlađivala" i na druge načine: kroz pedagošku praksu, kroz njen angažman kao profesorice umjetnosti performansa počev od 1991. ("Kada dođeš u izvjesne godine, treba da bezuslovno daš svoje iskustvo mladoj generaciji umjetnika a oni tebi mogu dati osjećaj sadašnjeg trenutka"[780]); kroz održavanje tog tijela (umjetnika, umjetnosti) u posebnoj „kondiciji" permanentnim prisustvom u mrežama savremene medijske i kulturne industrije (i slava je, kako kaže Zigmunt Bauman, „skraćena oznaka za 'ostati u sećanju budućih pokolenja'"[781]). Prema Džozefu Rouču (Joseph Roach), selebritiji imaju dva tijela, poput kraljeva, prirodno tijelo koje propada i umire i *sinematsko* koje tome odolijeva. Međutim, nastavlja Rouč, iako je to besmrtno tijelo na slici ili besmrtno tijelo slike kao takvo sačuvano na filmskoj traci, u digitalnom fajlu ili u memoriji publike, kao *afterimage,* ono uvijek nosi uznemirujuće podsjećanje na svoj (smrtni) „original"[782].

Kontinuirano obnavljanje i uvećavanje moći njenog psihofizičkog tijela i stepena svjesnosti posebnim režimima ili praksama tijela koje spadaju u domen i ekstremnih i sofisticiranih tehnologija sopstva ili tehnika *staranja o sebi, prirodno* je uticalo na potrebu i namjeru da se revitalizuje „tijelo" same njene umjetnosti, da se obezbijedi njegova dugotrajnost. Tijelo umjetnice i tijelo njene umjetnosti teže da *očuvaju stečeno*, da održavaju „visok tonus" onih *prirodnih* moći koje su osvajali, aktivirali, održavali, osnaživali još od 70-ih ali i da ih prevezuju i priključuju na ono kurentno *dizajniranjem* pojavnosti, reprezentacije i njegovanjem *izgleda* stalne prisutnosti, očuvanosti *tijela,* otpornosti na vrijeme. Naime, od 90-ih su „prirodnim" bile dodavane i „vještačke" metode „podmlađivanja", revitalizacije tijela umjetnice, dizajniranja njegovog izgleda, njegove virtuelizacije i multiplikacije lansiranjem kroz sistem masovnih medija, kroz mehanizme (ne-željenog) instituiranja umjetnice u art selebritija. Istovremeno će ovim mehanizmima biti pridruživane *srodne* prakse očuvanja „tijela" njene umjetnosti. To je kod Abramovićke bila praksa sveobuhvatnog dokumentovanja, memoralizacije umjetnosti ali i njene aktualizacije ponovnim izvođenjem (*reenactmentom*) prethodnih radova. Takođe, ovome je dodavana metoda medijskog *prevođenja* umjetnosti, odnosno, specijalnog izvođenja za i distribuiranja kroz elektronske medije. Dakle, u pitanju je i virtuelizacija i multiplikacija „tijela" njene umjetnosti. Međutim, ove pozne tehnike prostornog i vremenskog „ekstenziranja" više pojavnosti („nastupa") nego

---

Abramović Method. U novebru 2017. umjetnica je zvanično otkazala realizaciju ovog projekta procijenjenog na 31 [illegible]n dolara. https://mai.art/about-mai/

[780] Marina Abramović: Personal Views on the Past, Present and Future of Performance Art, https://www.youtube.com/watch?v=b8za92MIKhM

[781] [illegible]man, Z., *Fluidni strah,* 47

[782] Roach, J. (2007) *It,* Ann Arbor: University of Michigan Press, 36

prisustva njenog i tijela njene umjetnosti nisu znak da je to tijelo/tijela vremenom (iz)gubila godinama sticane i akumulirane moći već da one sada bivaju ambalažirane i plasirane u savremenom masmedijskom pakovanju na izvjestan način aktualizujući ali i modifikujući, redefinišući staru dihotomiju između „spoljašnjeg" i „unutrašnjeg", „forme" i „suštine". Takođe, diktum ili možda fantazam vezivan za samu ontologiju umjetnosti performansa, kvalitet efemernosti, neponovljivosti, bespovratnosti i, vjerovalo se, konsekventne nemogućnosti komodifikacije, odnosno, imunosti na kooptiranja od strane kapitalističke mašine, postaju neizbježne i voljne „žrtve" položene na oltar savremenog sistema umjetnosti neraskidivo upletenog u mreže kapitalističkog spektakla.

U dokumentarnom filmu ***The Space in Between: Marina Abramović and Brazil*** (2016), umjetnica bilježi sopstveno putovanje u Brazil i prisustvovanje, nekada i direktno učestvovanje u ritualima iscjeljenja različitih brazilskih šamana. Ovu dokumentaristiku kombinuje sa epizodama njenog performativnog boravka u ambijentima moćnih brazilskih pejzaža sa vodopadima, pećinama, šumama i proplancima. Obilato „uranjanje" sopstvenog tijela u kontekst čiste prirode ili u različite rituale istinskih šamana koji barataju silama prirode trebalo je da „obnovi energiju", samu prirodnost njenog i tijela njene umjetnosti, da „direktnim kontaktom" revitalizuje stečene moći tijela. Međutim, *performativno* prisustvo umjetnice ovdje se manifestuje, *uprizoruje* više kao poziranje manje kao adaptiranje, više kao aranžiranje pojavnosti ili režirano postavljanje u nepatvoreni ambijent, manje kao čvrsta uklopljenost ili pripadanje istom, kao *dijeljenje iste prirode*. Naime, autentični iscjeljujući činovi na granici čuda ili ambijenti čiste prirode na granici uzvišenog nisu više ili nisu samo *habitat* njene umjetnosti već postaju (i) *mise-en-scène* unutar koga umjetnica sada konstruiše mjesto privremenog bjekstva, zonu *retreata* modernog Zapadnog čovjeka, prostor za njegovo/njeno privremeno *iskustvo razlike*. To je i *mise-en-scène* unutar koga umjetnica sada (re)instalira svoj oprobani *styling*, svoj već ko(mo)difikovani medijski i umjetnički *appearance*. Abramović, koja već ima dugo i bogato iskustvo blagotvornosti takvih bjekstava i koja zagovara i dalje svoju predašnju misiju - podizanje nivoa svjesnosti ljudi kroz umjetnost – sada diversifikuje i osavremenjuje (virtualizuje, popularizuje, *globalizuje*) strategije za koje smatra da mogu biti u službi te misije. No, moguće da se o ovom projektu može razmišljati i u *halfosterovskom* smislu kao o pseudoetnografskim umjetničkim putopisima koji su, u stvari, prerušeni izvještaji sa svjetskog umjetničkog tržišta ili nova forma *flânerie*[783].

[783] Foster, H., *The Return of the Real*: *The Avant-Garde at The end of the Century*, 180

Umjetnica precizno režira i sopstvenu sahranu („Sahrana je umjetnikov posljednji umjetnički rad“[784]), detaljno dizajnira ovu buduću ceremoniju predviđajući postojanje tri kovčega[785] sa svoja tri tijela od kojih je, naravno, samo jedno pravo. Predviđa i njihovo sahranjivanje u tri grada za koja su vezani njeni ključni životni i profesionalni momenti (Beograd, Amsterdam, Njujork). Umjetnica zahtijeva i da konačno odredište pravog tijela, pravih posmrtnih ostataka ostane za javnost nepoznato. Ovakvo projektovanje budućeg događaja manifestovalo je želju umjetnice da i ovako i trajno i ne-određeno *bude prisutna* kada živog tijela više ne bude. Ona želi da instalira svoje po-smrtno tijelo/tijela kao vrstu memorabilije, spomenika koji markiraju, ovjekovječuju njeno učešće u kreiranju (kulturne) istorije tri grada i istorije umjetnosti performansa kojoj treba da pripadne i *izvođenje* sahrane umjetnice performansa. Umnožavanje posmrtnog tijela nije naivni pokušaj nadmudrivanja smrti već, prije, finalni geg, završna ironička pirueta umjetnice performansa, efemerne, „smrtne“ umjetnosti smrtnog tijela. Naime, ovim konceptom kao da se *omogućava nemoguće*: živo tijelo, kardinalni instrument te umjetnosti performansa, kao da je steklo takve „fantastične“ moći da se može multiplikovati u svojoj smrti, odnosno, da zbog „podmetanja“ „viška dokaza“ ili nemogućnosti razlikovanja tačnih od neistinitih dokaza o smrti tijela, gotovo izazva sumnju u samu njegovu smrt(nost).

Abramović angažuje i druge metode obezbjeđivanja „besmrtnosti“. Smrtno tijelo se lišava ili oslobađa od propadljive tvari njegovim supstitusanjem „besmrtnom“ elektronskom, pokretnom slikom - svemoćnim tijelom! Nakon što su neki njeni radovi virtualizovani, ponovo izvedeni kao sintetički performans u svijetu *Second Life*a (*Imponderabilia,* 2007) i video igara (*Artist is Present,* 2011), umjetnica je sebi „obezbijedila vječnost“ kroz svijet virtuelne realnosti. U umjetničkoj platformi *Acute Art* (2017), umjetnici (Marina Abramović, Džef Kuns (Jeff Koons), Olafur Elijason (Olafur Eliasson) kreiraju VR galeriju koja treba da istraži i ohrabri tranziciju umjetnosti od fizičkog svijeta ka novoj realnosti savremenih tehnologija[786]. Rekreiranjem sopstvenog živog tijela u elektronskog dvojnika, avatara, Abramović vodi posmatrača putem rasta njegove (ekološke) svijesti. Takođe, korišćenjem najsavremenije tehnologije i tehnološkim multiplikovanjem i virtuelizacijom sopstvenog živog tijela, umjetnica na ne-očekivani način dovršava ili nastavlja svoj temeljni umjetnički

---

[784] *An Artist's Life Manifesto: Marina Abramović,* u: Obrist, H. U., *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 89

[785] Sa tri kovčega na sceni počinje opera *When Marina Abramović Dies* (2011) u režiji Boba Vilsona premijerno izvedena na *Manchester International Festival* 2011.

[786] Marina Abramović & Jeff Koons front online VR gallery, *Dazzed,* http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/36302/1/marina-abramovic-jeff-koons-front-first-online-vr-gallery

program permanentnog razvijanja moći tijela i njegove ekstenzije novim sredstvima i instrumentima. Time ona bitno redefiniše poziciju *živog* tijela performera i samu prirodu umjetnosti performansa kao *live eventa,* odnosno, problematizuje samu instancu *živosti (livenessa*) u uslovima savremene medijatizovane kulture.

Pišući o Demijenu Hrstu, Džeri Salc (Jerry Saltz) se poziva na situaciju iz filma *Blade Runner* (1982) Ridlija Skota (Ridley Scott) u kojoj napredni replikant, gotovo humanoid Roj sreće naučnika koji ga je stvorio, odnosno, napravio noseći „ljudsko" pitanje: zašto mu je život dat ako treba biti uzet. Pomalo zbunjen, naučnik ga pita: „U čemu je problem, Roj?" „Smrt je problem! Želim još života, ti seronjo!", odgovara Roj. I, kako zaključuje Salc, Hrstov rad je sav od toga *željeti više života*[787]. Jednako to jeste i rad Marine Abramović kao neprestana potraga, izumijevanje i upražnjavanje svakovrsnih tehnika produžavanja života sopstvene umjetnosti, kao strasna težnja ka dosezanju moći samoodržanja, samoobnovljivosti ili *stalno-obnovljivosti* performansa i po svaku cijenu, odnosno, po cijenu njegove sveobuhvatne memoralizacije, multiplikacije, virtuelizacije, spektakularizacije pa i komodifikacije i komercijalizacije priključenjem na visokooperativni mehanizam globalne kapitalističke kulturne industrije.

3.3.1. Dokumentovanje i reenactment – hibernacija ili revitalizacija performansa

U dominantnoj umjetničkoj teoriji, performans se definiše kao „gubitnička praksa". Paolo Virno ga naziva virtuoznošću, djelatnošću koja „nalazi vlastito ispunjenje (ili vlastiti cilj) u samoj sebi, bez da se opredmeti u nekom trajnom djelu, bez da se odloži u 'dovršeni proizvod' ili neki objekat koji nadživljuje izvedbu... Virtuozu treba prisutnost publike upravo zato što ne stvara djelo, predmet koji može kružiti svijetom nakon što je djelovanje prestalo"[788]. Prema Pegi Felan, u ontološkoj suštini umjetnosti performansa je njegovo autentično trajanje u „sada i ovdje", manična vezanost za sadašnje, za vrijeme u kome se odvija. To znači njegovu osuđenost na iščezavanje, na nemogućnost reprodukcije, na nepovratnost i neponovljivost, na samoukidanje, na nestajanje ili naknadno postojanje samo u memoriji, u sferama nevidljivog i nestabilnog. Performans, smatra Felan, sve troši, bez ostatka ne ostavljajući ništa osim praznine. Performans ne može biti ponovljen, sačuvan, snimljen, dokumentovan, aktivan u proizvođenju reprezentacije ili reprodukcije: kada sve to

[787] Salt (1995) "More Life: The Work of Damien Hirst", *Art in America* 83, no.6, http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/more-life-the-work-of-damien-hirst/
[788] Virno, P. (2004) *Gramatika mnoštva,* Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 46

čini, on postaje nešto drugo, on izdaje svoju sopstvenu ontologiju. Performans „postaje ono što jeste kroz nestajanje“[789].

Međutim, ovi aksiomi Pegi Felan „osporeni“ su “izdajničkim”, organizovanim procesuiranjem umjetnosti performansa unutar složenog, visokooperativnog mehanizma za njegovo očuvanje, vraćanje, produžavanje. Performans je re-produkovan upravo kroz ono „što on nije“ – kroz dokumentovanje i ponavljanje. U teoriji prema kojoj je živo tijelo i sama umjetnost tijela uvijek uhvaćena u simboličku arenu, uvijek po sebi reprezentacija a ne prezentnost, uspostavljena je suplementarnost između performansa i njegove dokumentacije. Prema Ameliji Džons, „performans treba fotografiju kao potvrdu da se desio, a fotografiji treba performans kao ontološko uporište njene indeksičnosti“. Razlike između njih su, smatra Džons, „ponajviše logističke a ne... hermeneutičke“[790]. Prema Keti O'Del, „performans je virtuelni ekvivalent njegove dokumentacije“[791]. Po Filipu Oslenderu (Philip Auslander), postoji suštinska komplementarnost između živosti (*liveness*) i posredovanja (medijatizacije) događaja. Dokumentacija ne potvrđuje (samo) da se događaj desio niti upućuje na to kako se desio već je konstitutivni dio performansa: ona ga stvara. Takođe, po Oslenderu, nije bitna relacija između originalnog događaja i njegove dokumentacije već između dokumentacije i posmatrača[792], dakle publike kao velikog, disperzivnog tijela posteriornosti.

Posmatrači (primarni ili sekundarni, kako ih definiše Oslender), mogu profitirati jednako i od performansa i od njegove dokumentacije involviranjem u obije formacije događaja. Teoretičarka Rebeka Šnajder kaže: “Ja učestvujem u kompleksnosti i reciprocitetu performativne razmjene. Kao prisutni posmatrač-učesnik performansa ja sam dio tog tijela koje posmatram, implicirana u taj događaj. Istražujući performans kome nisam prisustvovala, čiji, dakle, nisam bila posmatrač i učesnik, ja postajem implicirana u dokumentaciji o tom performansu”[793].

Na izložbi ***Out of Actions“ – Between Performance and the Object, 1949-1979*** održanoj 1998. u losanđeleskom muzeju MOCA a koja se smatrala jednom od kapitalnih izložbi umjetnosti performansa nastaloj u SAD-u, Evropi i Japanu tokom navedenog tridesetogodišnjeg perioda, efemerne umjetničke događaje su zastupali predmeti upotrijebljeni i stvoreni u samom činu performansa - foto i video snimci, slike, objekti, crteži.

---

[789] Felan, P. *Unmarked:The Politics of Performance*, 146-148

[790] Jones, A. (1997) '*Presence' in Absentia*: Experiencing Performance as Documentation," *Art Journal, vol. 56, no* 4, 11-14

[791] *O'Dell, K.* (1997) "*Displacing the Haptic*: Performance Art, the Photographic Document and the 1970s", Performance Research 2.1, 3

[792] *Auslander, P. (2006) "The Performativity* of Performance Documentation", PAJ, 28:3, 3-9

[793] Schneider, R. *The Explicit Body in Performance* 9

Ova izložba je potvrdila autoritet i dejstvo tzv. *object-oriented* istorije savremene umjetnosti (i uticajnost logike arhiva), posvjedočila svojevrsnu „materijalizaciju" umjetnosti performansa (kao uslov njene institucionalizacije) i označila premještanje ili klizanje centra ove umjetničke prakse od žive izvedbe ka onom *out of actions* – njenim materijalnim ostacima-memorabilijama i njegovoj dokumentaciji. Na ovoj izložbi je Abramovićkin *Ritam 0* zastupao njegov „aksesoar": sto sa 72 predmeta upotrijebljena u živom događaju i foto dokumentacija performansa[794].

Potreba za dokumentovanjem, za otkrivanjem, sakupljanjem, čuvanjem, prezentovanjem ali i „kreativnim čitanjem" dokumenata i autoritet samog dokumenta kao ostatka ili dokaza prošlosti predstavlja dejstvo logike arhiva koja je, prema Rebeki Šnajder, utkana u same temelje zapadne kulture. Prisutna je i kao efekat arhivskog impulsa u savremenoj umjetnosti, kako ga imenuje Hal Foster.

Boris Grojs (Boris Groys) pristupa praksi dokumentovanja umjetnosti pragmatično. Smatra da ona ne može učiniti minuli događaj živim, (ponovo) prisutnim već da predstavlja podsjećanje, upućivanje na taj događaj koji ne može biti predstavljen na drugi način[795]. Dakle, dokumentacija je vrsta proteze, vještačkog nadomjestka ili produžetka (nekada) *živog tijela* događaja.

I Marina Abramović pristupa praksi dokumentovanja na takav način. „Nema drugog načina da milioni ljudi vide neki rad... Moramo biti praktični"[796]. Umjetnica se sjeća da tokom 70-ih, kada je performans smatran alternativnom umjetničkom praksom i bio izvođen u alternativnim prostorima pred malobrojnom publikom, nije postojala svijest ni potreba dokumentovanja izvedenog rada: „Smatralo se da fotografija ili video ne mogu zamijeniti iskustvo". Stoga je sudbina ovih radova zavisila od usmenih predanja, opisa i impresija stvarnih i navodnih očevidaca zbog čega su ti događaji često bili pogrešno interpretirani i pogrešno razumijevani[797]. Snažna potreba pravilnog očuvanja sopstvene umjetnosti postojala je kod Abramović uvijek a počela je rano, već prilikom izvođenja ranih performansa. Umjetnica napominje kako je bila nezadovoljna prvim snimkom performansa za video *Art Must be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975) pa je ponovila cijelo izvođenje radi boljeg snimka, boljeg dokumentovanja. „Ja sam uvijek bila zainteresovana za dokumentaciju. Uvijek sam sugerisala gdje treba da stoji kamera i kako treba fotografisati rad. Ogromna je

---

[794] *Jander, P. (2006) "The Performativity* of Performance Documentation", PAJ, 28:3, 3-9
[795] Groys, B. (2006) *Učiniti stvari* vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti, Zagreb: MSU, 10
[796] Marina Abramović, u: Thompson, C. ;Weslien, K. (2006) „Pure Raw: Performance, Pedagogy, (Re)Presentation, an Interview with Marina Abramovic", *PAJ: Performing Arts Journal* 82, 45
[797] Marina Abramović, u: Abramović, M., Spector, N., Fisher-Lichte, E., Umanthum, S. (2007), *Marina Abramović: 7 Easy Peaces,* Milan: Charta, 9-10

odgovornost umjetnika... da se pobrine o načinima na koje ideja njegovog rada može nastaviti da živi kroz dokumentaciju. On treba unaprijed da zna da li će ta dokumentacija biti samo jedna fotografija, ili video, ili instalacija ili sklop različitih elemenata“[798].

Dakle, Abramović poseže za praksom dokumentovanja iz želje da svoju umjetnost komunicira sa neograničenim brojem posmatrača, da je širi u prostoru i da je produžava i sačuva u vremenu. Mogli bismo reći da za Abramovićku dokumentacija željeno mijenja sudbinu performansa, prkosi smrtnosti tijela umjetnika i tijela umjetnosti. Iz dokumentacije, kao proširenog polja performansa, interveniše se na njegovom „smrtnom“ tijelu. Kao da se „duša“ živog događaja sada seli u drugo tijelo drugačijih (ontoloških) propozicija i predispozicija u kome ona živi svoj drugi život. U tom drugom tijelu, nekadašnje *sada i ovdje* postaje umnoženo *uvijek i svuda*.

U nekim performansima koje je izvodila sama ili sa Ulajem a nekada i u snimcima performansa izvedenih za video, Abramović uklanja iz vidljivog polja posmatrača ili čini nedostupnim početne i završne momente performansa fokusirana samo na eksponiranje „visinskih trenutka“ izvedbe. „Postoji samo sada i ovdje, nema početka ni kraja… a ako ne vidiš početak ili kraj izgleda kao da će prizor trajati zauvijek, kao da reflektuje nešto vječno“[799]. Ta logika upravlja i njenom praksom dokumentovanja: ukoliko se ne vidi, odnosno, ne može da se vidi početak, tj. samo živo izvođenje i ako se ne može vidjeti kraj (dokumentacija je „besmrtna“), onda se kroz dokument, kao neki presjek trajanja ili sublimat postojanja performansa, on kandiduje za vječnost!

Struktura dokumentacije performansa, priroda njenih mehanizama podliježe samoj prirodi medija u kome se realizuje. Stoga ona odražava ambivalentan (i „neprijateljski“ i „saradnički“) odnos između slike tijela i živog tijela (umjetnika, događaja), odnosno, između onoga što nestaje i onoga što ostaje, između onoga *sada i ovdje* i *tamo i nekad*. Pegi Felan napominje da se u čestom fokusiranju teorije fotografije na *rad prošlosti*, na bartijansko „tako-je-bilo“ zaboravlja ono bitno i dejstvujuće „sada“. „Fotografija nastanjuje dva vremenska registra: *sada* koje se odigrava u trenutku njenog nastajanja i *sada* koje je trenutak njenog gledanja“[800]. Prožimanje ova dva *sada* Felan naziva fotografskim efektom. Prema Susan Sontag, „fotografija nije samo slična svom sadržaju, izraz počasti sadržaju. Ona je deo,

---

[798] Marina Abramović, u: Thompson, C. And Weslien, K. „Pure Raw: Performance, Pedagogy, (Re)Presentation, an Interview with Marina Abramovic“, 45-46

[799] Marina Abramović, u: McEvilley, T. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?,* u: **Abramović, M., Urlich** Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., ***Marina Abramović: Art Body**: Performances 1969 – 1998*, 18

[800] Phelan, P. (2010) *Haunted Stages: Performance and the Photographic Effect,* in: *Haunted: Contemporary Photography / Video / Performance,* New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 51

produžetak tog sadržaja; i moćno sredstvo njegovog prisvajanja, sticanja kontrole nad njim.“[801] Upravo ta potreba *držanja kontrole* nad cijelim procesom, za kontrolisano i organizovano produžavanje života prolazne umjetnosti prolaznog tijela, sadržana je i u Abramovićkinoj praksi *reenactmenta,* ponovnog izvođenja njenih i tuđih performansa.

Snažan „autorski pristup“ koji Abramović definiše kao pitanje „lične odgovornosti“ ona eksponira i u praksi *reenactmenta*: „Nakon 30 godina bavljenja performansom, osjećam ličnu obavezu da ponovo ispričam priču o umjetnosti performansa na način koji respektuje prošlost i ostavlja prostor za reinterpretacije… Ja sam osjetila potrebu da lično iskusim neke performanse iz prošlosti, da razmislim kako oni mogu danas biti ponovo izvedeni pred publikom koja ih nikada nije vidjela“[802].

Međutim, ponovno izvođenje se ne ispostavlja kao jednostavni, obični, benigni, prolazni akt već kao „infektivan“ čin, onaj koji pokreće niz pitanja, odluka ali i kontroverzi.

Abramović se sama pita: da li je u redu ponovo izvesti rad koji možda i ne treba biti ponovljen; da li reizvedba predstavlja nešto novo; ako se odlučimo za ponavljanje, pod kojim uslovima to treba izvesti[803]. Kada se radi o njenom ponavljanju tuđih radova i tuđem izvođenju njenih radova, umjetnica sama definiše uslove ili pravila ili model za *reenactment*. Mora postojati potvrda da je osoba sposobna da performans izvede: “Nije potrebno imati samo znanje o performansu, potrebna je snaga volje, koncentracija, izdržljivost, ustrajnost”[804] ili, kako kaže umjetnica na drugom mjestu, „performans može pripadati svakome ko je u stanju da ga izvede“[805]. Potom, bitno je poštovati i zaštiti autorska prava: „Pitaj umjetnika za dozvolu; plati za autorska prava; izvedi novu interpretaciju rada; izloži dokumentaciju originalnog rada; izloži dokumentaciju novog izvođenja-interpretacije“[806]. Takođe, za umjetnicu je važno i uvažiti pravila izvođenja koje definiše umjetnik za originalno izvođenje. U njenom slučaju, stavke u „pravilniku“ „nisu poetske interpretacije, samo suve činjenice, poput recepata iz kuvara“[807]. Kada se neki performans ponovo izvodi, za umjetnicu je važno i

---

[801] Sontag, S. (1982) *Esej o fotografiji,* Beograd: Radionica SIC, 126.
[802] Marina Abramović, u: Abramović, M., Spector, N., Fisher-Lichte, E., Umanthum, S. *Marina Abramović: 7 Easy Peaces,* 10
[803] Marina Abramović, u: Thompson, C., Weslien, K. *'PURE RAW Performance, Pedagogy*, and (Re)presentation: Marina Abramovic', 38
[804] Marina Abramović, u: Hans Ulrich Obrist in conversation with Marina Abramović, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A. *Marina Abramović,* 26
[805] Marina Abramović, u: Marina Abramović, u: *Marina Abramović: The Biography of Biographies,* 14
[806] Marina Abramović, u: Abramović, M., Spector, N., Fisher-Lichte, E., Umanthum, S. *Marina Abramović: 7 Easy Peaces,* 11
[807] Marina Abramović, u: Marina Abramović, u: Urlich Obrist, H. *Talking with Marina Abramović, Riding on the Bullet Train to Kitakyushu, somewhere in Japan*, u: **Abramović, M., Urlich** Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., ***Marina Abramović: Artist Body**: Performances 1969 – 1998*, 43

eliminisati impuls „vraćanja na staro“, isključiti elemente resentimana, komunicirati sadašnji trenutak, dakle, produkovati ne reprodukovati: „Ponavljanje performansa iz 70-uh u 90-im može biti potpuno tužno, potpuno deplasirano, zastarelo. …Moraš uzeti u obzir duh vremena inače stvar ne funkcioniše uopšte“[808].

Iako se Abramovićkino dejstvo u registru *reenactmenta* prvenstveno vezuje za serijal *Seven Easy Peaces,* ona je u praksu ponovnog izvođenja starih radova, kako je već rečeno, ušla sa serijalom *Biography* a ista praksa je ponovljena i u *Balkan Baroque*. Ovdje je reizvedba imala za umjetnicu purifikujući efekat, nosila moć promjene, izmicanja u odnosu na sopstvenu prošlost (kojoj se i vraća upravo da bi se od nje distancirala): od kraha ljubavne i umjetničke veze, od porodičnih trauma, od balkanskih patologija). Generalno posmatrano, mehanizam ponavljanja performansa može imati efekat ne recikliranja prošlog nego njegovog efektnog re-kreiranja i reaktuelizacije u smislu njegove kreativne, nekada i kritičke, rekontekstualizacije i resemantizacije. Svako ponavljanje prošlosti postaje, u stari, stvaranje „ovdje i sada“ kojim se obezbjeđuje i produžavanje, trajanje umjetnosti performansa.

Takođe, umjetnica je stupila u polje reizvedbi starih radova sa razvijanjem njene (neo)barokne niti, sa stupanjem u, za nju, do tada *zabranjene zone* kojoj je pripadao i „tabu“ ponavljanja performansa – u polje teatra, glamura, autoparodiranja, spektakla, diskontinuiteta, fragmentacije, remiksa, reinterpretacija, svojevrsne teatralizacije, spektralizacije i spektakularizacije njenog i tijela njene umjetnosti što sve pripada i heterogenom polju savremene umjetnosti i kulture. Kod Marine Abramović, ovaj specifični *zeitgeist* se sreće i usaglašava pa i modeluje njenu kontinuiranu potrebu da sačuva, obnovi, produži život svojoj umjetnosti performansa - i kroz mehanizam *reenactmenta*. To „usaglašavanje“ postaje diskutabilno u njenom serijalu *Seven Easy Peaces* iz 2005.

U svom stejtmentu o ponavljaju performansa publikovanom u studiji *Marina Abramović: 7 Easy Peaces* iz 2007., Abramović relativizuje ili u nerazmrsivi čvor uvezuje granice između „autentične“ žive izvedbe, ponovnog živog izvođenja i dokumentovanja performansa: „Jedini pravi način da se dokumentuje neki performans jeste da on bude ponovo izveden“[809]. Dakle, u pitanju je svojevrsno *performativno dokumentovanje* performansa koje ponovo izvodi.

Zalažući se za očuvanje umjetnosti performansa kroz njegovo ponovno izvođenje, sama Abramović (nenamjerno) izgovara vrlo bitnu odrednicu: ponavljanje „...respektuje

---

[808] Ibid, 45
[809] Marina Abramović, u: Abramović, M., Spector, N., Fisher-Lichte, E., Umanthum, S. *Marina Abramović: 7 Easy Peaces,*11

prošlost i ostavlja prostor za reinterpretacije". Interpretacija se čini kao zgodno, srednje rješenje, kao pomirenje originala i njegove reizvedbe. Taj princip „reinterpretiranja", u stvari, upućuje na ono što je najviše problematizovano u praksi *reenactmena*: na njegovu destabilizaciju vrijednosti autorstva, autentičnosti, originalnosti, instanci porijekla i uticaja, možemo reći, romantičarsko-modernističkih mitologema sa kojima se već obračunala i umjetnička teorija i umjetnička praksa. "Živimo u vrijeme post-autentičnosti. Nema ispravnog niti čistog načina da nešto činimo. Samo to možemo činiti. Danas, autentičnost je dvorana ogledala", kaže Brus Springstin (Bruce Springsteen)[810] (u neizmjernom provizorijumu koji zovemo savremenom kulturom, i popularna muzička zvijezda izriče definiciju čija jednostavna preciznost ne traži stručnije elaboriranje). Međutim, nije upitno ovo Abramovićkino destabilizovanje vrijednosti *per se* i korespondiranje sa zahtjevima vremena već kako to ona sprovodi u serijalu. U *Seven Easy Peaces,* Abramović preduzima čitav niz precizno organizovanih činova u planiranju, realizaciji i „post-produkciji" serijala: bira epicentralno mjesta događaja - svjetski muzejski brend, Gugenhajm u Njujorku; pregovara sa autorima originalnih performansa ili njihovim zastupnicima oko ustupanja autorskih prava za njenu reizvedbu; prikuplja i prezentuje dokumentaciju tih originalnih radova; kreira „interpretativne" scenarije reizvedbi svakog pojedinačnog rada; organizuje opsežno foto, video, audio i tekstualno dokumentovanje serijala, dakle, obezbjeđuje njihovo produženo, viralno trajanje (poznata režiserka dokumentarnih filmova Babet Mangolt (Babette Mangolte) je snimila film o ovom serijalu – *Seven Easy Peaces by Marina Abramović,* 2007). I sve ovo je Abramović preduzela sa namjerom da uvaži stare radove, da ih oživi, reaktualizuje, da produži samu umjetnost performansa.

Teoretičarka Amelija Džons navodi da kada se na internet pretraživačima ukuca termin „Bojsov mrtvi zec" (*Beuys dead hare*), polovina slika koje nam se ponude predstavljaju Abramovićkinu reizvedbu ovog performansa. „Stotinu godina nakon Mocartove smrti moguće je imati svoju interpretaciju Mocarta ali to je i dalje Mocart"[811], kaže Abramovićka. Međutim, *Seven Easy Peaces* nije profunkcionisao kao „oživljavanje" starih performansa u reizvedbi Marine Abramović već je to bio serijal Marine Abramović u kom je izvodila tuđe performanse.

Ono što je trebalo biti oživljavanje starih radova njihovim ponovnim izvođenjem, što je trebalo biti njihovo vraćanje, prevođenje u život iz njihove (postojeće-nepostojeće)

188

[810] *Bruce Springsteen SXSW Keynote Address*, http://theantilaugh.wordpress.com/2012/03/16/bruce-springsteen-sxsw-keynote-address-we-live-in-a-post-authentic-world/
[811] Kaplan, A. J. 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', 214

dokumentacije, postalo je živo izvođenje starih-novih radova na pozornici koji su najprije dobili status muzejskog "komada" a potom i ekspresivne dokumentacije, masovno distribuiranih slika.

Namjera umjetnice da stare performanse održi živima ponavljanjem imala je upravo obrnuti efekat – njih je arhivirala, a svojim reizvedbama prividno obezbijedila mogućnost na samostalno, gotovo aistorično postojanje imuno na instance autorstva i originalnosti. Međutim, i one su, jednako, „podlijegle" logici arhiva, uticajnoj logici zapadne kulture utemeljene na nagonu za sakupljanjem ostataka, za dokumentovanjem.

Žestoke kritike upućene ovom radu primarno su se odnosile na ono što je prepoznato kao diskrepanca između originalnih performansa i Abramovićkinih reizvedbi („Abramovićkine slabašne kopije, lišene specifične prostorno-vremenske autentičnosti, transformisale su performans u bljutave simulakrume koji supstituišu „istinito" Biće originalnih radova"[812]). „Smatram da moramo istražiti kompletnu ideju originalnosti… što je original?"[813], pita se umjetnica. Međutim, ovo „buntovništvo" umjetnice ima svoje „nenadane" efekte: „Kritičko poništenje kulturnih konvencija iziskuje uslove spektakla, odnosno... razaranje autorstva automatski produkuje brendirana imena i identifikovane produkte"[814], smatra Benjamin Buhlok. Kritika konvencija završava u mehanizmima spektakla.

Da li serija *Seven Easy Peaces* predstavlja smjelo i „autentično" testiranje praksi *reenactmenta* i dokumentovanja performansa kao "eksperimentalnih" metoda (o)držanja živom umjetnosti performansa? Da li ona „legitimno" i izazovno istražuje načine produžavanja „drugačijim formama života" žive umjetnosti performansa čiji „primarni" život umire sa okončanjem njegovog „prototipskog" živog izvođenja? Da li je to, pak, problematični čin destabilizovanja instanci autorstva, autentičnosti i samih klasičnih diktuma umjetnosti performansa, njegovih vrijednosti efemernosti, neponovljivosti, otpora apropriranju i komodifikaciji umjetnosti, kao, u stvari, buhlokovski rečeno, otvaranje vrata umjetničkog spektakla?

---

[812] Boyle, C. (2007) "Performance *Simulacra*: Reenactment as (Re)Authoring", *Theory Now,* https://theorynow.blogspot.com/2007/05/performance-simulacra-reenactment-as.html

[813] Marina Abramović, u: Marina Abramović, u: Urlich Obrist, H. *Talking with Marina Abramović, Riding on the Bullet Train to Kitakyushu, somewhere in Japan*, u: **Abramović, M., Urlich** Obrist, H., Iles, C., Wulffen, T., Avgikos, J., Stoss, T., McEvilley, T., Pejić, B. & Abramović, V., ***Marina Abramović: Artist Body**: Performances 1969 – 1998*, 43

[814] Benjamin B. H. D. (1990) "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", *October,* Vol. 55, 140

Da li, uopšte, dokumentovanja i reizvedbe performansa predstavljaju njegovu izdaju, lažnu rekonstrukciju, nemoguću supstituciju, bezuspješni pokušaj „hvatanja magle“ minulog događaja, iluzorni čin vraćanja toka vremena? Da li performans gubi svoju bit/biće/tijelo kada nestane tijelo *živog* događaja ili *živo* tijelo događaja? Da li je tijelo (performansa, performera, posmatrača) *prisutno* samo u jednom, neponovljivom bloku prostor-vrijeme? Da li performans ipak dozvoljava da se ono što ga definiše, ono „biti tijelo“ i „imati tijelo“, poveže sa nestajanjem ili nemanjem tijela, odnosno, sa postanjem „drugim tijelom“ kojim nastavlja da traje na drugi način? Da li foto, video, audio ili pisani dokument performansa, njegova reizvedba i sam originalni a nestali živi događaj čine zajedno jedan *lanac postajanja* ili lanac razlika kojima performans zaista može *da traje*? Da li performans tim svojim „produžecima“, u stvari, ne vraća ono što se vratiti ne može već *vraća razliku*, dakle, stiče moć održavanja života, produženja postojanja? Možda je „prevođenje“ performansa kao neposredne karnalne prakse, „rada tijela/tijelom“ u „nešto drugo“, u rad fotografije/fotografijom, video zapisom, tekstom, dokumentom „o“ performansu u stvari proširenje polja performansa ili ulazak u krajnje arbitrarno *prošireno polje* performansa.

3.3.2. „Pregrijana mašina“ Marina Abramović

Umjetnost Marine Abramović želi i može da se pokaže kao žilavo trajanje, uporno produžavanje, konstantno i ponavljano potvrđivanje sopstva, kao njegovo permanentno, precizno organizovano, čvrsto upravljano (re)konstruisanje, perpetuiranje koje ne želi da se okonča, da se dovrši, ne želi naći smirenje. Svaki njen rad jeste novi, srčani pokušaj uspostave, reinstaliranja njene umjetničke personalnosti, pokušaj reprogramiranja i resetovanja koliko tjelesne toliko i medijatizovane *Abramović performans mašine*.

Umjetnost Marine Abramović može da se percipira kao praksa umjetničkog “promiskuitetstva”, upražnjavanja “slobodne ljubavi”, uspostavljanja mnogostrukih veza lišenih zahtjeva ili zavjeta na vjernost ili vječnost, građenja “neprirodnih”, “kontraverznih”, “neprihvatljivih” spojeva, izazovnih za one koji te sinteze grade. Umjetnost Marine Abramović može da se promišlja kao demonstracija moći da se svakojaka tijela privuku u sopstvenu orbitu, da se apropriraju, adaptiraju, inkorporiraju u nešto *novo/njeno* i time izmjeste, raskorijene, deistorizuju, dekontekstualizuju, „transsubstancijalizuju“.

Sva povezivanja, interferiranja, uravnoteženja, prilagođavanja, sjedinjavanja, ili, pak, sučeljavanja, iskušavanja i odmjeravanja snaga sa Drugim, sa Svijetom, ona ne konstruiše iz potrebe ili želje da se granice sopstva trajno opstruiraju ili destruiraju, nepovratno suspenduju

ili eliminišu niti se sopstvo voljno ukida ili identifikuje sa drugošću sa kojom stupa u dodir, gradi vezu, organizuje sintezu. Ove „slobodne veze“ operišu kao *ekstenziranja*, željena proširenja sopstva, kao novi izdanak, rast i grananje sebe, kao njegovo permanentno udvajanje ili umnožavanje i obnavljanje ili ponavljanje, kao njegova ekspanzija u prostoru i trajanju. Svako iskušavanje, trenutno i željeno uzurpiranje sopstvenog integriteta, namjerno narušavanje *stasisa,* napadanje ili otvaranje sopstvenih ili granica nekog iniciranog odnosa sa Svijetom, neke žive interakcije sa Drugim, sprovodi se samo da bi se te *linije bjekstva previle* unutra i formirale još jedan omotač sopstva. A taj novostvoreni, nadograđeni i sada pripadajući dio sebe će se, opet, moći i željeti *izviti* na spolja ali samo u beskompromisnoj želji da svako to istupanje izvan sebe, vezivanje za Svijet, bude još jedan *dokaz Sebe,* uvijek još jedno dobijanje sebe od svijeta kome je ona odabrala da pripada, sa kojim želi da uspostavlja relacije.

U ranim, *herojskim* performansima, to je bila bolna potraga, strasno „otkopavanje“ čistog, *neispisanog,* društvom i kulturom nekontaminiranog sopstva. Postupno, Abramović počinje da angažuje te društvene inskripcije i kodirane uloge i njihove operativne mehanizme (masmedijske diversifikacije i disperzije) da bi ih demaskirala, parodirala, razgrađivala, ali i da bi se ne-svjesno sa njima identifikovala, ne-planirano postajala njihov *produhovljeni* promoter. Naime, što se to sopstvo, vremenom, raznovrsnije i izdašnije *hranilo*, postajalo je *nezasitije* i *neizbirljivije*. Njena permanentna bitka za sopstvo, koje bi bilo otvoreno, protočno, fluidno, pročišćeno, energizovano, dijeleće, dobijala je *side-effects*: postala je “nabacivanje težine”, „dopingovanje“ iskustva ili iluzije „nenarušive kondicije“, plasiranje sebe kao “zdrave hrane” istinskog “organskog porijekla” ali u ambalaži masprodukta, komercijalne robe. Posmatrači su mogli „konzumirati“ ili *punjenje* ili *pakovanje* ili su ih mogli združene zdušno odbijati kao „lošu kombinaciju“ ili ih povjerljivo ili pomirljivo odabirati kao zadovoljenje unutarnje potrebe prema savremenim pravilima „ponude i potražnje“. Kao takav se nudio proizvod *Artist is Present*.

3.3.3. *The Artist is Present* – instituiranje umjetnika-šamana-selebritija

Artist is Present je maratonski performans Marine Abramović izveden tokom njene istoimene tromjesečne retrospektivne izložbe u muzeju MOMA u Njujorku 2010. godine. Tokom 75 dana ili 716 sati koliko je ukupno trajao ovaj najduži performans u istoriji ove umjetnosti, oko 850.000 ljudi je prisustvovalo njegovom izvođenju a njih oko 1.500 je neposredno učestvovalo u performansu. *Set* za performans je aranžiran u muzejskom

atrijumu: u ispražnjenom prostoru, u kvadratnom polju markiranom samo bijelom trakom na podu, postavljen je drveni sto sa dvije drvene stolice. Na jednoj je umjetnica, kao nepomični, „usidreni" sjedjelac dočekivala jednog po jednog posmatrača, 7 sati dnevno tokom tri mjeseca trajanja izložbe. Posmatrači su, sjedajući preko puta umjetnice tako da ih je razdvajao samo drveni sto, trebali ostati jednako mirni i nepomični i bez riječi i uspostaviti pogledom, gledanjem u oči, nijemi dijalog sa umjetnicom i izdržati ga ili ga održavati onoliko dugo koliko to sami izaberu.

„Play it by Trust"[815]

Artist is Present, u prvi mah bi se reklo, predstavlja „tipični" rad tzv. participativne umjetnosti. Tu je fizičko prisustvo i direktno učešće publike *conditio sine qua non* rada jednako kao i gubljenje sigurne, privilegovane pozicije umjetnika kao autora, jednako kao njegov karakter *open-ended* čina koji ima svoju procesualnost, događajnost i određeni, namjeravani, *social impact*.

Prvobitna zamisao performansa *Artist is Present* bila je bliska situaciji iz *House with the Ocean View*. Abramović je imala namjeru instalirati sedam platformi na različitim visinama jednog zida atrijuma a na svakoj platformi bi ponovo izvodila, rekonstruisala po jednu deceniju svog umjetničkog djelovanja krećući se slobodno od jedne do druge platforme. No, umjetnica odustaje od ove ideje ne samo zato što je konstrukcija ovih platformi bila zahtjevna već i stoga što je, konačno, željela rad koji će je neposrednije povezati sa publikom, omogućiti direktnu interakciju. Izdizanje na visoku platformu u radu *House with the Ocean View* je, po umjetnici, stvorilo efekat lažnog oltara a u njoj osjećaj nelagode bivanjem odvojena, iznad publike. Za Abramovićku je, kakao sama tvrdi, osjećaj ravnopravnosti sa posmatračem od krucijalne važnosti, bitan za uspostavljanje interakcije sa publikom[816]. U završnici izvođenja ovog maratonskog performansa, umjetnica je uklonila i posljednju fizičku barijeru između sebe i posmatrača, drveni sto, postavljajući scenu za događanje umjetnosti koju ona priprema, najavljuje, priziva – bespredmetne umjetnosti. „Tokom 40 godina dugog umjetničkog iskustva, došla sam do zaključka da publika igra ne samo važnu nego ključnu

[815] *Play it by Trust (White Chess Set)* je instalacija Joko Ono sa bijelim stolom i potpuno bijelom šahovskom tablom i svim bijelim figurama što ne implicira igru strateškog nadmetanja, već igru zajedništva, uzajamnosti, međusobnog povjerenja

[816] Bajo, D., Carey, B., "Marina Abramovic in Conversation with Delia Bajo and Brainard Carey," http://brooklynrail.org/2003/12/art/marina-abramovic

ulogu u performansu... Rekla bih da su publika i performer ne samo komplementarne nego neodvojive sile“[817].

Repertoar tjelesnih pozicija, činova, intencija, „otvorenih scenarija“, ne-očekivanih i mogućih efekata, jedno pregnantno polje *potencijaliteta,* već je otvarano, testirano i varirano kroz prethodne Abramovićkine radove (*Ritam 0, Nightsea Crossing, House with the Ocean View*). Stanje imobilnosti, pasivnosti, (meditativne i tjelesne) smirenosti i fokusiranosti, povišene koncentracije i sam čin gledanja u oči aktivirani su kao tehnike autopurifikacije, *samozaštite,* centriranja unutar sebe. Oni treba da dejstvuju i kao mehanizmi generisanja energetskog polja u prostoru koji dijele umjetnik i posmatrač, u kome umjetnik, *bivajući prisutnim,* inicira proces „spiritualne osmoze“, energetske razmjene, odnosno, posebnog indukovanja (profinjivanja ili, pak, provociranja) posmatrača. Sjedjelačka poza pripada jednoj od kardinalnih pozicija *vipasana* meditativne tehnike a čin gledanja u oči odgovara, kako je ranije rečeno, drevnoj *trataka* meditativnoj tehnici. U ovoj tehnici, usmjeravanjem, fokusiranjem pogleda na neki spoljni objekat (moguće i na pogled drugoga), vježba se smirivanje uma, otpuštanje misli i emocija, podizanje svjesnosti, jačanje koncentracije i intuicije, pražnjenje ega, *čišćenje kuće*. To je transformišući pogled koji vodi ka čistoj svjesnosti, time, duhovno iskustvo najvišeg reda[818].

U idealnom scenariju ili u intenciji umjetnice pa i u želji, iskustvu, potrebama, osjećajima nekih učesnika, posmatrača ili interpretatora ovoga rada, reklo bi se da je on funkcionisao prema delezovskoj formuli kao „oprobavanje menjanja sebe u igri istine, a ne pojednostavljujuće prisvajanje drugoga u cilju komunikacije“[819]. U tom željenom scenariju, *oslobađa* se pogled između umjetnika i običnog posmatrača. Naime, umjetnik i posmatrač, *oni koji se gledaju,* nisu vezani činom pasivnog, nesvjesnog posmatranja, inspekcije spoljašnjosti ali ni željom da se prodre u tuđu tajnu, da se bude (neko) drugi. To bi prije bili „'nejasni' pogledi, pogledi bez obrisa, bez predmeta, bez *figuracije,* pogled prozirnosti, pogled jednog negledanja“[820]. *Viewer* (posmatrač) bi postajao *viveur* (onaj koji živi). Intencija je bila da se uklanjanjem barijera između sebe i drugog i uspostavljanjem razmjene energija aktivira „unutarnji pogled“, spozna sopstvena istina.

Prateći jednu od kardinalnih niti Abramovićkine umjetnosti, nit *tranzitornosti,* rekli bismo da se u *The Artist is Present* ne radi se više o „prebivanju u sebi“ već „izbijanju“ za

[817] Miller, M. (2012) 'Marina Abramovic, Both the Stanislavski and Duchamp od Performance Art', *The Observer,* http://observer.com/2012/03/marina-abramovic-both-the-stanislavski-and-duchamp-of-performance-art/
[818] [illegible]ović, P., Vučković, N. *Knjiga o tebi: Afino staranje o sebi,* 231
[819] Fuko, M. (1988) *Istorija Seksualnosti: Korišćenje ljubavnih uživanja,* Beograd: Prosveta, 12
[820] Bart, R. *Rolan Bart po Rolanu Bartu,* 210

druge, dijeljenju „sa“, uspostavljanju vrste kolaborativne kreativnosti koja je *manje komunikacija, a više konspiracija*. Fukoovski rečeno, istinskim i djelotvornim sprovođenjem tehnika *staranja o sebi* nužno se dolazi u sferu *brige o drugome*. Tijelo umjetnika, tijelo-pogled je posmatrano i samo posmatra drugo tijelo-pogled, tijelo posmatrača ali na takav način da pogled postaje *viđenje* i u toj gustoj mreži *pogleda koji vide*, uzvraćenih pogleda, sam pogled postaje specifično „otjelovljen“ (ne opredmećen). Pogled postaje vrsta „bestelesne pare koja se više ne sastoji od osobina, delanja niti trpljenja, od uzroka koji deluju jedni na druge, već od ishoda tih delanja i tih trpljenja, od posledica koje ishode iz svih tih uzroka zajedno“[821]. Nastaje i ostaje *nešto drugo* što ne pripada više pojedinačnom što je skok u nešto *između*, između „fizičke dubine i metafizičke površine“[822] što je, dakle, bjekstvo iz oka, bjekstvo iz tijela (i posmatrača i posmatranog) u slobodnu zonu koja nije diobena nego *dijeleća* (*you shares me/ toi partage moi*)[823]. To više nije „prostor kroz koji treba proći“ već „vrijeme koje treba proživjeti, kao uvod u beskonačnu raspravu“[824]. To je *više od igre pogleda* ili *viša igra pogleda:* Igra sa povjerenjem.

U svojim stejtmentima povodom rada, umjetnica navodi početnu bojazan da će stolica ponuđena posmatraču ostati upražnjena. Naime, čin gledanja u oči koji ne obećava uobičajenu dinamiku, akciju ili, pak, zabavu, neko ciljano djelovanje ali ni fiksirano trajanje u vremenu mogao je naići na indiferentnost, na odbijanje posjetilaca njujorške MOME (prema nekim muzejskim statistikama, posmatrači provode pred umjetničkim radovima otprilike 30 sekundi). Međutim, ogroman broj učesnika, posjetilaca i na razne načine zainteresovanih ljudi, onih koji su provodili nekada i sate neposredno pred umjetnicom ili u atrijumu muzeja ili čekajući ispred muzeja na svoj red da učestvuju u performansu posvjedočio je, prema umjetnici, „enormnu potrebu ljudi za kontaktom“ i „koliko smo zaista otuđeni jedni od drugih... koliko smo usamljeni“ [825]. Prema umjetnici, u performansu se desilo to potrebno posezanje ljudi za drugim, odnosno, sobom.

Long-durational komponenta performansa nije bila samo test za umjetnicu, za moći njenog tijela, uma i svjesnosti već i test za čitavu glomaznu, kompleksnu mašineriju koja je postavljena i pokrenuta unutar i oko događaja – za kondiciju publike, institucije, masovnih medija i samog medija performansa i njegove naknadne stručne, profesionalne i popularne

---

[821] Delez, Ž., Parne, K. *Dijalozi*, 82
[822] Ibid
[823] Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community,* u: Bishop, C. (ed) (2006) *Participation,* London: Whitechapel; Cambridge, MA: MIT Press, 67
[824] Bourriaud, N. (2002) *Relational Aesthetics,* Dijon: Les presses du réel, 14
[825] *Marina Abramović on Performing Artist is Present* (2012), https://www.youtube.com/watch?v=U6Qj__s8mNU

„obrade“. *Long durability* je postao faktor ili okvir promjene dinamike, kvaliteta i prirode funkcionisanja svih pomenutih komponenti rada.

Ovaj najduži performans u istoriji ove umjetnosti predstavljao je dugo trajanje jedne radnje tako niskog intenziteta da bi se mogla nazvati ne-dešavanjem ili ne-činjenjem. Kako navodi i sama umjetnica, ideja ne-činjenja ili činiti ništa je strana našoj, Zapadnoj kulturi fokusiranoj na proizvodni rad i dobit. To iskustvo koje nam se može učiniti monotonim, čak dosadnim upravo tom svojom usporenošću, dugim trajanjem i svojom *drugošću* u odnosu na naše dnevne rutine može postati prag ili tačka prelaza u drugačije iskustvo sopstva i same stvarnosti, dakle, u drugo stanje svijesti. „Ako nešto traje 4, 5, 6, 7 sati, nemoguće je da glumiš“[826], kaže Abramović.

I Pegi Felan ističe mogućnost uzajamnog preobražaja umjetnika i posmatrača u performansu kao komparativnu prednost ove umjetnosti u odnosu na film ili teatar. Naime, iako ove umjetničke discipline mogu indukovati posebna stanja u posmatraču, ipak ostaju indiferentne, imune na njegovu intervenciju, odnosno, posmatrač ih, suštinski, ne može mijenjati. U performansu, ova moć uzajamne promjene obezbjeđuje vibriranje ili sinhronizovanje estetskog i etičkog[827].

U *Artist is Present*, u performansu smirenosti, utišanosti, nepokretnosti jedino se centralna grupa, dvoje koji se gledaju, doimala kao „oko uragana“, nukleus mira oko kojeg je sve bilo u protoku, u bujici, u koordinaciji, organizaciji, u akciji. Tim dejstvima „u orbiti“ je „oko“ moglo odoljeti ili su ga ona mogla izazvati, okrznuti, „ubosti“ i „raniti“ ili su mogli uspostaviti oblik „uzbudljive“ koegzistencije.

Prividno minimalistička, suštinski kompleksna, višedimenziona konstrukcija rada *The Artist is Present* nam ne dozvoljava da ga samo „upredemo“ u moćnu, tranzitornu nit Abramovićkine umjetnosti, da ga samo definišemo iz unutarnje logike, iz unutarnje nužnosti njene umjetnosti već traži *šire zahvatanje* iz opsežnog socijalnog, kulturnog, umjetničkog konteksta koji se oko njega stvara, u čijem stvaranju sama umjetnica igra aktivnu ulogu i koji ovim radom biva precizno detektovan.

---

[826] Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović, u: Abramović, M., Stiles, K., Biesenbach, K.; Iles, C. & David-Néel, A. *Marina Abramović,* 25

[827] Phelan, P. 'Marina Abramović: Witnessing Shadows', 575

Abramovićkin prethodni performans *gledanja u oči, Nightsea Crossing* koji je u dugoj seriji izvodila sa Ulajem između 1981. i 1987., značio je uvođenje specifično (ne)djelatnog, posvećenog tijela umjetnika u oficijelni prostor umjetnosti (u muzeje i galerije) kao pokušaj institucionalizacije te i takve umjetničke prakse tokom 80-ih, u vrijeme nenaklonjeno umjetnosti tijela. Značio je istovremeno i zagovaranje njegove nekovencionalnosti, nezavisnosti od institucije, njegovu aplikabilnost na različite ambijente i prostore: javne (ulica, trg) ili prirodne (lokacije u prirodi). Godine 2011., kada je performans art već uveliko ušao u instituciju i kada je performans *Nighsea Crossing* već uveden u istoriju, Abramović ulazi u jednu od kapitalnih svjetskih institucija moderne umjetnosti, njujoršku MOMU performansom koji je, na izvjestan način, *reenactment* ili varijacija tog predašnjeg, istorizovanog rada i čini to sa iskustvom, sa pamćenjem, sa idejom reaktiviranja kapitala tog prethodnog rada: vanrednih, posvećenih stanja *prisutnog* tijela. No, ona to čini u kontekstu velike retrospektivne izložbe koja funkcioniše i bez *Prisustva Njenog Živog tijela* – gdje su predašnji radovi zastupljeni njihovom dokumentacijom, rekonstrukcijom ili ponovnim izvođenjem od strane drugih performera.

Instanca *prisustva,* „privilegovana" lociranjem u naziv Abramovićkinog performansa i retrospektive u MOMI, opsežno je diskutovana u filozofiji, u umjetničkoj teoriji i posebno u teoriji umjetnosti performansa i u relaciji sa fenomenima efemernosti, *živosti* (*liveness*), posredovanja, dokumentacije, *re-enactmenta* ali i autentičnosti, originalnosti, autorstva. Za sociologe i antropologe kao i za neke teoretičare performansa poput Erike Fišer Lihte, neposredno, fizičko prisustvo umjetnika i publike i njihova interakcija, instanca *intersubjektivnosti* je od krucijalne važnosti za konstituisanje performansa. Sa druge strane, prema Ameliji Džons, umjetnik ne može biti stvarno prisutan u performansu s obzirom da tijelo performera (i) u živom događaju predstavlja samo njegov reprezentacijski izraz, da je uvijek *ispisano,* kodirano (uvijek bježi u prošlost)[828], odnosno, da tijelo ne može nikada biti spoznato kao materijalna, biološka cjelina izvan polja simboličkog (Džons slijedi Deridinu dekonstruktivističku logiku po kojoj je „prisustvo" samo fantazam ili konstrukt kojim pokušavamo, iluzorno, da se priključimo na *sada i ovdje*).

Za Abramovićku, „praktikanta" umjetnosti performansa, „nazočnost" njenog živog tijela u prostoru i vremenu odvijanja performansa od primarne je važnosti: „Saznanje da je

92

[828] Jones, A. (2011) '"The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence', TDR: The Drama Review, Volume 55, Number 1, 18-19

umjetnik *tu,* u galeriji ili muzeju znači mnogo više nego odluka da se ode vidjeti neka slika ili skulptura“[829]. Uzimajući, pak, u obzir Abramovićkino dugogodišnje predano upražnjavanje raznih meditativnih tehnika uglavnom istočnjačke „provenijencije“, bitne su „propozicije“ procesa Prisutnosti kako se definišu u kontekstu budističkih samorazvojnih praksi ili, recimo, kod *life-coacha* Majkla Brauna (Michael Brown), autora popularne knjige *Proces prisutnosti: Iscjeljujuće putovanje u svjesnost sadašnjeg trenutka* koja je nastala iz njegov ličnog iskustva iscjeljujućih efekata ovog procesa. Prisutnost je stanje povezanosti sa *sada i ovdje* koje otvara vrata višim stanjima svijesti i posvećenog življenja. Dakle, svjesnost sadašnjeg trenutka jeste stanje Prisutnosti, to je *samo Postojanje*, to je svjesnost koja ostvaruje svoj puni potencijal. Postati pojačano prisutan u sadašnjem trenutku znači dotaknuti, inicirati druge da budu prisutni u svojim životnim iskustvima, da se vrate izvornom stanju spontane radosti življenja i bivanja stvaralačkim.

Međutim, Abramovićkino pozivanje na vanrednost, autentičnost, istinitost tih istočnjačkih meditativnih praksi, na kreiranje i dejstvo energetskog polja između umjetnika i posmatrača, na podizanje nivoa svjesnosti nije samo puki refleks njenog neposrednog iskustva, pamćenje tijela koje ona želi da drži živim, da stalno stavlja u pogon, da dijeli, niti je to samo, kako smatra Amelija Džons, eho potrage evropskog ranog modernizma za čistim iskustvom u „primitivnim“ kulturama[830], svojevrsni (neo)kolonijalni pogled. To je jedna od mogućih, regularnih, aktuelnih *art&life coaching* opcija, dio paketa *mindfulness* praksi koje se postmodernom čovjeku nude na globalnom tržištu. Na Zapadu, njih često organizuju i vode osobe koje su, u potrazi za „unutrašnjim buđenjem“, pohodili manastire Indije, Tajlanda, Burme u isto vrijeme kada su to učinili Marina Abramović i Ulaj, 60-ih i 70-ih. To su programi koji se organizuju i u posebnim centrima za samorazvoj ili, pak, kao korporativni programi kakve *Google* nudi svojim zaposlenim (kurs *Search Inside Yourself*) ili, čak, američka vojska u želji da vojnika, kome ruke stavlja opasno naoružanje, oslobodi emocionalnih i drugih blokada.

Abramović nije mogla ponoviti scenario starijeg rada, *Nightsea Crossing,* sa jednim, sa istim partnerom niti je željela komunicirati „sa visine“ kao u *House with the Ocean View*. Ona nije ni željela niti mogla rekonstruisati ambijent, kulturni i društveni kontekst u kome su izvođeni ti raniji performansi niti simulirati autentično, ritualno izvođenje datog čina u dalekim kulturama. Abramović je imala mnogo praktičniju intenciju, kao i već pomenuti *mindfulness-centered* programi, korigovanja rigidnih, nesvjesnih, limitirajućih obrazaca

[829] Abramović, M. *Walk through Walls: A Memoir,* 298
[830] Jones, A. '"The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence', 21

savremenog življenja i ponovnog pronalaženja vanrednosti, „svetosti“ u običnom životnom gestu, odnosno, vraćanje „profanoj“ životnoj svakodnevici nekih posvećenih životnih trenutaka i radnji. Oko njih ili iz njih bi bilo moguće da se zametnu nukleusi mirne komunikacije sa sobom i dublje, čistije interakcije sa drugim. Umjetnica to „pakuje“ u formu umjetničkog performansa, locira u umjetnički muzej i „demokratično“ ga nudi svima.

Dakle, gledanje u oči, čin velike bliskosti sa drugim, trebao je, sa jedne strane, kao meditativna praksa dovesti pojedinca do najveće bliskosti sa svojim unutarnjim bićem, do povezivanja sa *svojom istinom*. To bi bio efekat ogledalnosti lica umjetnosti, njenog meditativnog stanja (odnosno, ulaska u *performance state*). Čak i brujanje mnoštva iz spoljašnjosti, okruženost reflektorima, kamerama, mnogim živim tijelima, pogledima, energijama, predstavljalo je po Abramović ne limitirajući nego, čak oslobađajući momenat, izazovan i stimulišući, podržavajući ambijent da pojedinac „zakorači prema sebi“. Naime, umjetnica smatra da sve što je pojedinca „sačekalo“ u MOMI: dugo čekanje u redu ispred i unutar muzeja da bi se učestvovalo u performansu, izloženost pogledu umjetnice, pogledima svih prisutnih, pogledima kamera i dolazak u tačku potpune (masmedijske) osvijetljenosti i vidljivosti sopstvenog tijela, ispostavilo je „uranjanje“ u sebe kao jedino raspoloživo pribježište i utočište. Sudeći po svjedočenjima prisutnih, performans ih je „dotakao“ upravo na ovakav način. Što se tiče umjetnice, u svojim memoarima ona razotkriva stanja nepodnošljivog fizičkog bola koji je donijelo svakodnevno, višesatno, nepomično sjedenje, izvođenje performansa ali i rast sopstvenih moći koje je taj položaj i čin gledanja u oči sa posmatračem aktivirao: stanje pojačane senzitivnosti, povišene svjesnosti kao ulazak u *performance state*. Umjetnica tvrdi da je mogla osjetiti bol u ljudima koji su sjedali preko puta nje, osjetiti njihovu energiju čak i tragove te energije kada oni napuste scenu[831].

Sa druge strane, u bitnoj dis/relokaciji i rekontekstualizaciji čina gledanja u oči, događa se i njegova suštinska resemantizacija. Inkorporiran u kompleksni javni događaj, on postaje čin ogoljavanja privatnosti, njene tranzicije u atraktivno, masmedijski procesuirano dešavanje ili spektakularni umjetnički događaj u kome se modeli *prisutnosti* modifikuju, diversifikuju, multiplikuju.

[831] Abramović, M. *Walk through Walls: A Memoir,* 313-316

Selebriti je prisutan

U budističkom poimanju stanja prisutnosti bitno postaje pitanje ko je prisutan. Prisutno može biti samo biće oslobođeno naslaga društvenih uloga, identitetskih (samo)određenja, ispražnjeno od znanja, misli, sjećanja, emocija, namjera, želja. Dakle, prisutno je (samo)poreknuto, prazno sopstvo koje stoji na suprotnom kraju druge vrste praznine koja definiše selebritije kao, deborovski rečeno, „specijaliste za prividni život", kao „spektakularne predstave živih ljudskih bića"[832]. U nazivu performansa i retrospektivne izložbe jasno je istaknuta Abramovićkina društvena i kulturna pozicija ili uloga (The ARTIST is Present). Abramović želi da zadrži svoju poziciju umjetnika, odnosno, da proces osvajanja ili „prisvajanja" procesa Prisutnosti fiksira procesom identifikacije, da ga definiše kao umjetnički događaj, kao javni i participativni čin, kao događaj od društvene važnosti. „Ukoliko neko peče hleb u pekari, on je pekar. Ali ako neko peče hleb u galeriji, on je umjetnik"[833], kaže na jednom mjestu umjetnica. Dakle, ako neko, odnosno, umjetnica, izvodi sa posmatračima u muzejskom prostoru meditativnu tehniku gledanja u oči, onda se ona i čin koji izvodi uzajamno legitimišu kao umjetnica i umjetnički događaj, ne (samo) kao intimni, (uvijek) individualni samorazvojni čin. Međutim, takvo čvrsto samoodređenje Abramovićke kao umjetnice „ljulja" se između intencija umjetnika-transformatora i (samo)uspostavljanja umjetnika-selebritija. Izabel Grou (Isabelle Graw) ističe razliku između umjetnika i selebritija: selebriti nema produkte svoga rada koji cirkulišu nezavisno od njegove ličnosti[834]. U tom smislu, kao što Abramović posjeduje i angažuje akumulirane posebne moći ili znanja tijela, tako Abramović ima pravo i reći da je UMJETNIK prisutan. Sa druge strane, sam rad *Artist is Present* postao je neodvojiv od njene ličnosti, od reprezentacijskog, semantičkog i simboličkog polja koje ono sobom uspostavlja. I kada, prema Dišanovom diktumu, Abramović ne samo poziva posmatrača i dopušta mu da participira nego ga proglašava neophodnošću u procesu kreiranja umjetničkog čina, onim koji "dovršava rad", ipak je za nju presudno da je *Umjetnik prisutan*: ona želi biti na svakom početku, sredini i kraju, želi vladati procesom.

Tranzicija od umjetnika šamana ka umjetniku selebritiju događala se postupno ali pouzdano kroz Abramovićkina tri ključna njujorška rada. Počelo je „skromno" u *House with*

[832] Debord, G. (2012) *Društvo spektakla,* Beograd: Anarhistička biblioteka, 14
[833] [illegible]st, H. U., *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 166
[834] Graw, I. (2009) *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture,* Berlin; New York: Sternberg Press, 161

the Ocean View (2002), u privatnoj galeriji na Menhetnu. U dvanaestodnevnom sprovođenju rigoroznog programa *Čišćenja kuće,* umjetnica je bila izdignuta na visokoj platformi postajući ikona sa kojom se uspostavlja interakcija bez fizičkog dodira. U sljedećem radu, u serijalu *Seven Easy Peaces* (2005), sve je bilo „raskošnije": mjesto dešavanja - svjetski muzejski brend Gugenhajm na Menhetnu; „atraktivni repertoar" – ponovno izvođenje nekoliko performansa koji imaju ikonički status i istoriji ove umjetnosti; značajna medijska pažnja i obimne aktivnosti foto, video, audio dokumentovanja ovog sedmodnevnog događaja. Sama umjetnica ne samo da de/re-konstrukciono interveniše na toj istoriji već i u svom novom performansu „uzleće" još više. Stojeći na visokim merdevinama u dugoj plavoj haljini, ona ne samo da „uzleće" ka višem sopstvu (*Entering the Other Side* je naziv ovog performansa) i ne samo da teži da proraste spiralno uvrtanje muzejskog prostora, da svojim upečatljivim izgledom i činom osvoji prostor u kome se umjetnost čuva i prezentuje, već se i lansira ka statusu (masmedijske) zvijezde savremene umjetnosti. Konačno, u *Artist is Present* sve je, bukvalno, postalo *spektakularno:* umjetnica „silazi u narod" postajući žarište centripetalne sile koje privlači u svoju orbitu mnoštvo. To mnoštvo (tijela, slika, događaja) sada ne smo da „opslužuje" umjetničin tromjesečni inicijacijski umjetnički program nego služi i viralnom marketiranju njenog lika i djela.

Abramović se pripremala za *Artist is Present* godinu dana prije njegovog započinjanja ali je i održavala svoju kondiciju tokom njegovog odvijanja. Pripremala se ne samo kroz neformalne *retreat* programe u udaljenim mjestima i drugim kulturama već i onako kako se danas mogu spremati glumci za zahtjevne, iscrpljujuće uloge ili sportisti za velika sportska nadmetanja ili izvjesni *extreme adventures seekers* za podvige tijela i duha na granici nevjerovatnog. U dokumentarnom filmu *Marina Abramović: The Artist is Present* (2012) vidi se obimna „pozadinska" organizacija ili mašinerija koja servisira kondiciju i *prisustvo* umjetnice: lični treneri, terapeuti, maseri, homeopate, asistenti, kustosi, galeristi, muzejsko osoblje, fotografi, filmska ekipa, mediji, sama publika. Međutim, na samom kraju performansa, pod svijetlom reflektora u atrijumu MOME, umjetnica je ostala sama ali ne kao ona koja se izborila sa svima već sa samom sobom, koja je, dakle, svakako pobjednica. Svi ostali, svi involvirani, podržali su, posredovali taj njen lični podvig, neki bivajući sami potaknuti na sopstveno mijenjanje. Međutim, dominantno, ovaj participativni čin, igra pogleda, energetska razmjena, 1.500 različitih iskustava participiranja u performansu okončalo se kao trijumf jednog – umjetnice, martira-heroine-superstara.

Govoreći o tome kako selebritiji, poput kraljeva, imaju dva tijela, jedno prirodno, smrtno, propadljivo, prolazno i drugo *uslikovljeno,* „neuništivo", fiksirano, (sa)čuvano na

filmskoj traci, digitalnim fajlovima ili u memoriji posmatrača, Džozef Rouč smatra da ove persone *udvojene tjelesnosti* kombinuju kontradiktorne atribute, simultano eksponiranje snage (koju on označava terminom *charismata*) i ranjivosti (*stigmata*), nevinosti i iskustva, jedinstvenog i tipičnog u istom performansu, čak u istom gestu[835]. Moglo bi se i reći, pozivanjem na Benjamina, da nije u pitanju razdvajanje nego srastanje, *ušivanje* kultne i izložbene vrijednosti time potvrđujući paradoks kao samo srce umjetničkog bića Marine Abramović. Njihova konstantna međuigra uspostavlja ono što Rouč dalje definiše kao *javne intimnosti (public intimacy),* kao iluziju prisnosti, dostupnosti, kao čežnju za većom intimnošću sa „uvijek, na koncu, nedostupnim ikonama"[836].

Rouč takođe navodi kako odjeća može personu pretvoriti u moćnog idola, ikonu: nešto mrtvo poput odjeće ukoliko je „kreativno oblikovana za konkretnu namjenu – može otkriti nešto magično o unutarnjem životu"[837]. Crvena, bijela i plava haljina koju Abramović, jednu za drugom, mijenja tokom izvođenja performansa, ponavlja boju odjeće koju su Abramović i Ulaj nosili u *Nightsea Crossing* i koju je umjetnica presvlačila u *House with the Ocean View* pozivajući se na ajurvedsku simboliku boja. U *Artist is Present,* Abramović „instruira" boje odjeće da sarađuju sa njom, da joj budu od pomoći i da, moguće, *otkriju nešto magično o njenom unutarnjem životu* (plava, da je smiri; crvena, da joj da energiju; bijela, za čistotu). Međutim, iako se haljine doimaju kao teška, „blidnirana" monaška odjeća ili kao raskošne odore uglastih nabora madona i svetiteljki sa flamanskih slika XV vijeka, one su ipak reprezentativni modni detalj (dizajnirala ih je modna dizajnerka Stina Gunarson (Stina Gunnarsson). One postaju instrument estetizacije njenog izgleda, dodatnog instituiranja umjetnice u modnu ikonu, ne više „svetačku" nego popularnu ikonu čak i dok izvodi, upravo dok izvodi performans koji cilja duhovno uzvisivanje jedinke, povezivanje sa unutarnjim, čistim bićem, oslobađanje od svih „ukrasa" i „balasta" koje nameću društvene uloge i kulturni obrasci. Marla Karlson govori o tim reinskripcijama koje izvršava neka instanca moći: „... kao što su nekada žene-mistici spaljivane kao vještice, flagelanti proglašavani za jeretike, umjetnici *body arta* se neutralizuju kao umjetnički predmet-roba"[838].

Minimalistički *set-up* performansa u atrijumu MOME, energetsko polje interaktivnosti sa ciljem priključivanja na stanje Prisutnosti, ispostavlja se kao dejstvo tzv. *Public Intimacy.* Po Đulijani Bruno, to je mjesto socijalne interakcije, javnog diskursa markiranog arhitekturom poput muzeja a koji se upravo kroz određenu umjetnost koju prezentuje

---

[835] Roach, J. (2007) *It,* Ann Arbor: University of Michigan Press, 36
[836] Ibig,
[837] Rid, J. (2007) *It,* Ann Arbor: University of Michigan Press, 87
[838] Carlson, M. *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-. Modern Martyrs, Mystics, and Artists,* 161

ispostavlja kao mjesto intimnih relacija. Po Džozefu Rouču, *public intimacy* kreira iluziju dostupnosti, sintetičko iskustvo prisustva nekog tijela ili događaja u raznim *spin-off* produktima i kao mjesto dejstva *It*-efekta: privlačnosti do obožavanja, masovne popularnosti, posjedovanja onoga što se u javnom diskursu označava kao harizma, magnetizam, zračenje.

Dženifer Fišer (Jennifer Fisher) analizira odnos i događanje između umjetnice i posmatrača u performansu u kontekstu tzv. senzorijalne estetike (*sensorial aesthetic*). Definiše ih kao uspostavljanje haptičkog kontinuuma sličnog iskustvu koje se u indijskoj spiritualnoj tradiciji naziva *daršan* kao „viđenje božanskog u ljudima, životinjama, rijekama, stijenama, na mjestima mističkih dešavanja", i koje ima svoju dijalektičku komponentu: onaj *koji gleda* je istovremeno *viđen*[839]. Prema Džozefu Rouču, iako se čini da je *public intimacy* moderni i sekularni fenomen, suštinski je ukorijenjen u tradicionalnoj religijskoj doktrini ali vezan i za popularna religiozna osjećanja. Iako se, napominje Rouč, kod Maksa Vebera (Max Weber) navodi da je demistifikacija ili raščaravanje svijeta suština procesa modernizacije, Valter Benjamin je, percipirajući ga kao sistemski proces kapitalističke proizvodnje i potrošnje, smatrao isti procesom ponovnog začaravanja svijeta ili reaktiviranja mitskih sila[840]. A da bi mogli *začaravati*, selebritiji moraju sebe učiniti dostupnim, *dodirljivim, prisutnim* čak i kada komuniciraju sa nevidljivim silama (čak i kada savremenom tehnologijom i masovnim medijima posreduju, multiplikuju, virtuelizuju, spektralizuju i spektakularizuju, sekularizuju svoje prisustvo). Kako kaže Izabel Grou, iako su selebritiji medijski konstrukti, doživljavamo ih kao ljude od krvi i mesa, kao one koje poznajemo[841], one koji su *prisutni.* Njihova globalna vidljivost, masovna dostupnost kroz njihovo nekontrolisano i nezaustavljivo prevođenje u slike i tenzija koja postoji između te iluzije dodirljivosti i stvarne nedostupnosti kreira vječito nezadovoljenu, otvorenu, živu želju za njima u srcima publike[842]. To je upravo čudni mistički ili religijski osjećaj, osjećaj začaranosti harizmom svetih i slavnih, osjećaj „uzavrelosti" kojim Emil Dirkem opisuje kolektivno iskustvo religiozne ekstaze. Opisuje ga kao vrstu elektriciteta koji prostruji među ljudima koji su zajedno, na jednom mjestu u prisustvu neke *svetosti* i koji ih lansira do visina nemjerljive egzaltacije. Njime bi se mogla objasniti ekstatična iskustva *sittera* u *Artist is Present* uhvaćena na video i foto snimcima njihovih ekspresivnih izraza lica i povjeravana, dijeljena na blogovima i među *facebook* grupama a njima bi se mogli donekle objasniti i dugi redovi i noćenja ispred MOME onih koji su čekali na suočenje sa Marinom

138

[839] Fisher, J. (2002) 'Proprioceptive Friction: Waiting in Line to Sit with Marina Abramović', *The Senses and Society*, 7 160-161

[840] 87ch, J. *It,* n.235

[841] Graw, I. *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*, 160

[842] Roach, J. *It,* 16-19

Abramović. Takvi se redovi ponekad formiraju za izložbe starih majstora u velikim svjetskim muzejima ili, recimo, za neku *Sensation*[843] izložbu savremene umjetnosti ili, pak, za dolazak u posjed novog iPhonea. Dakle, ljudi su spremni da čekaju, strpljivo, smireno i sa očekivanjima, ili bez svega toga, da bi došli u dodir sa istorizovanim, etabliranim vrijednostima ili sa novim stvarima koje golicaju radoznalost, obećavaju neobičnost, izazivaju žestoku javnu pažnju ili, pak, nude opciju nekog boljeg, unaprjeđenijeg modela od onoga koji već imaju u svom posjedu - u ovom slučaju, samih sebe. Sve to je obećavao *The Artist is Present.*

„Public Perform, too" III

Pegi Felan navodi da je performans scenario odigravanja posmatračevih želja[844]. Teoretičar vizantijske umjetnosti Čarls Barber (Charles Barber) navodi da postikonoklastička ikona (a vrijeme i kontekst koji definiše performans *Artist is Present* bi se mogao opisati kao „postikonoklastički", kao redefinisanje doktrina umjetnosti performansa - i umjetnosti Marine Abramović i njenog statusa umjetnika) ne predstavlja više mjesto identifikacije sa božanskim kroz predstavljanje, kroz njegovo *odsustvo,* već funkcioniše kao lokacija želje (*site of desire*)[845]. Budući da se zbog straha od idolatrije doktrinarno uklanja suština iz ikone, poriče stvarno *prisustvo* božanskog u slici, ikona postaje „prazno" mjesto u koje posmatrač projektuje svoje želje, upisuje se u sliku koju više ne obavezuje identifikacija sa njenim prauzorom.

Stoga i posmatrač-participant, „saučesnik" u ovoj nijemoj komunikaciji *Artist is Present* nije nepromjenjiv, „stabilan", siguran, poznat, nije, kao nekad, Abramovićkin životni i umjetnički partner, pouzdani pratilac i tragalac za istim. To je publika, nehomogena, disperzivna masa koja se razdvaja, razbija na neposredne učesnike performansa, posmatrače u MOMI i one koji događaj prate preko ekrana i one koji ga svjedoče i tumače naknadno, preko priča i slika. Publika se ne može više, kao u doba *Ritma 0* i u samom tom performansu podijeliti na „branitelje" i „napadače", na ljubitelje umjetnosti i amatere kako ih je označio Tomas Mekijveli niti su to traumatizovani, ranjivi njujorčani nakon 11. septembra 2011. koji su nalazili utjehu u rigoroznom programu samopročišnjenja umjetnice u radu *House with the*

[843] *Sensation* je bila izložba radova iz umjetničke kolekcija Čarlsa Sačija (Charles Saatchi) uključujući radove Mladih britanskih umjetnika (*Young British Artists* ili *YBAs*) organizovana najprije u *Royal Academy of Arts* u Londonu 1977., potom u *Hamburger Bahnhof* u Berlinu (1999) i u *Brooklyn Museum* u Njujorku 1999/2000. Izložba je izazvala ogromnu pažnju i publike i medija (u Londonu je vidjelo 300.000 ljudi) i turbilentne reakcije javnosti od odobravanja i podrške do osporavanja i žestoke kritike.

[844] Phelan, P. *Unmarked: The Politics of Performance,* 152

[845] Barber, C. (1993) 'From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine. Iconoclasm', *The Art Bulletin* 75.1, 14

Ocean View. U publici *Artist is Present*, kao u publici mnogih javnih događaja i među učesnicima mnogih formi socijalne interakcije danas, cirkulišu i ravnopravno polažu pravo na događaj slučajni prolaznici, zaintrigirani posjetioci muzeja, poštovaoci i proučavaoci rada Marine Abramović, *sensation-seekersi*, razni profesionalci koji prisustvuju događaju „po službenoj dužnosti", anonimni ljudi i selebritiji, skeptici i „vjerujući", zalutali i oni koji se u ovakvom događaju „pronađu", oni koji se pokušavaju sa umjetnicom identifikovati, podražavati je, obožavati je ili, pak, parodirati[846], učitavati svoje pretpostavke, potrebe, želje, svoj osjećaj bliskosti ili daljine ili indiferentnosti. Naime, kao što ni *trataka* meditacija nije svakodnevica svakog Indijca, tako ni različite *mindfulness* tehnike nisu svakodnevica prosječnog čovjeka Zapada i dodatno prevođenje takvog čina u javni i umjetnički čin izaziva čitav raspon različitih relacija i emocija, od nepoznanice, začuđenosti, skepse, nepoznavanja, do divljenja i dijeljenja iskustva, osjećaja vanrednosti događaja i lične transformacije.

Frejzer Vord detektuje transformaciju Abramovićkine publike iz jednog detalja vezanog za njenu reizvedbu starog rada *Lips of Thomas* u muzeju Gugenhajm u serijalu *Seven Easy Peaces* 2005. U trenutku dok se Abramović pripremala na rez žiletom, mlada žena, vidljivo potresena, glasno izriče svoj zahtjev prema prema umjetnici ali i prema publici: „Ti možeš stati. Ti ne moraš ovo učiniti". Kao odgovor, sa gornje platforme muzeja mnogo prisebniji muškarac uzvikuje: „Da, mora!". U ovom odgovoru Frejzer prepoznaje dejstvo spektakla[847]. Naime, u (Abramovićkinoj) publici sada stoje „branitelji" koji neće sami ćutke intervenisati, kao nekad, i „napadači" kao, u stvari, hladni posmatrači i čitači mehanizama umjetničkog spektakla.

Kada je u pitanju *Artist is Present,* teoretičarka Amelija Džons je „hladna" i decidna kada je u pitanju njena recepcija i njeno teorijsko fiksiranje rada. Ambijent u kome je bila suočena sa umjetnicom (MOMA, markirano polje „poput bokserskog ringa", reflektori, kamere, gomila posmatrača) nije joj donijelo ništa „lično, energizujuće, transformišuće". Imala je osjećaj da je izloženost živim i pogledima kroz objektive kamera, da prisustvuje prije u spektaklu nego „emocionalno i energetski nabijenom interpersonalnom odnosu", u „simulaciji odnosa interakcije, razmjene nečega sa nekim drugim". Prema Džons, „sve je

[846] Umjetnica-performerka Anja Liftig (Anya Liftig) je participirala u perfomansu obučena u haljinu sličnu Abramovićkinoj i sa perikom koja liči Abramovićkinoj frizuri, kosi upletenoj u dugu prelenicu, sjedeći pred umjetnicom čitavih 6 sati. Osim što je ovim činom podražavanja umjetnice obezbijedila sebi prostor medijske pažnje, Liftig je izvela i čin mimikrijskog parodiranja ili problematizovanja Abramovićkine pozicije napadajući je „njenim oružjem": *reenactmentom* i to „bez odlaganja". Ona izvodi „kopiju" Abramovićkinog performansa dok ga izvodi sama Abramović, „pred njenim očima", dublirajući ili duplirajući ulogu i Abramovićke i posmatrača koji „postaje" umjetnica ali samo kao njena varijacija ili kopija.

[847] Ward, F. *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* 114

ličilo na neplaniranu parodiju autentične ekspresije i recepcije 'istinitog' i 'istinskog' emocionalnog naboja pripisivanog modernističkoj umjetnosti, slikarstvu i skulpturi“[848].

Artur Danto, također prominentni teoretičar umjetnosti i poznavalac rada Marine Abramović, sam je imao priliku sjesti naspram umjetnice. Danto percipira stanje umjetnice kao šamanski trans ili *performance state* („Usmjerila je pogled u mene ali me više nije gledala....Ušla je u drugo stanje. Lice joj je bilo prozirno kao porcelan. Zračila je...). Potom ispovijeda sopstveno stanje najprije „predaje“ („Na jedan trenutak sam pomislio da će moje fizičko oboljenje nestati kao da sam u Lurdu“) a onda „konsolidacije“ – a možda i „nesnalaženja“ sa „otvorenim scenarijem“ rada („Nakon 10 minuta sam pomislio da bi bilo neuviđavno uzimati vrijeme od drugih posjetilaca koji su strpljivo čekali svoj red“[849]).

Umjetnica i spisateljica Mira Šor (Mira Shor) je posjetila Abramovićkinu retrospektivu i performans u MOMI. Kritična prema samoj retrospektivnog izložbi Abramovićke kao kakofoničnoj postavci, vrsti „Diznilenda španske inkvizicije“, prema performansu je bila istovremeno rezervisana („Nisam sigurna da li je umjetnica uspostavila sa posmatračima kontakt intimniji nego što ga ima kraljica Elizabeta na prijemima“) ali je i registrovala nešto dostojanstveno i hipnotičko u cijelom prizoru i opštoj atmosferi i fascinantno u bezizražajnosti lica umjetnice koje je, kao takvo, moralo imati za publiku efekat ogledalnosti[850].

Egzaltirane emocije mnogih „običnih“ posmatrača sumira Pako Blankas (Paco Blankas) koji je 21 put sjeo preko puta umjetnice u *Artist is Present*: „Teško je objasniti ali kao da osjećaš silu koja te privlači, kao magnet. Sjedjeti sa njom je transformišuće iskustvo – blistavo, uzdižuće, sa mnoštvom nivoa ali uvijek se vraćajući prisustvu, uzdahu, gledanju u oči. Čudesno je to putovanje, moći iskusiti i učestvovati u radu. Ona je gotovo dejstvovala kao katalizator“[851].

Veliki raspon reakcija na ovaj rad ne samo da verifikuje stanje ogledalnosti umjetnice (koju možemo tumačiti kao dosezanje vrhunskog stanja svjesnosti, kao poziciju Svjedoka ili, pak kao stanje *praznine ikone,* ovdje umjetničke pop-ikone u koju svako može projektovati *sopstveni simptom*), već reflektuje i arbitrarnost, disperzivnost tijela publike, tijela javnosti.

---

[848] Jones, A. "[illegible]Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence', 18

[849] Danto, A. (2010) 'Sitting with Marina', *New York Times,* https://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/

[850] Schor, M. (2010) *Looking for Art to Love, MoMA: A Tale of Two Egos,* http://ayearofpositivethinking.com/2010/05/08/looking-for-art-to-love-moma-a-tale-of-two-egos/

[851] *Visitor Viewpoint: MoMA's Mistery Man,* https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/05/10/visitor-viewpoint-momas-mystery-man/

Neposredno prije izvođenja *Artist is Present,* Abramović je uradila video ***Confession* (2010)** u kome ona, sjedeći na podu povijenih nogu, u stavu smirenosti i nepokretnosti, gleda u magarca koji tokom ovog „suočavanja" sa umjetnicom ostaje i sam začuđujuće smiren „sa prividno saosjećajnim, dobronamjernim pogledom", kako kaže umjetnica. Samo se po blagom njihanju njegovog repa može zaključiti da snimak nije zamrznut. Abramović kaže da je ovu životinju odabrala jer je registrovala njenu izuzetnu moć nepokretnosti, upornosti, izdržljivosti te da je najprije pokušala životinju „začarati", hipnotisati a da joj je potom nijemo ispovjedila sve svoje životne nedaće (ispovijest teče kao tekst preko ekrana) te da se, nakon što je magarac poslije sat vremena napustio „komunikaciju", ona „osjećala malo bolje"[852]. Cijela situacija je toliko začudna da se doima kao produkt montažnog postupka, „ušivanja" po mnogo čemu disparatnih entiteta i intenziteta, gotovo nespojivih u ovom odnosu i sadejstvu. Njihov *čudni šav* reflektuje ambivalentnost pripadajuću umjetnosti Marine Abramović. Naime, na jednoj strani se čini da umjetnica neobično testira specijalne moći svoga tijela i svoje svjesnosti; da pokazuje njihovu djelotvornost kroz indukovanje drugih, ne-ljudskih bića čak životinje od koje se najmanje očekuje interakcija u ovakvom vrstu čina; da se dosezanjem posebnog stanja unutarnje otvorenosti ostvaruje nediskriminišuća povezanost sa drugim tijelima, drugim bićima prirode. Sa druge strane, rad ima i bitan (auto)parodijski potencijal. Kako njegov naziv sugeriše, u pitanju je ispovijest umjetnice, njen nijemi govor koji se „titluje" preko ekrana jasno indicirajući o kakvoj je vrsti komunikacije riječ – onoj tipa *Freeing the Memory.* To što je magarac „ispovjednik" nije parodiranje te društvene i profesionalne uloge već autoparodiranje umjetničine potrebe da se prazni, da izbacuje privatnost ali ne uobičajeno, kroz govorni ili ekspresivni tjelesni čin, već nijemo, „telepatski" sa životinjom, magarcem, čija ga je „hvaljena" upornost i izdržljivost najbolje preporučila za „ispovjednika" u ovoj situaciji. Moglo bi se čak ustvrditi da izvođenje ovog rada neposredno prije performansa *Artist is Present* sadrži opasni ili provokativni komentar o tome sa kakvih startnih pozicija, sa kakvim mogućnostima ili nemogućnostima, sa kakvim očekivanjima, ulozima, uzorima, namjerama i sa kakvim mogućim konsekvencama stupamo u odnos sa drugim – pa i u čisti čin gledanja u oči.

Da li je *Artist is Present* čin aktivacije i razmjene čiste ili purifikujuće energije između umjetnice i posmatrača koji operiše kao stabilno, pouzdano i neukaljano *srce* tog performansa? Da li je to srce ostaje nesputano unutar „hladne", kompleksne, precizno organizovane, strogo kontrolisane, nadasve efikasne konstrukcije savremenog umjetničkog

[852] Abramović, M. *Walk through Walls: A Memoir,* 305

hiper-događaja lociranog u jednom od globalnih epicentara umjetničkih zbivanja i masmedijske pažnje? Da li, pak, masivnost i složenost te konstrukcije i mehanike događaja, njegova efikasnost i efektnost, čini i tu prefinjenu, spiritualnu dimenziju samo jednim od svojih atraktivnih propratnih efekata? Da li „izbrušena", ogoljena, minimalisitička struktura serije performansa *Nightsea Crossing,* kao operisanje binarne mašine koja se primarno sinhronizovala unutar sebe i tim unutarnjim usklađivanjem indukovala posmatrača, doživljava radom *Artist is Present* ne samo benignu rekontekstualizaciju već ozbiljnu resematizaciju, čak razgradnju reinstaliranjem unutar ekspanzivne, multifunkcionalne mašinerije za produkciju hiper-događaja? U toj mašineriji bitno postaje i živo i (mas)medijski posredovano, i mistično i mistifikovano, i snažna gravitaciona sila ili *respektabilni status* mjesta u kome se performans održava, i masovnost publike, i „zvjezdana" aura umjetnice, i izazov participiranja u performansu koji je mogućnost dodirivanja te aure umjetnika, uzbudljivog *druženja sa selebritijem* ali i mogućnost, „obećanje" da može, gledajući u oči umjetnice, posegnuti za sobom, svjedočiti sopstvena stanja i osjećanja, čak svoje dublje sopstvo. Ova radikalna promjena u izvođenju i značenju performansa *gledanja u oči* od *Nightsea Crossing* do *Artist is Present* svjedoči ne samo dubinske transformacije u umjetnosti Marine Abramović već i bitnu promjenu umjetničke paradigme u XXI vijeku.

Size does Matter

Čin transgresije sopstvenih granica kao efekat upražnjavanja drevnih tehnika *staranja o sebi* mjerljiv samo na skali unutarnjeg rasta kao povećanje stepena svjesnosti, kao *biti prisutan* u sadašnjem trenutku, postaje *updateovan* i odgovarajuć drugačijoj prirodi sadašnjeg trenutka - logici *zeitgeista* - savremenoj težnji za postavljanjem i obaranjem rekorda, za kvantifikovanjem rezultata. U analizi posjećenosti izložbi u svjetskim muzejima tokom 2010. u časopisu *The Art Newspaper* stoji podatak da je ukupno 561.471 vidjelo njenu retrospektivu u MOMI uključujući performans *Artist is Present*, a na dnevnoj bazi je to bilo 7.011 ljudi. To je bila deveta najpopularnija umjetnička izložba te godine na svijetu, odnosno, prva među izložbama savremene umjetnosti[853]. Takođe, kada se govori o *Artist is Present,* neizostavno se navodi da je u pitanju najduži performans u istoriji ove umjetnosti. Ističe se broj dana i sati trajanja performansa i broj ljudi koji su bili prisutni i koji su neposredno učestovali u njemu ali se bilježi i uvećavanje i diversifikovanje mehanizama i modela njegove medijatizacije i

[853] "Exhibition and Museum Attendance Records, 2010," *The Art Newspaper* 223 (April 2011): 23-30

distribucije. *Sjesti sa Marinom* je postalo prestižna, trendovska stvar pa su se ispred MOME stvarali dugi redovi kandidata za gledanje u oči sa umjetnicom, neki su čak provodili i noć pred muzejom da bi osigurali svoje učešće u performansu. Takođe, *Long-durational* performans u *Serpentine* galeriji u Londonu već naslovom eksponira vrijeme ili dužinu trajanja – *512 Hours* (2014) a navodi se i da je više od 110.000 ljudi čekalo u redu da pristupi prisutnoj umjetnici. U performansu *The Cleaner* (2017) izvedenom u Stokholmu tokom trajanja njene retrospektive u Muzeju moderne umjetnosti a koji je trajao 7 dana po 8 sati dnevno, učestvovalo je 28 performera i veliki broj pjevača, odnosno, 30 horova. Serija javnih događaja pod nazivom *Terra Communal* koji je organizovao Marina Abramović Institute (MAI) u SESC Pompeia u Sao Paolu 2015. bilježi, prema nekim podacima, 250.000 posjetilaca za dva mjeseca trajanja događaja a takođe projekat instituta u muzeju Benaki u Atini 2016. pod nazivom *As One* bilježi u dvomjesečnom periodu posjetu 51.000 ljudi. Već postoje najave niza retrospektiva Marine Abramović u drugim velikim muzejima svijeta i treba očekivati izvještaje o novih rekordima.

Minimalistička struktura performansa *Artist is Present* i maksima umjetnice iz njenog umjetničkog manifesta: „more and more of less and less" dobija svoju *blockbuster* reviziju: *more and more of more and more*. Hal Foster i Rozalin Kraus upozoravaju na unutarnje protivurječnosti same umjetnosti minimalizma. Iako se ova umjetnost percipirala kao vrsta otpora podivljalom svijetu masovne, konzumerističke kulture banalizovanih i komodifikovanih objekata, njen zahtjev za obnovom neposrednosti iskustva otvorio je vrata kroz koja je nagrnuo cijeli svijet poznokapitalističke proizvodnje vrijednosti i događaja[854]. Izdržljivost umjetnice, *njeno prisustvo* nije više samo stvar njenog unutarnjeg razvitka, sprovođenja programa *Cleaning the House* pa ni samo mogućnost za individualnu transformaciju posmatrača-participanata nego i garancija *rasta brojeva,* predmet kalkulacija i statistika kojima se sada prezentuje efektivnost *prisustva* umjetnice i njenih programa namijenjenih masovnoj konzumaciji.

47

[854] Krauss, R. (1990) 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', *October* 54, 10

The Extensions of Artist[855]

Za događaj u kome je *Umjetnik prisutan* nije više dovoljno *prisustvo* živog, fenomenološkog tijela koje djeluje kao instrument *rada na sebi* i koje posreduje, indukuje transformaciju drugog, posmatrača-participanta. Umjetnica ovdje multiplikuje (više)medijski *posredovano* „prisustvo" tijela i događaja: kao *dokumentovano* tijelo „prisutno" na foto i video *slici*, dakle, kao „fantomsko" ili „fantomski" prisutno tijelo, potom kao prisustvo koje je ostavilo trag u memoriji, iskustvu, osjećaju ili želji ljudi koji su mu direktno ili posredno „prisustvovali" ili kao *odsutno prisustvo* koje je „vraćeno", *odraženo* kroz foto-lica ljudi koji su umjetnicu gledali u oči i kao „tijelo" umjetnika-događaja koje je postalo virtuelno i viralno, razasuto u medijatizovanom prostoru savremenog svijeta. Ne dovodi se ovim u pitanje istinitost i legitimitet iskustava ili impresija onih koji su neposredno participirali u performansu već je bitno da polje *prisustva* i *participacije* postaje prošireno, „gusto naseljeno", medijatizovano i virtuelizovano. Prema Robertu Atkinsu (Robert Atkins), od Džeksona Poloka i Iva Klajna performativna priroda umjetničke prakse transformiše nekada meditativni proces kreiranja umjetničkih predmeta u stimulišući događaj podatan fotografskom i medijskom posredovanju i konzumiranju[856]. Kako kaže Boris Grojs, danas više nije imperativ okupiti ljude fizički na jednom prostoru kako bi se kreirao osjećaj participacije u društvenom ili umjetničkom događaju. Danas se to može činiti i upotrebom virtuelnih sredstava, interaktivnim masovnim medijima kojima se stvaraju umjetnički događaji čija je dostupnost neuslovljena diktatom znanja, obrazovanja, profesionalizma, specijalizacije[857] - i *genius locia*.

Abramović je već odavno koristila različite metode ekstenziranja ili *upgradeovanja* svog i tijela svoje umjetnosti kako stvaranjem „prirodnih" spojeva, neprimjetnih šavova, spajanjem sa drugim prirodnim tijelima, životinja, minerala, ljudi-posmatrača, tako i „ušivanjem" sa vještačkim, *protetičkim* tijelima savremene tehnologije i masovnih medija kojima se njeno i tijelo njene umjetnosti produžava i zadržava i rasipa u vremenu i prostoru kao slika, kao dokument, kao arhiv. Za potrebe izložbe *Artist is Present*, MOMA je štampala poseban katalog, postere, niz produkata koji su događaj popularizovali. Postojala je i ogromna

---

[855] Naslov ovog segmenta teze referira na naslov studije Maršala Makluana, *Razumijevanje medija: mediji kao čovjekovi produženi* (Marshall McLuhan, Understanding Media: The Extensions of Man) gdje se različiti mediji tumače kao produženi čovjekovih fizičkih, senzornih, emocionalnih, kognitivnih funkci.

[856] Atkins, R. *Politics, Participation, and Meaning in the Age of Mass Media,* u: Frieling, R. (2009) *The Art of Participation 1950 to Now,* San Francisco: Thames & Hudson, 53

[857] Grojs, B. *Genealogy of Participatory Art,* u: Frieling, R. *The Art of Participation: 1950 to Now*, 28-29

medijska pokrivenost kroz distribuciju foto i video zapisa događaja, razni selebritiji koji su sjeli preko puta umjetnice i time participirali u performansu dodali su atraktivnost ovom događaju (Abramović ističe kako je posjeta Lejdi Gage (Lady Gaga) uvela mladu publiku u muzej, učila je publikom umjetnosti performansa). Tokom odvijanja performansa, MOMA je obezbijedila njegov *live-streaming* preko sajta izložbe stvarajući višestruko „ušivanje". Elektronsko posredovanje živog događaja u *real timeu* stvorilo je osjećaj/iluziju prisustvovanja performansu *sada i ovdje* kod publike koja je fizički bila distancirana od događaja, ili, pak, njime sjedinjena u veliku, virtuelnu, *online* zajednicu priključenu na živi-medijatizovani događaj. Režiser Metju Ejkers (Matthew Akers) i njegova filmska ekipa pratili su umjetnicu tokom priprema i izvođenja ovog performansa, ukupno godinu dana i produkt toga je nagrađivani dokumentarni film *Marina Abramović: The Artist is Present*. Italijanski fotograf Marko Anjeli (Marco Anelli) je tokom samog izvođenja performansa fotografisao lica pojedinaca koji su sjeli naspram umjetnice i ove su fotografije najprije postavljane na Flikeru (*Flickr*) svakoga dana odvijanja performansa, kako su rađene, a potom su prezentovane na izložbi u Danzinger galeriji u Njujorku 2012. a njima je posvećena i posebna publikacija, knjiga *Marco Anelli: Portraits in the Presence of Marina Abramović* (2012). Organizovana je i *Facebook* grupa oduševljenih učesnika performansa pod imenom *Sitting with Marina*[858]. Napravljen je i izuzetno popularni blog *Marina Abramović made me Cry*[859] sa Anjelijevim fotografijama onih koji su zaplakali sjedeći pred umjetnicom. Pako Blankas (Paco Blankas) koji je sjeo preko puta umjetnice čak 21 put tokom tri mjeseca izvođenja performansa i u slavu tog rekorda istetovirao broj 21 na svojoj ruci. Objavio je i knjigu nazvanu *75* u kojoj je sakupio iskustva 75 ljudi koji su, kao i on, registrovali pozitivne efekte i dijelili oduševljenje participiranjem u performansu. Pipin Bar (Pippin Barr), umjetnik i tvorac video igara, kreirao je video igru *The Artist is Present* (2011) u kojoj je igraču omogućeno da čini ono što i stvarni posmatrač-učesnik: da „uđe" u muzej, čeka u redu i eventualno sjedne ispred umjetnice. Performans je poslužio kao povod grupi američkih i ruskih naučnika da istražuju funkcionisanje moždanih talasa tokom čina gledanja u oči. U umjetničko-naučnom eksperimentu, performansu ***Measuring the Magic of Mutual Gaze* (2011)** izvedenom tokom Abramovićkine retrospektive u moskovskoj *Garaži***,** umjetnica ponavlja situaciju ili poziciju iz performansa *Nightsea Crossing* i *Artist is Present,* matricu nepomičnog sjedenja i gledanja u oči. Međutim, ovdje posebnim elektronskim uređajima mjeri moždana aktivnost učesnika, odnosno, očitava stepen sinhronizovanja njihovih moždanih talasa kao oblik njihove

[858] *Sitting with Marina,* http://sittingwithmarina.tumblr.com
[859] *Marina Abramović Made Me Cry*, http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com

energetske komunikacije. Muzičar Džej Zi (Jay Z) je izjavio da je *The Artist is Present* inspirisao video za njegovu pjesmu *Picasso Baby* (2013) u kome se Džej Zi i sama Abramović gledaju u oči krećući se u krug. Prema muzičaru, bez podrške poznate umjetnice, događaj bi bio manje uspješan i manje prestižan. Sa druge strane, Abramović kaže da je naivno ušla u ovu stvar, da je to bilo surovo iskustvo koje ne bi voljela da ponovi, da je transfer energije išao samo u jednom smjeru[860]. Međutim, moglo bi se ustvrditi da je i Abramović ovim *reenactmentom* ili varijantom svoga rada izvedenom sa poznatim reperom ne samo pokušala demonstrirati otvorenost koncepta, njegovu „univerzalnost", sveuključivost već i da je pokušala da doda još jednu dozu „ekscentričnosti" sopstvenoj uspješnosti i prestižu maksimizovanim upravo njenom retrospektivom i performansom *Artist is Present.* Još više ekscentričan pa i egzibicionistički skok ili salto (*mortale*) umjetnice mogao se desiti u samom performansu – sa mogućnošću posebne (neumjetničke) kolaboracije.

Game of Distrust

U dokumentarnom filmu *Marina Abramović:* The *Artist is Present*, postoji epizoda u kojoj poznati iluzionista Dejvid Blejn (David Blaine), često nazivan i „umjetnikom izdržljivosti" (*endurance artist*), posjećuje umjetnicu u njenom domu na Menhetnu tokom priprema za njenu veliku njujoršku retrospektivu uključujući maratonski performans *The Artist is Present.* Blejn joj predlaže joj scenario zajedničke spektakularne akcije. Naime, Blejn je imao ideju da tokom njenog izvođenja performansa u MOMI, on iznenada interveniše uzimajući sjekiru postavljenu u staklenoj vitrini za slučaj opasnosti, njome „ubije" umjetnicu i time okonča njen performans. Po njega bi na lice mjesta došla njujorška policija kao po počinioca zločina a po nju ambulantna kola kao po žrtvu. U filmu se vidi i trenutak u kome Abramovićkin njujorški galerista Šon Keli upozorava umjetnicu da ne ulazi u ponuđeni aranžman sa iluzionistom sa argumentom da je njen rad zasnovan na istinitom iskustvu a Blejnov na obmanjivanju publike.

Kada je Jozef Bojs, sa kojim je Abramović dovođena u vezu tragom dijeljenja statusa umjetnika-šamana, takođe u Njujorku izvodio čuveni performans ironičnog naziva *I like America, America likes Me* (1974), po njegovom izričitom zahtjevu, između aerodroma i galerije, prije i poslije izvođenja performansa, vozila su ga kola hitne pomoći. „Želio sam da

---

83 Bakare, L. (2015) 'Marina Abramovic: Jay Z 'completely Used Me'', *Guardian,* https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/19/marina-abramovic-jay-z-completely-used-me-picasso-baby

sebe odvojim, izolujem, da ne vidim ništa od Amerike osim kojota" (Bojs). Prostor ambulantnih kola postao je za umjetnika „heterotopijski", izolujući, spasonosni prostor za bjekstvo, za fizičko i simboličko ograđivanje od svega što, smatrao je Bojs, Amerika reprezentuje, čuvajući ga za direktni kontakt samo sa kojotom kao rijetkim autentičnim i živim dokazom nekadašnje američke divljine, nepatvorenosti, čistote. Sa druge strane, retorički, direktnim stejtmentima i svojim umjetničkim i javnim činovima Abramović kao da *iskreno* govori: *I like America, America likes Me*! U MOMI, kola hitne pomoći, jednako kao i sjekira i lažna krv mogli su postati rekviziti simuliranog čina-zločina i verifikatori stanja stalne opasnosti i na neočekivanim mjestima (danas, u eri terorizma, svako mjesto, pa i muzej, je potencijalno opasno), stanja od koga „prave posao" i službe bezbjednosti, nadzora i kontrole i popularna kultura. Ovi instrumenti postaju „insignije" radikalne promjene prirode i strukture umjetničke realnosti i prirode umjetničkog čina, te statusa i misije umjetnika.

Dejvid Blejn u pomenutom filmu tokom posjete umjetnici lomi čašu zubima i žvaće krhotine stakla ostajući suštinski nepovrijeđen, odnosno, kao i u svojim drugim, „regularnim" *cutting edge* performansima on stvara uznemirujuću i uvjerljivu iluziju posjedovanja super-moći svoga tijela. Abramović, koja je od 70-ih izvodila ozbiljne *cutting edge* performanse, koja je stvarno sebe rezala, ubadala, bičevala, izlagala vatri, ledu, gubitku vazduha, čije su rane i krv, noževi i žileti bili pravi, istiniti i koja je *istinski* uspjela da p(r)obije tu granicu bola, čini se da je bila voljna da odigra ovaj „makabristički geg" sa Blejnom. Kao što je nekada šokirala posmatrača svojim radikalizmom tijela, beskompromisnim i bolnim samopročišćenjem, sada je istu tu publiku mogla šokirati i svojim olakim pristajanjem na saučesništvo u neočekivanom *sensational stunt.* Međutim, treba uzeti u obzir da se na ovaj geg, na ovaj *fake* čin Abramović mogla odlučiti posjedujući upravo moćan umjetnički *background,* snažnu iskustvenu bazu, pregnantno pamćenje tijela (dok Blejn lomi i grize staklo čaše u ustima, među nekoliko ljudi koji u Abramovićkinom stanu prisustvuju ovoj „predstavi", jedino umjetnica nije zgrožena, šokirana onim što im se servira). Zbog akumuliranih moći i moćnih iskustava umjetnice o njenoj se otvorenosti za saradnju sa popularnim iluzionistom ne može olako suditi kao o njenoj izdaji sebe ili njenoj (novoj) sklonosti ka obmanjivanju publike. U pitanju nije umjetničino nesumnjivo demantovanje, oporicanje sebe, već dokaz njene (a)logike sveuključivosti, nediskriminatorskog, pa i nekritičkog, nekontrolisanog i gotovo nagonskog miksanja svega kako bi se „začarale mase", udruživanja stvari koje se „regularno" imaju smatrati kontradikcijama, opozicijama, u produktivni (ili neproduktivni) paradoks.

U ovom planiranom „saučesništvu“ dvoje *endurance artists* ključno bi bilo da ono što publika *vidi* nije ono što se zaista *dešava*. U umjetnosti, posebno umjetnosti performansa, već odavno je derogirano čulo vida a Abramović je to učinila još u ranim zvučnim instalacijama 70-ih pripremajući teren za afirmaciju drugih čula i drugih moći tijela u performansima. Ovaj planirali čin obmane ne bi značio premještanje ingerencija na druga čula, na druge moći tijela niti „usidrenje“ u „suptilne osjećaje“, ulazak u stanje povišene svjesnosti. Neplanirani, nepredvidljivi, šokantni i violentni obrt – stradanje umjetnice na radnom mjestu – ne bi bilo ono što se zaista dešava već prethodno osmišljeni, precizno režirani i vješto izvedeni, dogovoreni *magic trick*. Kako je već pomenuto, i navodno *performativno* samoubistvo autokastracijom umjetnika Rudolfa Švarckoglera u stvari je „urbana lenegda“ koja, kako tvrdi Kristin Stajls, samo doprinosi trivijalizaciji, senzacionalizaciji i diskreditovanju umjetnosti tijela[861].

U njenim ranijim performansima, u ekstremnim, radikalnim činovima samopovrjeđivanja, bola i krvi, Abramovićki je uloga žrtve mogla biti dodijeljena spolja, učitavanjima društveno instruiranih uloga, obrazaca, programa a ona sama je te društvene konstrukte bolno, bespoštedno, beskompromisno demonstrirala, demaskirala i dekonstruisala svojim performansima. Ovaj „flert sa Blejnom“ je mogao precizno reflektovati mutaciju uloge i pozicije umjetnice, njeno „proklizavanje“ u scenario globalnih, stvarnih ali (mas)medijski posredovanih događaja savremenog doba u kojima ono što vidimo i doživimo, čemu prisustvujemo, što djeluje stvarno i opipljivo ne mora da podliježe zakonima ili obavezi istinitosti, u kome i *žrtvovanje* postaje simulirani, instrumentalizovani čin.

Moglo bi se reći da je ovim (novomilenijumskim) *fake* postajanjem žrtvom od strane tuđe ruke Abramović mogla (dodatno) otvoriti polje autoparodiranja sopstvenog „herojskog ponašanja“. Takođe, ovim se činom (koji se nije desio) razotkriva kako je u registru savremene umjetnosti ali i popularne kulture i (svakako) u sferi medijski posredovane, često i rekreirane političke zbilje, *sistem herojstva* i cijela kompleksna i varijabilna mehanika individualno počinjenog ili društveno organizovanog nasilja i sama postala „žrtva“ sistema „pozadinskih dogovora“, manipulacija ili simulacija svakovrsnih *showmastera*. Na jednom mjestu, umjetnica kaže: „Postoje tri Marine u meni. Jedna Marina je herojska. Ja samo idem za tim („*I just go for it*“), ne zanima me koliko je bola u meni. Onda postoji druga Marina –

[861] Stiles, K., *Uncorrupted Joy*, u: Shimmel, P. (ed.) *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, 290-293

drugačija, spiritualna, veoma emotivna... A postoji i treća, ona koja zaista voli sranja..."[862]. U njenoj nezasitoj potrebi da se štošta isproba, da se mnogo što iskusi kao „just go for it", da „presvlači" i „skida" predašnje, dodijeljene identitete i zauzete pozicije, ona (ne-planirano, ne-željeno) sopstveni status i prirodu svojih (umjetničkih) činova otvara za problematizaciju. Konačno, moglo bi se reći da umjetnica sebi daje (malo ili mnogo) slobode da iskusi drugost, razliku, drugu stranu svojih istinitih, radikalnih iskustava primjereniju onome što ona *sada više jeste*: umjetnica-zvijezda, ne „ekskluzivno" umjetnica-heroina. U takvom kontekstu, i ono što je „klasika", ritual gledanja u oči verifikovan od strane same Abramović kao jedna od tehnika *staranja o sebi* i kao njen već testirani umjetnički program namijenjen *emancipaciji posmatrača,* može biti „zatečen" ili „zaskočen" senzacionalizmom, „potrošen" kao *breaking news*.

Sama publika bi bila bačena na nesiguran teren utoljavanja moderne želje za šokantnim ili slijepe vjere u istinitost onoga što vidi ili, pak, gubitka povjerenja u vjerodostojnost onoga što joj se „servira" (a koje što možda nosi *stvarnu* moć promjene) ili sumnje u sam kredibilitet umjetnice i njene umjetnosti. Sa druge strane, vještim izmicanjem iz krajnosti, ovaj događaj se mogao percipirati kao precizna verifikacija ambivalentne pozicije umjetnice i ambivalentne prirode konteksta koji tu njenu poziciju takvom definiše.

Naime, moguće je da je ovim „trenutkom slabosti" Abramovićka možda nesvjesno željela iskoračiti još dalje od granice koju je već prešla serijom *Biography* ulaskom u polje teatra, glamura, repeticije činova, autoparodiranja. Njen performans je mogao „proklizati" u polje mađioničarske predstave, magičnog spektakla, varljivih efekata kao nov modus animiranja i provociranja publike. Mogao je i ući i zonu destabilizacije dotadašnjih fundamenata njene umjetničke prakse čime bi se otvorila mogućnost prelaska njene umjetnosti performansa „na drugu stranu", postajanja svojom (pot)punom razlikom (ne negacijom). Takođe, u pitanju bi bilo i po-gađanje posebnog *zeitgeist* momenta: ne-očekivanog ili neizbježnog transformisanja fizičkog, simboličkog i institucionalnog prostora umjetnosti, prostora umjetničkog muzeja, od arene za kontempliranje ili za iskustvo jedinstvenih umjetničkih djela u mjesto uprizorenja simulakralnih ne-umjetničkih događaja. U njujorškom muzeju Gugenhajm, Abramović je 2005. izvela sedmodnevni serijal *Seven Easy Peaces,* serijal ponovnog izvođenja tuđih performansa i jednog svog ranog performansa i

[862] Groves, N. (2015) Marina Abramović: 'The planet is dying. We have to be warriors', *Guardian,* https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/18/marina-abramovic-the-planet-is-dying-we-have-to-be-warriors

„premijerno“ izvođenje svog novog rada. Iako je ovdje demonstrirana ideja i praksa *reenactmenta* izazvala brojne kontroverze u stručnoj javnosti, bitno je na ovom mjestu pomenuti da je heterogena struktura ovog serijala korespondirala ili reflektovala transformaciju misije i funkcije muzeja (Gugenhajm). Inicijalno, osnivač muzeja i kolekcionar Solomon Gugenhajm (Solomon R. Guggenheim) je za potrebe čuvanja i izlaganja svoje kolekcije apstraktne umjetnosti naručio od arhitekte Frenka Lojda Rajta (Frank Lloyd Wright) zgradu, muzej koji će biti „Hram duha“. Spiralna konstrukcija zgrade je imala ne samo tu uzvišenu misiju već je omogućavala i jedinstvenu percepciju i iskustvo ne samo prostora nego i vremena i sebe samih u tom kontinuumu. Naime, kada je posmatrač fizički lociran na toj spiralnoj rampi, on može percipirati, osjetiti gdje jeste ali i gdje je bio i kuda ide „kao da je u stanju da kontroliše prostor-vremenski kontinuum“[863]. U ovakvo značenje i zračenje mjesta, Abramović kao da je „udjenula“ djelić svoje *tranzitorne niti* kroz novi rad koji je u Gugenhajmu izvela, kroz performans *Entering the Other Side*. Sa, za Abramović "karakterističnim" spajanjem bukvalnog i metaforičkog, umjetnica ovdje stoji uspravno na visokim merdevinama koje pokriva njena duga plava haljina, krinolina, sa vertikalnim, povijenim prugama koje stvaraju osjećaj spiralnog (o)kretanja umjetnice, njenog rasta u smislu nadilaženja sopstvenih granica i prestupanja u višu, oslobođenu sebe, "drugu stranu" sopstva. Istovremeno, ovo spiralno uvrtanje i "beskonačno produžavanje" tijela umjetnice je i *site specific,* korespondira sa spiralnim uvrtanjem arhitekture muzeja: ona je kao šraf koji liježe u svoju maticu. Abramović „ušarafljuje“ i ponovno izvođenje svog starog rada *Lips of Thomas* u muzej Gugenhajm kao bitnu platformu institucionalizacije njene umjetničke prakse. Performans koji je originalno trajao 2 sata sada se rasteže na 7 radnih sati muzeja, dakle, uglavljuje u institucionalni okvir. Ovaj serijal je donio i posebno razvijanje njene *(neo)barokne niti* specifičnim „uvrtanjem“ ili „izvrtanjem“ vrijednosti autorstva, autentičnosti, efemernosti umjetnosti performansa i „ubacivanjem“ *Abramović performans mašine* u novi režim rada: sveobuhvatnog dokumentovanja, ponavljanja, medijatizacije, popularizacije, spektakularizacije, institucionalizacije (njene umjetnosti) performansa i uspostavljanja globalne prepoznatljivosti, selebriti statusa same umjetnice u čemu se institucija, muzej kalibra Gugenhajma, ispostavio kao „zainteresovana strana“ ili „lansirna rampa“. Upravo je muzej Gugemhajm tokom 90-ih, za vrijeme direktorovanja Tomasa Krensa

[863] Lifson, E. (2009) *Guggenheim Museum: The Spital thet Broke All the Rules,* https://www.npr.org/2009/08/05/130274408/guggenheim-museum-the-spiral-that-broke-all-the-rules

(Thomas Krens), „vrste Donalda Trampa u muzejskom svijetu“[864], ušao u svoju „McGuggenheim“ fazu: globalnog širenja brenda Gugenhajm, otvaranja niza muzeja i ogranaka širom svijeta i organizovanja izložbi koje su stupale, recimo, u svijet mode i industrijske proizvodnje a koje su donijele muzeju vrijedne donacije i novu („neumjetničku“) publiku.

Kako navodi Rozalin Kraus, savremeni muzej se već preobražava od dijahronijskog ka sinhronijskom, od muzeja koji nudi jednu verziju istorije umjetnosti ka muzeju koji istoriji pretpostavlja proizvođenje događaja i iskustava pojačanog intenziteta. Kao svojevrsna „kulturna logika poznokapitalističkog muzeja“, na mjesto potisnute subjektivnosti i slabljenja afekata, izbija „čudna, kompenzacijska, dekorativna uzbuđenost“, na mjesto „starih“ emocija na scenu stupaju iskustva koja se označavaju kao „intenziteti“ – „plutajuća, bezlična osjećanja kojima dominira čudnovata vrsta euforije“[865]. Stoga bi se moglo ustvrditi da je Dejvid Blejn „tačno“ procijenio da bi publika u MOMI bila upravo odgovarajuća za trik koji je ponudio umjetnici za zajedničko izvođenje. A mogao je „legitimno“ procijeniti da je i njemu, popularno identifikovanom kao *endurance artist,* mjesto u MOMI – uz Marinu Abramović, *long-durational performance artist*. Sa druge strane, sama Marina Abramović je procijenila da se situacija iz *Artist is Present* može „legitimno“ ponoviti sa reperom Džej Z-jem i da se reizvedbe njenih ranijih performansa mogu „legitimno“ *poslužiti* na donatorskoj večeri u Muzeju savremene umjetnosti (MOCA) u Los Anđelesu 2011.

Bittersweet Taste of Success

„Umjetnik ne treba da se ponavlja
Umjetnik ne treba da uđe u hiperprodukciju
Umjetnik treba da izbjegne prljanje sopstvene umjetnosti“[866]
Marina Abramović

Radikalni angažman Marine Abramović - režija i učešće u programu donatorske, gala večere u losanđeleskom muzeju 2011. - nije se našao u ovoj tezi sa namjerom izricanja suda, decidnog (dis)kvalifikovanja intencija umjetnice i konačnog valorizovanja efekata njene

[864] Mathur, S. *Museums and Globalization,* u: Messias Carbonell, B. (ed) (2004), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, London: Blackwell, 510-511
[865] Krauss, R. 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', 13-14
[866] *An Artist's Life Manifesto: Marina Amramović,* u: Obrist, H. U. *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 88

umjetnosti i njenih javnih angažmana. Ovo je pokušaj interpretiranja samog ovog događaja iz unutarnjih *(pre)napregnutosti,* kontinuiranih transformacija i „iščašenja" upravo u polju Abramovićkine umjetnosti kome pripadaju ne samo konkretni umjetnički radovi nego i njima pripadajući kulturni i društveni konteksti. Naime, interpretacija ovog konkretnog događaja posebno je bitna budući da on, na izvjestan način, sumira i reflektuje mnoštvo kritika i kontroverzi koje sadrži i indukuje i umjetnički angažman i javni, medijski eksponirani život Marine Abramović tokom zadnjih 15-ak godina percipiran kao specifično presijecanje i prožimanje sfera umjetnosti, biznisa i *entertainmenta.*

U losanđeleskoj MOCAi, 85 performera unajmljenih za ovu priliku izvodili su performanse koji su bili ne samo repeticija ili modifikacija djelova ili cjeline nekih Abramovićkinih ranijih performansa nego i njihovo stavljanje u vrlo praktičnu funkciju u novom kontekstu. Dok su čučali i lagano se rotirali ispod stolova na kojima je poslužena večera tako da su samo njihove glave, kroz otvor na stolu, virile i okretale se iznad njegove površine, performeri su komunicirali pogledom sa zvanicama ili ih, jednostavno, izlagali ugodi-nelagodi sopstvenog fiksiranog pogleda. Već apsolvirana tema eliminacije voajerističkog užitka kod posmatrača performansa i instaliranje *uzvraćenog pogleda* umjetnosti, subjektifikujućeg pogleda tijela (u) umjetnosti, ovdje biva uvedeno u kontekst koji ne predstavlja više *stranu teritoriju* već, tako reći, *parergonalno* i pripadajuće polje operisanja savremene umjetnosti danas – polje biznisa i *entertainmenta.* Kao i u njenim umjetničkim performansima (*House with the Ocean View* i *Artist is Present*), od prisutnih je striktno zahtijevano da ne uspostavljaju fizički kontakt sa performerima, odnosno, da komunikacija može biti samo neverbalna. Međutim, u ovom slučaju se ta interakcija nije više odvijala u Abramovićkinoj kreiranoj protektivnoj, meditativnoj zoni sa čistim ciljem *čišćenja kuće* već kao neugodno, svakako neobično gledanje preko stola sa hranom na gala večeri za koju je ulaznica od 2.500 do 10.000 dolara predstavljala donacija muzeju savremene umjetnosti. Takođe, na nekim stolovima, performeri su izvodili-ponavljali *performed photography* umjetnice: *Nude with Skeleton* (2002, 2005, 2010) ili njen performans *Cleaning the Miror II.* Takođe, svi koji su prisustvovali večeri nosili su, za neke Abramovićkine radove, karakteristične laboratorijske bijele mantile.

Da li je ovaj događaj bio ekscentrična zabava za privilegovane (Ivon Rajner (Yvonne Reiner) je uputila MOCAi protestno pismo govoreći o eksploataciji performera u ovom „groteskном spektaklu" koji upoređuje sa Pazolinijevim (Pier Paolo Pasolini) filmom *Salo ili*

150 dana Sodome[867])? Da li je u pitanju odgovarajuće bizarni i provokativni dekor večere (*human table decoration*) ili bukvalno jeftini dekor (performeri su plaćani po 150 dolara za učešće), odnosno, adekvatna, tj. adekvatno opskurna dekoracija događaja koji može biti egzemplaran za funkcionisanje današnje spektakularizovane industrije kulture razvijenog svijeta?

Da li možemo referencu na ovu gala večeru pronaći u drugom filmu, ne slučajno u činu večere odigranom u Bunjuelovom (Luis Buñuel) *Diskretnom šarmu buržoazije* (1972)? Na jednoj od večera u filmu, poslužena vještačka hrana, pile od gume kao gotovo teatarski rekvizit najavljuje teatričnost samog čina-prizora koji je, kao takav, dodatno verifikovan, razotkriven, razmicanjem zavjesa iza stola sa gostima. Time se buržoaska večera postavlja *na scenu*, ispostavlja kao *scenična*, a teatarska publika se pojavljuje iza zavjese, u pozorišnom gledalištu, tako da mi, posmatrači ispred ekrana, svjedočimo i tu publiku kao pasivne, voajerističke saučesnike ovog bizarnog događaja. Da li su u losanđeleskoj večeri od početka „zavjese razmaknute" tako da i živa tijela u performansu postaju funkcionalni elementi ili instrumenti reprezentacije mehanizama moći kapitalističkog sistema umjetnosti u koji smo, kao u svepostojeću realnost, svi apsorbovani i svi uključeni, direktno ili posredno? Da li je, pak, u pitanju „ekstremistička" simptomatologija umjetnice ili samog događaja koji je ona „režirala" u smislu da on reflektuje kontradikcije i granične operacije današnjeg sistema (umjetnosti) (upravo za Pazolinijev *Salo* Geri Indijana (Gary Indiana) kaže da je u pitanju alegorija poznokapitalističke tržišne ekonomije „gdje bezbroj načina zadovoljavanja potreba prikriva odsustvo svakog izbora i otpora, gdje ništa ne može poremetiti nesmetano funkcionisanje sistema koji izokreće umjetnost u robu a ljude u stvari"[868])? Da li je, možda, u pitanju svojevrsni *update* i rekontekstualizacija programa samoobjektifikacije iz *Ritma 0* koji sada umjetnica namjenjuje drugim mlađim performerima? Da li je u pitanju ekstremizacija umjetničinog *the Drill* program purifikacije tijela? Da li se može govoriti o žestokoj radikalizaciji (možda i resemantizaciji ili devijaciji) njenog programa *Cleaning the House* testiranjem novih rubnih situacija - ogoljenim, „sirovim" i surovim tjelesnim suočavanjem umjetnika/performera sa *pogledom* i *licem* upravo te poznokapitalističke industrije umjetnosti i sa sopstvenom pozicijom, pozicijom umjetnika u njoj (umjetnica tvrdi kako je ovo iskustvo trebalo osnažiti izdržljivost mladih performera, iskustvo koje je sama stekla radeći

82

[867] *Yvonne Rainer Blasts Marina Abramović and MOCA LA*

http://theperformanceclub.org/2011/11/yvonne-rainer-douglas-crimp-and-taisha-paggett-blast-marina-abramovic-and-moca-213

[868] Indiana, G. (2000) *Salò or The Hundred and Twenty Days of Sodom*, London: BFI, 26

performanse)? Da li događaj predstavlja (nenamjerno) oštro (auto)parodiranje umjetnice „egzibicionističkim“ pozicioniranjem sebe kao bitnog protagoniste tog „egzibicionističkog“ sistema umjetnosti? Kao odgovarajući *grand finale* ove ceremonije, za dezert je ponuđeno čokoladno tijelo ispunjeno kao meso i krv ružičastim, rastresitim slatkim punjenjem, sačinjeno „po liku i naličju“ umjetnice te izrezano (izdrobljeno) na komade i *razdijeljeno* prisutnima za kolektivno *jedenje tijela njenog.* Ova epizoda je proizvela dodatnu distorziju *tijela događaja* izvrćući ga u ekscentrično profanizovani obred primjeren komodifikaciji umjetnosti i operisanju *art-star* sistema, „inaugurišući“ ga u čin „pomjerene“ autodivinizacije Marine Abramović. Da li ovaj događaj, možda, predstavlja (nenamjerno) parodiranje ovakvog “prenapregnutog” sistema umjetnosti ili on, pak, jeste ono što vidi Kler Bišop: šokantna banalnost i pomanjkanje ideja[869] a što, možda, dejstvuje kao simptom ozbiljnih fraktura ili kontroverzi u Abramovićkinoj poznoj umjetničkoj praksi? Da li ovaj događaj predstavlja savremenu varijaciju *vanias* teme gdje *mrtvu prirodu*, u žanrovskom, u simboličkom i u kritičkom smislu smislu, predstavljaju hrana, ljudi, događaj i sistem koji ih povezuje? Da li bijeli mantili koje nose zvanice upućuju na participiranje prisutnih u umjetničkom eksperimentisanju regularnom za praksu Marine Abramović („odustajanje od zaštite koju pruža pozicija običnog posmatrača i postajanje eksperimentatorom“[870]; „Ovo je eksperiment, ne *entertainment*!“[871], kaže umjetnica)? Da li ovi „instrumenti“ posreduju čin željene interakcije ljudi kojom se transcendiraju individualne ili identitetske razlike („stapanje odjećom“ - *blending in cloths*, kako kaže umjetnica) ili, pak, oni pomažu pokušaj *hipo-kritičkog* brisanja ili skrivanja znakova glamura i bogatstva sa tijela prisutnih selebritija, pokušaj (pseudo)demokratizacije procesa? Prema naknadnim izjavama, kod nekih izvođača pomenutih performansa je postojao osjećaj trenutne satisfakcije, intimni osjećaj „male pobjede“ demokratije (u registrovanju nevoljnosti selebritija da bijelim mantilima sakriju svoju reprezentativnu (i individualizovanu) pojavnost). Tako je jedan od angažovanih performera svoju mogućnost direktnog i dugog gledanja u lice samog gradonačelnika Los Andelesa tokom izvođenja performansa doživio kao „prilično zabavno iskustvo“. Kod nekih performera koji nisu učestvovali u ovom događaju buknuo je osjećaj gotovo „klasnog“

[869] Bishop, C. *Artificial H5s,* 230
[870] Marina Abramović, u: Germano Celant and Marina Abramovic, *Towards a Pure Energy,* u: Abramovic, M., Celant, G. *Public Body: Installations and Objects 1965-2001,* 18
[871] Yablonsky, L. (2011) ‘Let them Eat the Cake’, *Artforum,* https://www.artforum.com/diary/id=29517

revolta, želje i namjere da intervenišu prema „klasičnoj“ pobunjeničkoj matrici, uz upad na večeru i povike prisutnima da će se *i njihove glave jednom naći na pladnju!*[872].

Jedna od performerki koja je izvodila rad sa skeletom svjedoči promjenu, izmještanje sopstvenog fokusa tokom izvođenja rada. Od početne usmjerenosti na spoljašnje, na konkretnu dinamiku događaja i prisutne u njemu („Prvo su razgovarali o meni, da li sam plaćena, da li su performeri ovdje eksploatisani ali je sva priča prestala kada je stigla prva salata i ja sam bila zaboravljena”), performerka se „okretala na unutra“, fokusirala na sebe, na registrovanje sopstvene transformacije naslućujući time aktivaciju i učinkovitost programa *Cleaning the House* Marine Abramović. Performerka je napredovala od osjećaja nepodnošljivog bola i iscrpljenosti do osjećaja gubljenja granica sopstvenog tijela i sveprožimanja sa svijetom: „Sa svakim udahom, shvatila sam da ne mogu razlikovati moje tijelo od skeleta... Svaki santimetar moje kože je bio rastegnut miljama. Moja unutrašnjost je postala beskonačni prostor otvoren za nova stapanja“[873]. U opisima ovih stanja pomenuta performerka se u svom autorskom tekstu poziva na Morisa Merlo Pontija, na Žila Deleza, na Elizabet Gros, pa se možemo i zapitati da li je njeno čitanje teorije prethodilo i modelovalo praksu ili se samo „srećno“ preklopilo sa neposrednim iskustvom tijela u performansu. To je sumnja koja nagriza svako pisanje o performansu, svaku refleksiju odnosa tijela i mišljenja, iskustva i interpretacije. „Autentičnim“ i posebno validnim se čini njen osjećaj sebe po okončanju performansa (tj. po izlasku iz *performance state* ili po povratku „u stvarnost”) kada je ponovo postala svjesna svog *fenomenološkog* tijela kao „ranjivog tijela koje je bilo zabava bogatih“[874].

„Kraljevi, aristokrate i pape bili su potpora umjetnosti. Danas, u Evropi, tu podršku pružaju vlade. U ovoj zemlji [Americi], to su biznismeni i oni žele biti zabavljeni. Ja sam željela nešto drugo“[875]. Da li se umjetnica priklanja prepoznavanju želje bogatih i slavnih koji upravljaju (i) sistemom umjetnosti i pragmatično adaptira na takvo stanje stvari? Da li umjetnica ima intenciju da napravi otklon od „regularnosti“ javnih ceremonija tog stanja-sistema umjetnosti a koji, u stvari, i funkcioniše upravo kroz neočekivanosti, skretanja, *odstupanja-od-njega*)? Da li ovaj događaj situira umjetnicu kao simptomatologa ili apologetu ili onoga ko „iznutra“ čini (parodijsku) distancu? Da li je ona „izvan“ ili „unutra“ ili „između“

153

[872] Wagley, C. (2011) ‘Marina Abra 109 ic’s MOCA Gala Controversy – Jeffrey Deitch Confronted and the Performers Speak Out’, *LAWeekly,* http://www.laweekly.com/arts/marina-abramovics-moca-gala-controversy-jeffrey-deitch-confronted-and-the-performers-speak-out-2372380

97 Shanks, G. (2012) ‘Lying with a Speaking Spine: Reperforming Marina Abramovic's Nude with Skeleton’, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Volume 27, Number 1, 117

[874] Ibid, 122

[875] Marina Abramović, u: Yablonsky, L. ‘Let them Eat the Cake’, https://www.artforum.com/diary/id=29517

ili prošiva sve te pozicije ili, pak, *samo sami* događaj omogućava unakrsna interpretativna povezivanja ili divergiranja?

Abramovićkina režija večere u MOCAi je događaj prilično diskutovan i žestoko kritikovan u medijima i među stručnim komentarima (kritičari su često „gubili apetit" za ovu večeru). Pogodno je, a možda i provokativno ovdje spomenuti da se i kritike filma *Salo* (1975) rastežu od žestokog osporavanja filma kao grozomornog psihološkog iskustva ili kao neuspjele umjetničke/filmske kreacije do visokog rejtingovanja filma kao polemičke, satiričke alegorije fašizma prerušenog u konzumeristički kapitalizam ili kao „đavolje" kreacije koja nudi uznemirujući pogled u samo srce ljudske tame ne ostavljajući nikoga ravnodušnim.

Ne postoji pokušaj niti namjera da se ovaj angažman Marine Abramović i njegove recepcije ovdje porede ili izjednače sa Pazolinijevim *Salo* i kritikama ovog filma, a tako ne treba percipirati ni pozivanje na Žižekovu analizu fenomena slovenačke postpankovske grupe Lajbah koja slijedi. Namjera je sa se u polju *intertekstualnosti* aktivira mnogostruko sklopiva i rasklopiva matrica mišljenja određenih događaja ili fenomena koji sadrže ili reflektuju polemičnost, arbitrarnost ili kontroverznost, odnosno, koji trpe i izmamljuju mnoštvo čitanja i učitavanja indikativnih ili simptomatičnih za umjetnički i društveni kontekst kome pripadaju. Prema Žižeku, ljevičarski kritičari su u Lajbahovoj mješavini staljinizma, nacizma i ideologije *Blut und Boden* vidjeli „ironičnu imitaciju totalitarnih rituala" istovremeno se pitajući da li se oni, u stvari, identifikuju sa totalitarnim ritualom, da li time jačaju ono što bi trebalo da subverziraju. Prema Žižeku, ironička distanca nije automatski i subverzivan stav već, prije, „vrhunski oblik konformizma" koji ne predstavlja prijetnju sistemu. Pretjerana identifikacija sa nekim totalitarnim ritualom suspenduje njegovu efikasnost[876]. Moglo bi se reći da svaku vrstu otpora, subverzije, opozicije, „konzumeristički kapitalizam" uspijeva da apsorbuje, kooptira, pacifikuje. Stoga nije bitno, kaže dalje Žižek, da li Lajbah čine totalitaristi ili ne, kakav je zaista njihov stav jer oni „ne funkcionišu kao odgovor nego kao pitanje" prisiljavajući nas „da zauzmemo svoj stav i odlučimo o *svojoj* želji"[877]. Ovakvo rezonovanje možemo imati i po pitanju pomenute gala večere i nekih drugih javnih angažmana umjetnice. Da li Abramović "čuva distancu" ili se „pretjerano identifikuje" sa "ritualom" koji režira i u kome učestvuje? Da li je zbog moguće "pretjerane identifikacije" sa „ritualom" njena moguća ironička ili cinička distanca lišena efikasnosti? Bez obzira na kojoj je poziciji sama umjetnica, kakva ona ubjeđenja gaji, njeno djelovanje ispostavlja pitanja koja traže da sami formulišemo odgovor, da *prepoznamo svoju želju*.

---

[876] Žižek, S. (1996) *Metastaze uživanja,* Beograd: Čigoja, 110
[877] Ibid, 110-111

Važno je u ovom kontekstu pomenuti i da je na ovom (i ovakvom) događaju bio čitan/izgovaran manifest umjetnice (cijeli događaj se i zvao „Životni manifest umjetnika“) u kome, između ostalog, umjetnica kaže: „Umjetnik ne treba da laže sebe ili druge... Umjetnik treba da bude izložen patnji... Patnja donosi transformaciju... Umjetnik mora pronaći vrijeme za duge periode samovanja... Umjetnik ne treba da se ponavlja... Umjetnik treba da donese odluku o minimumu onoga što može posjedovati... Umjetnik treba imati prijatelje koji ga duhovno uzdižu... Umjetnik treba biti svjestan sopstvene smrtnosti“[878].

Da li pokušaj “pretjeranog identifikovanja” umjetnice sa navodima iz njenog manifesta nju, u stvari, *cinički i efikasno* od tih navoda distancira? Da li ovakav njen manifest pročitan na ovakvoj gala večeri u losanđeleskoj MOCAi trebamo percipirati kao „ironičku imitaciju“ temeljnih principa na kojim je Abramović gradila i željela graditi sopstvenu karijeru? Da li je, pak, u pitanju eksponiranje čvrstog ličnog stava, *prepoznavanje želje* same umjetnice formulisane kao njeno: *vjerujem,* kao njen *manifesto* koji opstaje, odolijeva *uvijek i u svakoj situaciji? Činjenja* umjetnice i *vjerovanja* umjetnice su nešto u čiju vjerodostojnost mi možemo vjerovati ili sumnjati ili oko čega se možemo pitati i polemisati ili ih „jednostavno“ prihvatiti kao dejstvo čistog paradoksa u umjetničkoj praksi Marine Abramović. Ili možemo tražiti dalje *svoju želju*?

Govoreći o strategijama aproprijacije Roberta Raušenberga (Robert Rauschenberg) i Endija Vorhola (Andy Warhol), Benjamin Buhlok (Benjamin Buchloh) navodi da su njihove slike, čiji se proces nastanka „pretjerano identifikuje“ sa procesima masovne mehaničke reprodukcije, u naknadnim procesima akulturacije zadobile „neželjeni“ status umjetničkog remek-djela, kulturne vrijednosti, ikona jednog vremena. Njima se obezbjeđuje i opstanak medija slikarstva i sve to uprkos *sistematskom prognanju* instanci individualne kreativnosti, autorskog „rukopisa“, auratičkog statusa umjetničkog objekta koji sprovode njihovi tvorci. Dakle, umjetnici su kreirali robnu, tržišnu vrijednost koju su željeli da dovedu u pitanje[879]. Taj je proces toliko „metastazirao“, da kažemo to u duhu Buhlokove pozne mješavine žestokog kriticizma i filozofskog pesimizma, da danas „prostori i prakse kulturne produkcije ne obezbjeđuju više nikakav predah niti utočište, nikakvo izbavljenje od univerzalnih zakona proizvodnje koji su sada prodrli i proželi sve sfere društvenog života“[880]. Možemo reći, tim

---

[878] *An Artist's Life Manifesto: Marina Amramović,* u: Obrist, H. U. *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 86-91

[879] Buchloh, B. H. D. (2000) *Neo-avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1965 to 1975,* Cambridge: MIT press, 350

[880] Pobric, P. (2015) ‘Against Allegory: on Benjamin Buchloh New Collection of Essays’, *The Art Newspaper,* http://theartnewspaper.com/comment/reviews/books/against-allegory-on-benjamin-buchloh-s-new-collection-of-essays/

zakonima podliježu same postmodernističke umjetničke procedure koje su (nekada) proizvodile i garantovale (kritičku) distancu ili preispitivanje prošlosti i norme: metode apropriacije, alegorije, parodije. U susret Svjetskom fudbalskom prvenstvu u Brazilu 2014., Abramović je uradila reklamni video za multinacionalnu korporaciju, poznati brend sportske odjeće Adidas aproprijirajući, rekreirajući njen i Ulajev zajednički rad ***Work/Relation*** iz 1978. U ovoj reizvedbi, urađena je bitna modifikacija u odnosu na originalni rad. Abramović i Ulaj su prenosili kamenje u kofi sa jednog kraja prostorije do drugog noseći kofu zajednički i, kao i u nekim drugim njihovim radovima, progresivni zamor tijela unio je „zamor" u njihovo zajedništvo, u njihov odnos. Abramović sada uvodi grupu ljudi koji čineći lanac ruku efikasnije izvode zadatu akciju.

Da li se ovdje radi o, da tako kažemo, *applied reenactment* nekadašnjeg Abramovićkinog i Ulajevog rada ili novom, *fleksibilnom čitanju* starih radova dvoje umjetnika i u njima rastuće tendencije za otvaranje odnosa i stvaranje novih spojeva izvan samodovoljnosti para? Da li se, pak, radi o (kapitalističkoj) apropriaciji tog rada u komercijalne svrhe, njegovoj „čistoj" komodifikaciji?

Valter Benjamin govori o apropriaciji kao modernom fenomenu transformacije robe u alegoriju registrujući taj proces u Bodlerovoj poeziji. Kako naglašava Benjamin Buhlok, ova prevođenja kulminiraju Dišanovom *ready-made* revolucijom gdje apropriacija postaje alegorija čina stvaranja a aproprijirani masprodukt se proglašava umjetničkim djelom, *nosiocem smisla*[881]. Finalno „peglanje" konflikta između individualne prakse i masovne proizvodnje, umjetničkog i ne-umjetničkog sprovodiće dalje umjetnost pop-arta ali se konsekvence mogu percipirati i onako kako ih je ovdje definisao Benjamin Buhlok. Da li je u slučaju saradnje Marine Abramović i kompanije Adidas aktiviran reverzibilni proces u kom *roba* apropriira umjetnost i gdje se tim činom apropriacije masprodukt samo potvrđuje kao roba, odnosno, njegova „alegorijska procedura" funkcioniše kao njegova reklama (sama umjetnica na jednom mjestu kaže da „moda izvlači umjetnost iz konteksta i prevodi je u površnost"[882])? Abramović povodom ovog reklamnog videa kaže: „Sličnost između umjetnosti performansa i sporta koju sam željela da istaknem ovim videom jeste važnost grupnog rada"[883]. „Kada smo Ulaj i ja originalno izvodili ovaj performans 1978. shvatili smo

160

[881] Buchloh, B. H. D. (1982) 'Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art', *Artforum*, No. 21, 46

[882] Bonvicini, M. (2005) 'Do Iy Again, In Conversation with Marina Abramovic, *Frieze,* no. 94, htt99frieze.com/article/do-it-again

[883] *Work relation 2014: a short fi99y marina abramovic, adidas and SHOWstudio*, http://www.designboom.com/art/work-relation-2014-short-film-marina-abramovic-adidas-showstudio-07-07-2014/

da prvo što prestaje da funkcioniše jeste odnos. Sljedeće su bile same osobe iz tog odnosa. Ono što je bitna poruka ovog videa jeste važnost lanca. Lanac je ono što odolijeva, što traje najduže. Lanac ostaje zauvijek“[884]. Upravo ovi iskazi umjetnice su simptomatološkog i *autodemaskirajućeg* karaktera. Oni precizno detektuju prirodu ovog i ovakvog angažmana (ili aranžmana) kao promjenjivog, izvijajućeg i *odolijevajućeg* lanca apropriprijacija, kao ulančavanja u kome nestaju ili se destabilizuju ili se na nov način povezuju nekadašnji statusi u klinču umjetničkog i komecijalnog, autentičnog umjetničkog djela i masprodukta, individualnog čina stvaranja i zajedničkog pregnuća prema prilici angažovane grupe. U tom klinču se i umjetnik i biznismen mogu jednako nadati očuvanju svoga imena (ili brenda), svoje misije (svoga *manifesta*), i nadati se da će ovaj susret biti dobitan za svakog ponaosob. Konačno, kako to navodi Frederik Džejmson, estetska proizvodnja je danas integrisana u robnu proizvodnju a robna proizvodnja daje „estetskoj inovaciji i eksperimentisanju sve bitniju strukturalnu funkciju i poziciju“[885]. Takođe, bitno je da za simptomatologiju Marine Abramović više ne možemo upotrijebiti definiciju An Suvanjarg po kojoj je simptomatolog „ljekar civilizacije“ koji ne pati od simptoma koje dijagnostikuje. Njena umjetnost i sama umjetnica sada precizno reflektuju brojne kontroverze savremenog sistema umjetnosti i konteksta koji ih generiše bivajući *unutar* njega, sa njim integrisane, postajući njihovi (neplanirani) „eksponenti“ i „promoteri“.

Ovi zaokreti, unutrašnje kontradikcije ili *spinovanja* u umjetnosti apropriprijacije i u poznoj umjetnosti Marine Abramović mogu se objasniti onako kako je (ponovo) Benjamin Buhlok objasnio „neobjašnjivu“ promjenu koja je u ruskoj umjetničkoj avangardi nastupila nakon 1920. Naime, umjetnost eksperimenta, prije svih suprematizma i konstruktivizma koja je propozicije modernizma dovela do krajnjih konsekvenci prividno je te propozicije napustila i zanemarila novom posvećenošću („entuzijastično, iskreno i bez prisile“[886]) ciljevima napretka sovjetske države. Prema Buhloku, nije u pitanju svjesno zanemarivanje i napuštanje sopstvenih vrijednosti (rekli bismo, *svog manifesta*) nego adaptiranje umjetnika-umjetnosti na „istorijsku dijalektiku“, na promenu paradigme a to adaptiranje je imalo i *ima svoju cijenu*: u figurativnom i bukvalnom smislu riječi.

---

[884] *Watch Marina Abramovic's short film for Adidas*
http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20788/1/watch-marina-abramovics-short-film-for-adidas

[885] Džejmson, F. *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, u: I. Kuvačić, I. i dr. (ur.) *Postmoderna. Nova epoha ili zabluda*, 190

[886] Pobric, P. ‘Against Allegory: on Benjamin Buchloh New Collection of Essays’ http://theartnewspaper.com/comment/reviews/books/against-allegory-on-benjamin-buchloh-s-new-collection-of-essays/

Marina Abramović demonstrira i (diskutabilno) adaptiranje na promjenu konkretnih okolnosti, na promjenu „poslovnog ambijenta“. Nakon javnog otkazivanja (novembar 2017.) projekta svog instituta za umjetnost performansa MAI, projekta najavljenog još 2011. za čiju je realizaciju, prema procjeni, bila potrebna suma od 31 milion dolara i najave prodaje zgrade (starog teatra u Hadsonu, SAD) inicijalno namijenjene institutu, umjetnica se, reklo bi se, „dočekuje na noge“. Ona eksponira moć ili izvodi pokušaj prilagođavanja novonastalim okolnostima, odnosno, pokušava da prilagodi novonastale okolnosti potrebi održavanja kontinuiteta svog umjetničkog djelovanja, nesmetanog sprovođenja svoje umjetničke misije i svojih *art-business* planova. Prema umjetnici, nedostatak fizičkog prostora ili sjedišta instituta ne označava njegovo gašenje budući da bi institut realizovao i ugošćavao svoje programe u tuđim prostorima poput izložbe *As One* u atinskom Benaki muzeju 2016. ili programa *Terra Communal* realizovanog 2015. u Sao Paulu. Novi slogan umjetnice prigodno skovan za novu sitaciju: „Ne dolazite kod nas, mi dolazimo kod vas“ zamjenjuje njenu staru, sada neupotrebljivu definiciju modela funkcionisanja budućeg instituta: „Putujući prototip instituta i jednokratni događaji nisu supstituti za potpuno operativan umjetnički centar“[887]. U pitanju je Abramovićkino oportuno prihvatanje novonastalih okolnosti kroz mutiranje svoje nomadologije, kroz, kako bi rekao Hal Foster, uspostavu nove vrste *flânerie*. Moglo bi se reći i da, kao izraz neke „više pravde“, planirani institut performansa kao imaterijalne umjetnosti (p)ostaje imaterijalan.

Za prikupljanje sredstava za svoj institut umjetnica je napravila ponudu cijelog seta aktivnosti kojima bi donatori bili „namireni“ kroz njeno adresirano, manje ili veće direktno radno-umjetničko angažovanje. U tim umjetničko-preduzetničkim činovima se elementi njenih umjetničkih performansa ispostavljaju kao razmjenljive vrijednosti stavljene u službu, za umjetnicu, višeg umjetničkog cilja: organizovanja institucionalne brige za očuvanje, razvijanje i promovisanje upravo umjetnosti performansa. Nužno se postavlja pitanje: da li je umjetnica ona koja sebe vješto prevodi iz pozicije „žrtve“ nepredviđenih okolnosti u prilagodljivu, snalažljivu, dakle, pobjedničku ili opstajuću, trajuću umjetničku ličnost *against all odds*? Ili je ona uhvaćena u neproduktivni paradoks: pokušavajući da brine o svojoj umjetnosti, o njenoj prošlosti i budućnosti, ona cijepa njenu sadašnjost na stavke unutar donatorskog menija[888], servira je na trpezi komodifikovanih umjetničkih „dobara“?

---

[887] Cascone, S. (2017) ‘The Artist Is Present but the Money Isn’t: Marina Abramović Scraps $31 Million Performance Art Facility’, *Artnet News,* 6. October, https://news.artnet.com/art-world/marina-abramovic-cancels-planned-rem-koolhaus-building-1108310

[888] Svakom ko bi dao barem 1 dolar bio je obećan zagrljaj umjetnice; za veće donacije bio je ponuđen *livestream* u kome umjetnica demonstrira i podučava svojoj vježbi gledanja u oči; donacija od 10.000 dolara predviđala je

Biznis teoretičar Džonatan Šreder (Jonathan Schroeder) navodi da umjetnici i često kritikuju mehanizme konzumerističke kulture i komodifikacije umjetnosti, diktata tržišnih zakonitosti, praksu brendiranja i uspostavljanja star sistema („Umjetnik ne treba praviti kompromise ni zbog sebe ni zbog umjetničkog tržišta... Umjetnik ne trena sebe proizvesti u idola“[889], kaže u svom Manifestu Abramović). Međutim, njihova umjetnost završi na tržištu a oni uživaju u benefitima sopstvene (neizbježne?) uvučenosti u taj mehanizam. Kako dalje navodi Šreder, intelektualno, disciplinarno i semiotičko razdvajanje umjetnosti i biznisa danas ne samo da je teško izvodljivo nego nije ni preporučljivo u ozbiljnim istraživanjima savremene umjetnosti i umjetničkog tržišta. Šreder definiše umjetnika kao „brend-menadžera, aktivno angažovanog na razvijanju, njegovanju i promovisanju sebe kao prepoznatljivog ‘proizvoda' u kompetitivnoj kulturnoj sferi”, kreatora sopstvenog prepoznatljivog izgleda, imena, stila, odnosno, brenda.[890].

Angažovanje Abramović u projektu ***Pastry Portrait*** (2017) umjetničke organizacije Kreëmart koja poziva savremene umjetnike da stvaraju umjetnost od posebnog „materijala“, od šećera, rezultiralo je kreiranjem posebnih kolačića, poznatih makarona, sa prepoznatljivim potpisom, pakovanjem i sa „ukusom“ Marine Abramović (plavi kolačići sa zlatnim prelivom spakovani su u crnu kutiju u obliku piramide na kojoj je utisnut grb porodice Abramović sa vukom koji u čeljustima drži ovcu, predstavom koja reflektuje „delikatnu ravnotežu između ranjivosti i snage“). Takođe, ovaj *Marina Abramović's Taste* izveden je manje prema masovnoj („demokratičnoj“), a više prema „elitistički“ ili „ekskluzivistički“ (ali svakako konzumerističkiustrojenoj) *limited edition* formuli. Takođe, promocija i konzumacija ovog proizvoda čije jedno pakovanje košta 85 eura je rezervisana za internacionalne događaje na kojima se umjetnost tržišno valorizuje ili *prodaje,* poput pariskog FIACa, i za svjetske metropole kulture i biznisa, za London, Milano, Njujork, Majami, Los Anđeles, Tokio. Dodajući ovom ukusu “začin” prigodnog oportunizma, Abramović „formulu“ ove (umjetničke) intervencije definiše u silogističkom ključu i iz te formule je predstavlja sukladnom prirodi svoje umjetnosti (performansa): „Moj rad je uglavnom nematerijalan, on je

---

večeru sa umjetnicom na kojoj bi ona podučavala prisutne spremanju tradicionalnih supa u kojima bi „svi zajedno uživali“, u: Swanson, C. (2017) ‘Where did Marina Abramovic Institute’s Money Go?’, *Vulture,* 14. November, http://www.vulture.com/2017/11/where-did-marina-abramovic-institutes-money-go.html

[889] *An Artist's Life Manifesto: Marina Amramović,* u: Obrist, H. U. *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 86 151

[890] Schroeder, J. (2005) 'The Artist and the Brand', *European Journal of Marketing* 39, 11/12, 1292-1302

konceptualan i ograničen vremenom. Rad za Kreëmart izveden od šećera je, također, u potpunosti nematerijalan. Kada ga pojedete, kada ga konzumirate, on nestaje"[891].

Ovo i ovakvo prevođenje sopstvenog umjetničkog identiteta u „ukus", u ono što može biti *progutano i svareno* već je postojalo u praksi Marine Abramović. Ona je već *umnožavala* i *dijelila* „pastvi" svoje drugo, čokoladno tijelo sačinjeno „po sopstvenom liku" (tokom donatorske gala večere u muzeju MOCA u Los Anđelesu 2011., gostima je bila ponuđena velika torta u obliku tijela umjetnice a na svečanom otvaranju njene retrospektivne izložbe u moskovskoj Garaži također 2011., zvanicama je bila davana posebno upakovana čokoladna kopija njenog nosa). Nestalno tijelo nje same i njene umjetnosti ne traži samo masivne zahvate sopstvenog očuvanja i produžavanja kroz velike retrospektivne izložbe, spektakularne *long-durational* performanse, atraktivne *re-enactmente,* kompleksna dokumentovanja i medijatizacije, već se „ovaploćuje" i kroz jednako nestalne ili potrošne „neumjetničke" materijale i mas-produkte i time kroz tijela njihovih konzumenata. U tom stalnom proizvođenju, umnožavanju i trošenju, dakle, prema logici kapitalističke ekonomije, ta *sweet bodies of art* produžavaju postojanje tijela umjetnosti, stvaraju i namiruju želju za uvijek "novim i originalim" izdanjem umjetnika, onim koje će biti atraktivno "ambalažirano", efikasno reklamirano, višemedijski i masmedijski distribuirano. Dakle, Abramovićkina umjetnost udobno se smjestila u najotvorenije i najprotočnije kanale savremene kapitalističke (umjetničke) proizvodnje i plasmana (umjetničkih) proizvoda.

3.3.4. U trijadi Bojs - Vorhol - Kuns

Marija Slovinska (Maria Slowinska) smatra da Endi Vorhol (Andy Warhol) a zatim i kasniji poslovno orjentisani umjetnici poput Džefa Kunsa i Takašija Murakamija (Takashi Murakami) nisu biznismeni koji prave biznis već umjetnici angažovani u postmodernoj igri identiteta[892] (moglo bi se, ipak, ustvrditi da ova konstatacija funkcioniše i u obratnom smjeru). Džef Kuns gotovo nemilosrdno eksploatiše i virtuozno kapitalizuje našu potrebu za kičom, za trivijalnim, za banalnim, za površnim, za bizarnim. On tu svoju strategiju perverzno eufimizira kao *all embracing* zahvat njegove umjetnosti, kao tolerisanje i integrisanje različitih aspekata kulture što u krajnjoj instanci, po Kunsu, znači „prihvatanje različitih ljudi". On demonstrira lako i čudovišno hiperbolisanje *Banality* do visina *Made in Haven*.

[891] Apollo Magazine (2017) *A Morsel of Marina Abramović,* https://www.apollo-magazine.com/a-morsel-of-marina-abramovic/
[892] Slowinska, M. A. (2014) *Art/Commerce: The Convergence of Art and Marketing in Contemporary Culture*, Bielefeld: Transcript, 115

Kao kakav *giant Puppy-Monster,* on gazi i drobi naše „odnjegovane" ukuse i senzibilitete za „istinski" umjetničko, on razorno parodira našu spremnost *na*, naš smisao *za* neočekivano, provokativno, dekonstruišuće u savremenoj umjetnosti kao i našu neumornu potrebu za traženjem dubokog značenja i smisla (u tome). Za Marinu Abramović bismo mogli reći da teži da dosljedno i kontinuirano *izlazi u susret* jednako snažnoj potrebi savremenog čovjeka za spiritualnom komponentom u umjetnosti (i u samom životu) angažujući u toj misiji i akumulirana znanja i moći sopstvenog i tijela svoje umjetnosti. U njenoj umjetničkoj praksi, potraga za duhovnošću, promocija i demonstracija, upražnjavanje umjetničkog programa *Cleaning the House*, usmjerena je na pronalaženje pravog puta ka smislenijem življenju i (društveno) odgovornijoj umjetnosti. Ona dobija i svojstva neobičnog, neočekivanog, ponekad šokantnog ali i izazivajućeg i destabilišućeg po naše dnevne rutine i savremene modele življenja, po kodirana i normirana poimanja umjetnosti, sopstva i svijeta. Takođe, ova potraga može i da (neželjeno) provocira, čak parodira upravo vrijednost duhovnog razotkrivajući je kao *nedostajući dio,* kao ono što se priželjkuje, što vjerujemo da "uozbiljuje" i "produbljuje", „popravlja" život, što pruža iluziju bjekstva od praznog i ordinarnog savremenom konzumentu umjetnosti a što se „trenira" i prevodi u novu rutinu. Sa druge strane, Abramović kapitalizuje tu našu potrebu za duhovnošću, za spiritualnom komponentom u umjetnosti obezbjeđujući institucionalnu, tržišnu i javnu valorizaciju svojih posvećenih umjetničkih potraga i svog statusa umjetnika-transformatora. Ona revnosno „reklamira" upravo spiritualno „punjenje" svojih umjetničkih proizvoda marljivo kreiranih, spakovanih, distribuiranih i prodavanih u savremenoj fabrici umjetničkog spektakla.

Umjetnost Marine Abramović je *imala intenciju* izmještanja iz, da tako kažemo, „mračnog ambijenta" Vagnerove (Richard Wagner) opere („Vagnerova opera je slavila krv, sudbinu, zavjetovanje, edipalne konfuzije"[893]) u "otvoreni plan" Vagnerovog *Gesamtkunstwerka.* Vagnerov koncept „umjetničkog djela budućnosti" pretpostavljao je prevazilaženje granica medija i umjetničkih žanrova ne radi kreiranja „multimedijalnog spektakla dizajniranog da zarobi imaginaciju posmatrača" već prije kao sredstvo povezivanja medija i ljudi, kreativnih potencijala umjetnika i posmatrača. Za umjetnika, to je značilo predaju umjetničkog egoizma, izolacionizma i pretpostavljene autorske autonomije. Intendirani vagnerijanski koncept i stvarno Abramovićkino prekoračenje granica, povezivanje medija, žanrova, ljudi, umjetnika i posmatrača, vremenom je dobijalo zamah i dimenziju „multimedijalnog spektakla dizajniranog da zarobi imaginaciju posmatrača" u kome

199 59

[893] Morgan, D. *Spirit and Medium: The Video Art of Bill Viola,* u: Townsend, C. (ed.) *The Art of Bill Viola,* 94

umjetnica predano organizuje i obezbjeđuje svoju *poznatost*, svoju (sve)prisutnost i svoju autorsku poziciju.

Ključno pitanje koje se ovdje postavlja nije da li je Abramović izgubila, *protraćila* decenijama akumulirane moći Tijela, da li ona sada deformiše ili promašuje upotrebu brojnih dugo i predano isprobavanih i praktikovanih tehnika *staranja o sebi,* da li je „izdala sebe". Ključno pitanje, takođe, nije da li su mnogo pominjana i neupitno locirana vrijednost duhovnosti i transformabilni potencijal njene umjetnosti (neizbježno?!) dovedeni u pitanje ili suspendovani rabljenjem strategija i praksi savremenog sistema umjetnosti orjentisanog prema tržišnoj, institucionalnoj, javnoj valorizaciji umjetnosti. Bitno postaje registrovati i pratiti modifikovanja metoda i tehnika, odnosno, promjene „pakovanja" i formi "plasmana" njenog dominantnog umjetničkog programa *Cleaning the House*. Bitno je razvijanje, kroz njenu umjetničku praksu i njene javne angažmane, sve ambivalentnijeg značenja pojma *staranje o sebi* i sve kontroverznijeg praktikovanja ili promovisanja različitih samorazvojnih tehnika. Bitno postaje detektovati kako te njene umjetničke forme, tehnike i strategije vremenom postaju sve više adaptibilne, uklopljive i prijemčive ne samo za savremeni sistem umjetnosti već i za savremenog čovjeka-konzumenta svakojakih kulturnih produkata jednako kao što je kompleksan, razgranat i razuđen sistem *raising awareness, self care, self help, well being* metoda i praksi danas postao razvijen i profitabilan biznis - ne nužno i manipulativan ili neučinkovit za korisnika.

Tjeri de Duv (Thierry de Duve) sučeljava Bojsa i Vorhola kao distinktivne figure ili konstruktore dvije umnogome različite umjetničke paradigme XX vijeka. Prema de Duvu, Bojs je bio heroj, Vorhol zvijezda, odnosno, Bojs je imao slavu heroja a Vorhol sjaj zvijezde. Za Bojsa, kapitalizam je predstavljao kulturni horizont koga je trebalo napustiti, za Vorhola to je, naprosto, bilo prirodno stanje. Bojs je želio biti proleter, Vorhol mašina (na naslovnici kataloga retrospektivne izložbe u MOMI postavljena je Anjelijeva fotografija umjetnice koja u radničkom kostimu nosi u naručju drva za potpalu – *Artist with Firewood* (2009). Umjetnica je predstavljena kao aktivni dio zajednice običnih ljudi dok s povjerenjem i gordošću proletera gleda visoko naprijed. Sa druge strane, njena stamina, posvećeno obavljanje ordinarne radnje, osjećaj da ta radnja može trajati neograničeno, da je ništa ne može poremetiti, sugeriše ne samo njeno bivanje u stanju meditacije, odnosno, u *performance state* već se doima i kao nesmetani rad „dobro podmazane" mašine). Bojsova umjetnost je bila zasnovana na volji i proizvodnji, Vorholova na želji i potrošnji. Za Bojsa, umjetnost je bila rad, za Vorhola

roba[894]. Bojs i Vorhol, dvije udaljene umjetničke galaksije, mogu se upotrijebiti kao dvije bitne referentne tačke koje markiraju put i pravac promjene paradigme u umjetnosti i statusu umjetnice Marine Abramović. Njen, recimo, pokušaj manevrisanja „mirne smjene" ili „srećnog spoja" tih paradigmi, tih umjetničkih strategija i logika, u stvari, pokušaj „ušivanja" divergentnosti, premošćavanja provalije markira generalno ambivalentnu prirodu njene umjetnosti ili je isporučuje kao paradoks.

126

[894] De Duve, T. (2012) *Sewn in the Sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, Chicago: University of Chicago Press, 17

3.4. Umjesto zaključka- „Koeficijent umjetnosti“ Marine Abramović

U doktorskoj disertaciji *Perpetuiranje promjene – tehnologija sopstva Marine Abramović,* preplet umjetničke ličnosti i umjetničke prakse Marine Abramović se percipira/ispostavlja kao *heterogenetička* struktura, kao *open source* koji operiše kroz mnoštvo prostornih, vremenskih i značenjskih dispozitiva, kao „igra sila, intenziteta... prostorno-vremenskih varijabli koje su definisane svojom pokretljivošću, promjenjivošću i prelaznom prirodom... stalan proces transformacija... fluks mnoštvenog postojanja...“[895]. Možemo ga pratiti kao lanac izmiještanja, modifikacija i *postajanja*, kao lanac širenja, „prelivanja“ u raznolika druga *tijela* i građenja novih sklopova sa njima, odnosno, kao ekstenziranja u prostoru i vremenu tim novim spojevima, tim „ušivanjima“ sa tijelima mnoštva: sa živim i neživim, organskim i neorganskim, ljudskim i neljudskim, materijalnim i virtuelnim, privatnim i javnim, *tijelima* znanja, mišljenja, imaginiranja, snova, sjećanja i osjećaja, *tijelima* mnogostrukih značenja i smisla. Konačno, njeno i tijelo njene umjetnosti se (tehnološki, reprezentacijski) multiplikuje, virtualizuje i rasipa u masmedijskom prostoru kulture poznog kapitalizma.

U višegodišnjem pouzdanom klizanju Abramovićke i njene umjetnosti ka selebriti statusu, ka institucionalnom priznaju, ka komercijalnom učinku, ka medijatizaciji, spektakularizaciji ali i memoralizaciji njenog i „tijela“ njene umjetnosti i istovremeno njenom istrajavanju ili istrajnom zagovaranju svoje umjetničke misije - dosezanja stanja bespredmetnog, nematerijalnog, spiritualnog, *brižno* participativnog u umjetnosti – da li treba vidjeti njenu kategoričnost ili, pak, njenu oportunost? Ko i po kojim kriterijumima mjeri odnos između misije ili namjere umjetnice i njene umjetnosti sa jedne strane i njihovog statusa i učinka sa druge? Prema Dišanu, u stvaralačkom činu, umjetnik ide od intencije ka realizaciji. Razliku koja nastaje između ovo dvoje, onoga što je umjetnik namjeravao da ostvari i onoga ostvarenog, razliku koje umjetnik nije svjestan, Dišan definiše kao „koeficijent umjetnosti“. To je „aritmetički odnos“ između „neizraženog a namjeravanog i nenamjeravanog a izraženog“. Onaj ko „krpi“ pukotinu između intencije i realizacije, ko dovršava stvaralački čin jeste posmatrač[896].

Involviranje posmatrača, posmatrač kao ko-kreator umjetničkog rada, umjetnost kao participativni, interaktivni čin koji Dišan definiše kao „transsupstancijaciju“, preobražaj

18

[895] Braidotti, R. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, 111-112

[896] Gavrić, Z., Belić, B. (ur.) (1995) *Marcel Duchamp: Spisi, tumačenja,* Bogovađa: samostalno izdanje, 65

posmatrača, pretvaranje „inertne materije u umjetnički rad“[897] te Dišanova tvrdnja da se umjetnost ne može razumjeti intelektom već kroz emocije slične osjećaju religioznosti ili seksualne privlačnosti, kao „odjek estetskog“[898] - sve su to ciljane, operativne i promotivne vrijednosti umjetnosti performansa (Marine Abramović). Ne udaljavajući se od Dišana, ponavljamo ono već navedeno: nauka i religija, dva diskursa iz kojih je Abramović brusila oštricu ili „podizala vertikalu“ svoje umjetničke prakse, budizam i kvantna fizika, dijele vjerovanje u suštinsku nepodudarnost između onoga kako mi stvari percipiramo, kako ih iskušavamo i kakve one u stvari jesu. Sam pojam i percepcija realnosti direktno je zavisna od posmatrača i stoga ne može biti govora o objektivnim, apsolutnim vrijednostima – „materija i um se uzajamno određuju“[899].

Posmatrač koji ovo piše percipira Manifest Marine Abramović (*An Artist's Life Manifesto*) gotovo kao *summa summarum* njenih životnih i umjetničkih namjera iz kojih je moguće konstruisati listu onoga u njenoj umjetnosti realizovanog i onoga neostvarenog. Na isti način se mogu tretirati i upotrijebiti brojni stejtmenti umjetnice i sami njeni umjetnički radovi. Iz svih njih možemo registrovati ili „dobro slaganje“ ili diskrepanciju između onoga u što umjetnica vjeruje, što želi ili namjerava i onoga što zaista čini i što je učinjeno, što je u radu ostalo ili nije od te želje, namjere, stava. Prema Manifestu bismo, dakle, mogli mjeriti koeficijent poklapanja ili odstupanja između intencije i realizacije, mjeriti stepen stvarne izraženosti, ostvarenosti intencija ali, može se ovdje reći, i stepen njihove *nenamjeravane neizraženosti*, *nenamjerne* neostvarenosti. Kada u svom Manifestu umjetnica navodi: „Umjetnik treba da pati... iz patnje dolaze najbolji radovi... patnja donosi transformaciju... umjetnik ne smije počiniti samoubistvo“, u pitanju su *namjere*, prije svega, njenih ranih performansa i (jedino) možemo diskutovati o intenzitetima njihove ostvarenosti. Kada u Manifestu Abramović kaže: „Umjetnik mora pronaći vrijeme za duge periode samoće... umjetnik treba da razumije tišinu... tišina je kao ostrvo usred uzburkanog okeana... umjetnik treba dugo vremena stajati pored vodopada... posmatrati riječne brzake... liniju horizonta... zvjezdano nebo“, onda možemo govoriti o varijacijama ili varijantama izraženosti ovih namjera kroz pozne radove sa Ulajem ili kroz njene radove sa kristalima, kroz video radove poput *At the Waterfall, Stromboli, Dosing Consciousness* sve do *House with the Ocean View*. Kada umjetnica saopštava svoju namjeru: „Umjetnik treba biti svjestan sopstvene smrtnosti... umjetnik treba da umre svjesno i bez straha... umjetnik treba da među simbolima svoje

[897] Ibid
[898] Marcel Duchamp, u: Baas, J. *Nowhere from Here: Contemporary Art and Buddhism,* u: Baas, J. and Jacob M. (ed.) *Buddha Mind in Contemporary Art*, 20
[899] Dalai Lama, *The Universe in a Single Atom: The Convergence of Science and Spirituality*, 63

umjetnosti traži znakove različitih scenarija smrti“, onda možemo istraživati, diskutovati, problematizovati različite scenarije ostvarenosti te namjere od makabrističkih radova poput *Cleaning the Mirror* ili *Balkan Baroque* do mnogostrukih i kontinuiranih umjetničkih činova podmlađivanja, rekonstruisanja, produžavanja, u prostoru, vremenu, u različitim medijima, njenog i tijela njene umjetnosti. Kada umjetnica u Manifestu navodi ove „namjere“: „Umjetnik ne treba praviti kompromise ni zbog sebe ni zbog umjetničkog tržišta... umjetnik ne treba sebe proizvesti u idola... umjetnik ne treba da se ponavlja... umjetnik ne treba da uđe u hiperprodukciju... umjetnik treba da izbjegne prljanje sopstvene umjetnosti... umjetnik treba da donese odluku o minimumu onoga što može posjedovati... umjetnik treba imati prijatelje koji ga duhovno uzdižu...“[900], onda se otvara polje dejstva Dišanovog „koeficijenta umjetnosti“. Naime, iz konteksta Abramovićkinih radova poput *Seven Easy Peaces* i *Artist is Present,* te njenih javnih angažmana u kojima ona istupa kao umjetnica - recimo u donatorskoj večeri u losanđeleskoj MOCAi, spotu za Džej Z-jevu pjesmu *Picasso Baby,* reklamnom spotu za Adidas ili projektu *Pastry* - te iz konteksta modifikovanja početne ideje njenog instituta za performans pa (samo)lansiranja unutar *Star*-sistema i njene planetarne popularnosti, tržišne i institucionalne valorizacije njene umjetnosti, moguće je registrovati tenzični odnos intencije i realizacije. Naime, na jednog strani se registruje njeno nepokolebljiva namjera da praktikuje, popularizuje, očuva performans kao umjetnost participacije i transformacije. Na drugoj, pak, strani, registruje se stvaranje *klizišta, naprslina ili rasjeda, „praznog hoda“ i posrtanja*, registruje se ulazak u polje dejstva Dišanove aritmetike: odnosa neizraženog a namjeravanog i nenamjeravanog a izraženog gdje ono Abramovićkino *konstantno* namjeravano postaje, reklo bi se, rastuće *nenamjeravano neizraženo.*

Za Dišana, „instrument“ mjerenja ovog odnosa je „estetička vaga“. Za Benjamina je to ispoljavanje „pravilnih tendencija“ (koje se tiču stava koji umjetnik zauzima prema društvenim odnosima date epohe i njegovog položaja u tim odnosima) ali koje moraju imati i ostale kvalitete[901] (i one mjerljive na „estetičkoj vagi“). Prema Benjaminovoj „metodi mjerenja“, Abramovićkinu umjetnost bismo analizirali shodno pozicijama koje je ona kao pojedinac, kao umjetnik zauzimala u mijenjajućim istorijskim, društvenim (i umjetničkim) kontekstima tokom svoje pedesetogodišnje karijere. Mogli bismo registrovati bitna modifikovanja njenog statusa od umjetnice heroine, do šamanke, do superstara i mjeriti kako

[900] *An Artist's Life Manifesto: Marina Amramović,* u: Obrist, H. U. *Marina Abramović: Conversation Series 23,* 86-90
[901] Benjamin, V. *Eseji*, 96

su se ta pomijeranja reflektovala na „ostale kvalitete“ njene umjetnosti. Takođe, promjene njene pozicije su ne samo produkt promjena društvenih ideologija i dinamike socijalnih odnosa od 70-ih do danas nego su i pitanje izbora umjetnice, modela njenog umjetničkog ali i društvenog samoodređenja. Privlačna mogućnost preplitanja Dišanove aritmetike odnosa namjeravanog i ostvarenog i Benjaminovog odnosa „pravilne tendencije“ i kvaliteta umjetnosti stvorila bi „gusto sito“ za „pretresanje“ svake pa i umjetnosti Marine Abramović.

Rezultati premjeravanja, izračunavanja „koeficijenta umjetnosti“ su uvijek individualni ili subjektivni, odnosno, fragmentarni i arbitrarni – oni dolaze od posmatrača. Sa druge strane, kako je umjetnost Marine Abramović značila ne samo manifestovanje, verifikovanje dejstva društvenih inskripcija već i (ne-namjeravano) demaskiranje, dekonstruisanje, parodiranje, „ljuštenje“ njihovih slojeva, reklo bi se da je ona ne-namjeravano ciljala „idealnog“, nesubjektivnog (bartovskog čitača) koji se „kreće poljem bez porijekla“, koji je lišen psihologije, sociologije, istorije, želje, namjere. Takav „idealni čitač“ bio bi i proizveden njenim tranzitornim, purifikujućim umjetničkim protokolima. U postojećem, stvarnom, aktivnom polju „premjeravanja“ (Abramovićkine) umjetnosti participiraju jednako i mogući „idealni“ čitači i svakojako „načitani“ čitači. Stoga su, kako tvrdi Valter Benjamin, diskusije o odnosu između „pravilne tendencije“ i kvaliteta umjetnosti jalove, odnosno, odgovor nije uvijek nedvosmislen[902]. To je otvoreno polje pokazivanja i dokazivanja, odnosno, ispitivanja i upisivanja ili brisanja, *čišćenja* od ličnih investicija.

Teoretičarka Rebeka Šnajder na jednom mjestu kaže: „Ne želim da moje interpretacije odgovaraju umjetnikovim intencijama“[903]. Uzimajući poziciju *posmatrača*, posteriornosti koja treba „dovršiti rad“ Marine Abramović (svakako dovršiti ovaj rad o radu Marine Abramović), pokušala sam se, tragom *halfosterovske* metode „uramljivanja uramljivača“, izmaknuti do tačke sa koje bi jednako bilo moguće vidjeti i „uramljivača“, umjetnicu, i ono „uramljeno“, njenu umjetnost. Otvorila se mogućnost njihovog percipiranja kao objekata kristalaste strukture čijim bi se okretanjem ili, pak, našim okretanjem, promjenom perspektive, oni vidjeli kao višestruki preplet, kao mnoštvo unutar koga se registruje Abramovićkina i kategoričnost i oportunost - njena ozbiljnost, *istinskost,* predanost i, jednako, njena skretanja, odstupanja, ambivalencije, (auto)relativizacije.

U tom smislu, *Artist is Present* bi se mogao tumačiti ambivalentno, zavisno od toga *kako padne svijetlo na kristal ovog događaja*. Može se registrovati kako početna intencija umjetnice - uspostavljanje performansa kao stanja energetske razmjene, uzajamnog

[902] Ibid, 96-97
[903] Schneider, R. *The Explicit Body in Performance,* 9

profinjivanja, brušenja svjesnosti posmatrača *u prisustvu umjetnice u stanju Prisustva* - divergira u estetizovanu formu kapitalističkog spektakla u kome cirkuliše mnoštvo: ljudi, slike, informacije, misli, želje, emocije, u kome posmatrač postaje poluga mehanizma instituiranja umjetnice u šamana-selebritija. Sa druge strane, ovaj performans bi se mogao vidjeti kao Abramovićkino provokativno ali dosljedno kontinuiranje njenog kardinalnog umjetničkog programa *Čišćenja kuće,* putovanja do istinskog sebe. Uprkos tom „bučnom" mnoštvu u koje se rasipa i iz koga se, kao drugost, iznova sastavlja (ovaj) umjetnički događaj, mnoštvu koje je zadani okvir ili granica koju nam postavlja društvo, okolnosti, mi sami, taj put je moguć, postaje prohodan ukoliko se otkrije kao pitanje vanredne lične investicije i nestandardne interakcije sa svijetom.

Bez obzira kako se tijelo umjetnice i tijelo njenog rada „iznutra" *postavljalo*, za „spoljašnjost" *namiještalo* ili u prostoru i vremenu *premiještalo*, odnosno, kako god se ono mijenjalo, bježalo ili prilagođavalo, o njemu sudi masivno, heterogeno *tijelo pogleda* Spoljašnjosti, drugog, posmatrača, konačnog premjeravača intencije i realizacije umjetnice i njene umjetnosti.

Sa druge strane, to tijelo (umjetnice, umjetnosti) nije pasivno, nemoćno, prepušteno „na milost i nemilost" posmatraču. Ono uspostavlja, kodira određeno polje značenja ali i generiše posebno polje sila i intenziteta kojima može izmicati označavanju (sprezi Znanje-Moć). Takvo sveukupno, pregnantno polje ne samo da involvira, integriše, već i „proizvodi" posmatrača.

Kako je već naglašeno, za kompleks Znanja i označavanja, sva tijela (umjetnika, umjetnosti ali i posmatrača) su uvijek, neizbježno, *ispisana,* zahvaćena poljem inskripcija i identifikacija. Prema Keti O'Del, tijelo ne može nikada biti spoznato kao čista, karnalna cjelovitost koja bi postojala izvan arene simboličkog[904]. Prema Ameliji Džons, iako se u direktnom participiranju u živom događaju kreira (neko) "specifično znanje", tijelo umjetnika u tijelu umjetnosti dobija značenje iz konteksta određenog kodovima identifikacije[905]. Prema Džejn Bloker, pisanje o performansu nije pokrenuto iz želje da se on sačuva, obnovi, povrati nego iz "želje za izgubljenim, nestalim objektom"[906]. Definišući temeljne ontološke odrednice umjetnosti performansa ranih 90-ih, Pegi Felan smatra da se u umjetnosti performansa

[904] O'Dell, Kathy (1992) *Towarda Theory of PerformanceArt:An Investigation of Its Sites* (Ph.D. diss., City University of New York), 43-44

[905] [illegible]s, A. "'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation", 14

[906] Blocker, J. (2009) *Seeing Witness: Visuality and the Ethics of Testimony*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 3

manifestuje tijelo kao odsustvo, kao prazno mjesto, kao ekran za projekcije različitih scenarija posmatračevih želja[907].

Prema Elizabet Gros, istorija koncepta želje reflektuje promjenjivu istoriju samog pojma tijela. Ona ima svoju negativnu i svoju pozitivnu transferzalu. Negativnu Groz registruje od Platona i Sokrata, preko Hegela do Frojda i Lakana kod kojih se želja vidi kao posezanje za onim što je izgubljeno, odsutno, nemoguće. Ovakva konstrukcija želje pripada svojevrsnoj ekonomiji manjka prema kojoj samoj stvarnosti nešto nedostaje (objekat čije bi posjedovanje donijelo zadovoljenje, osjećaj cjelovitosti) i koja je povezana sa smrću (kroz želju za uzajamnim prepoznavanjem)[908].

Toj logici manjka, nenadoknadivog gubitka, nemogućnosti vraćanja nepovratnog pripadaju i prethodno navedena teorijska lociranja tijela u performansu/tijela performansa. Ta „nostalgična" želja za nestalim ili nedostajućim, praznim, želja koja neće doživjeti zadovoljenje, izdašno je trošen ali uvijek nadoknađivan, „oplođavan" kapital zapadne reprezentacijske ekonomije i epistemološke prakse (na ovoj ekonomiji manjka temelji se i logika kapitalističke ekonomije *izobilja* kao neprekidnog procesa *draženja,* proizvođenja i hranjenja vječito neutažive želje).

Nasuprot negativnoj, Gros identifikuje drugu, manje prihvaćenu, pozitivnu koncepciju želje kao spinozističku putanju na kojoj želja postaje produktivna, transformabilna sila uključujući samo-realizaciju, samo-preobražaj pojedinca. Ovu liniju razvijaju od Spinoze dalje Niče, Fuko, posebno Delez i Gatari. Dok je prva putanja produkt rada uma, psihe, ideja (mogli bismo reći znanja), druga je više „bihejvioralna", vezana za sile tjelesnosti[909] (Delez i Gatari definišu jednostavne tjelesne radnje poput sjedjenja, spavanja, hodanja kao željne).

Pomenuta Pegi Felan piše na jednom mjestu o svom iskustvu neposrednog prisustvovanja i participiranja u performansu Marine Abramović *House with the Ocean View* 2002. Taj njen, već navedeni opis bi se mogao shvatiti kao radosno priznanje kolapsa njenih mehanizama samokotrole, kao egzaltirana predaja ili utapanje u okeanu snažnih, nesvakidašnjih tjelesnih senzacija. I kada je pišući o ovom događaju mogla sa distance pristupiti njegovoj teorijskoj analizi, njegovoj inspekciji znanjem, Felan izjavljuje: „Ne mislim da sam pristupila onome što se zaista desilo u ovom performansu prvenstveno zbog toga što sam prisustvovala nečemu što nisam mogla istinski da vidim niti opišem"[910].

---

[907] Phelan, P. *Unmarked:The Politics of Performance*, 151-152
[908] Grosz, E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism,* 222 n1
[909] Ibid
[910] Phelan, P., 'Marina Abramović: Witnessing Shadows', 576

Da li mi zaista možemo umaći sopstvenoj intenciji da pogađamo i mjerimo intencije umjetnice iz „arene simboličkog“? Da li možemo posegnuti za sopstvenom pozitivnom željom, bez obzira da li pristupamo (umjetničkom) događaju direktno ili naknadno, kroz forme njegovog posredovanja, i time sebe otvoriti za promjenu (percepcije)? Da li se možemo otvoriti prema nemarkiranom polju događaja koje se ne može *ni istinski vidjeti niti opisati,* otvoriti se za intuitivno, neracionalno, „utjelovljeno“ znanje, za „nesmireno“ ili za „tečno znanje“, za ono znanje koje je sama Abramović sticala kroz zahtjevne samorazvojne prakse? To je jedna od (ranih) intencija umjetnosti Marine Abramović koja bi svoju realizaciju mogla doživjeti u samom ili samo u *prepobraženom* posmatraču. To bi bio dišanovski čin „transsupstancijacije“ na djelu - preobražaj posmatrača (i čitača) umjetnosti, pretvaranje „inertne materije u umjetnički rad“. A umjetnost Marine Abramović je ne samo pitanje usklađivanja ili mimoilaženja intencije i realizacije već i baratanje potencijalitetima, onim što može posmatrač, što može posteriornost.

LITERATURA

1. Abramović, Marina (2016) *Walk through Walls: A Memoir,* New York: Crown Archetype.

2. Biesenbach, Klaus (ed); Danto, C. Arthur; Iles, Chrissie; Spector, Nancy; Stokić, Jovana (2010) *Marina Abramović: The Artist is Present*, New York: MOMA.

3. Abramović, Marina; Stiles, Kristine; Iles, Chrissie; Biesenbach, Klaus; Abramović, Marina; Stiles, Kristine; Iles, Chrissie; Biesenbach, Klaus (2008) *Marina Abramović,* London and New York: Phaidon.

4. Abramović, Marina; Spector, Nancy; Fisher-Lichte, Erika; Umanthum, Sandra (2007), *Marina Abramović: 7 Easy Peaces,* Milan: Charta.

5. Von Fürstenberg, Adelina (ed), Madoff, Stephen Henry (2006) *Marina Abramovic: Balkan Epic*. Milan: Skira.

6. Abramović, Marina; Fernandez-Cid, Miguel (2004) *Student Body*, Milan: Charta.

7. Abramović, Marina, Kelly, Sean; McEvilley, Thomas; Sontag, Susan; Carr, Cynthia; Madoff, Stephen Henry; Iles, Chrissie, Goldberg, RoseLee; Phelan, Peggy (2004) *Marina Abramović: The House With the Ocean View*, Milan: Charta.

8. Abramović, Marina; Laub, Michael; Grifasi, Fabrizio; Veaute, Monique (2004) *Marina Abramović: The Biography Of Biographies*, Milan: Charta.

9. Abramović, Marina., Vettese, Angela; Di Pietrantonio, Giacinto; Deneri, Anna; Hervi, Lorand and Societas Raffaello Sancio (2002), *Marina Abramović,* Milan: Charta.

10. Abramović, Marina; Celant, Germano; Troisi, Sergio (2001) *Public Body: Installations and Objects 1965-2001*, Milan: Charta.

11. Abramović, Marina; Obrist, Hans Ulrich, Iles, Chrisie; Wulffen, Thomas; Avgikos, Jan; Stoss, Toni; McEvilley, Thomas; Pejić, Bojana; Abramović, Velimir (1998) *Artist Body: Performances 1969 – 1998*, Milan: Charta.

12. Abramović, Marina (1996) *Spirit Cooking with Essential Aphrodisiac Recipes,* Santa Monica: Jacob Samuel

13. Abramović, Marina (1995) *Cleaning the House*, London: Academy Editions.

14. Abraham, Nicolas; Torok, Maria (1994) *The Shell and the Kernel, Volume I: Renewals of Psychoanalysis*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

15. Agamben, Đordo (2013) *Homo sacer: Suverena moć i goli život,* Loznica: Karpos.

16. Anderson, Patrick (2010) *So Much Wasted*: *Hunger*, *Performance, and the Morbidity of Resistance,* Durham: Duke University Press.

17. Aries, Philippe (1974) *Western Attitudes toward Death*: *From the Middle Ages to the Present*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

18. Arsić, Branka (1995) "Šta sve telo može da radi", *Ženske studije* br.2/3, 116-138.

19. Arto, Antonen (2010) *Pozorište i njegov dvojnik; O pozorištu i filmu,* Beograd: Utopia.

20. Auslander, Philip (2006) *"The Performativity of Performance Documentation*", PAJ, 28:3, 1-10.

21. Avgita, Louisa (2012) "Marina Abramović's Universe: Universalising the Particular in Balkan Epic." *Cultural Policy, Criticism and Management Research* 6, 7-28, London: City University London.

22. Baas, Jacquelynn; Jacob, Mary Jane (eds.) (2004) *Buddha Mind in Contemporary Art*, Berkeley: University of California Press.

23. Badju, Alen; Trungom, Nikola (2012) *Pohvala ljubavi,* Novi Sad: Adresa.

24. Balfour, Alexandra; Pitchaya Sudbanthad (1999) "*Marina Abramovic*," *Museo*, vol. 2, 18-22.

25. Bamford, Kiff (2012) *Lyotard and the "figural" in Performance, Art and Writing*, London: Bloomsbury.

26. Barber, Charles (1993) "From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine. Iconoclasm", *The Art Bulletin* 75.1, 7-16.

27. Bart, Rolan (1993) *Svetla komora,* Beograd: Rad.

28. Bart, Rolan (1992) *Rolan Bart po Rolanu Bartu,* Novi Sad: Svetovi; Podgorica: Oktoih.

29. Bataj, Žorž (1980) *Erotizam,* Beograd: BIGZ.

30. Bauman, Zigmunt (2009) *Fluidna ljubav,* Novi Sad: Mediterran.

31. Bauman, Z. (2010) *Fluidni strah,* Novi Sad: Mediterran.

32. Bajo, Delia; Carey, Brainard (2003) "Marina Abramovic in Conversation with Delia Bajo and Brainard Carey", *The Brooklyn Rail,* 17-19.

33. Belting, Hans (2014) *An Anthropology of Images*: *Picture*, *Medium*, *Body*, Princeton: Princeton University Press.

34. Benjamin, Valter (1974) *Eseji,* Beograd: Nolit.

35. Benjamin, Valter (1989) *Porijeklo njemačke žalobne igre,* Sarajevo: Veselin Masleša.

36. Bersani, Leo (1986) *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art,* New York: Columbia University Press.

37. Belsey; Catherine (1994) "Postmodern Love: Questioning the Metaphysics of Desire", *New Literary History*, Vol. 25, No. 3, 683-705.

38. Bishop, Claire (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship,* London: Verso.

39. Bishop, Claire (ed.) (2006) *Participation (Documents of Contemporary Art),* London/ Cambridge: Whitechapel/MIT press.

40. Birringer, Johannes (2003) "Marina Abramović on the Ledge", *PAJ* : *A Journal of Performance Art.*, 25(2), 66-70.

41. Bjelić, I. Dušan; Savić, Obrad (ur.) (2003) *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije,* Beograd: Beogradski krug.

42. Blocker, Jane (2009) *Seeing Witness*: *Visuality and the Ethics of Testimony*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

43. Blocker, Jane (2004) *What the Body Costs: Desire, History, And Performance,* Minneapolis*:* University of Minnesota Press.

44. Bodrijar, Žan (1994) *Prozirnost zla,* Novi Sad: Svetovi.

45. Bodrijar, Žan (1991) *Simbolička razmena i smrt,* Gornji Milanovac: Dečje novine.

46. Bourriaud, Nicolas (2002) *Relational Aesthetics,* Dijon: Les presses du réel.

47. Braidotti, R. (2011) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory (Gender and Culture Series)* New York: Columbia University Press.

48. Brand, Peg Zeglin (ed.), (2000) *Beauty Matters,* Bloomington: Indiana University Press.

49. Bruno, Giuliana (2007) *Public Intimacy, Architecture and the Visual Arts,* Cambridge and London: MIT press.

50. Buchloh, B. H. D. (2000) *Neo-avantgarde and Culture Industry*: *Essays on European and American Art from 1965 to 1975,* Cambridge: MIT press.

51. Buchloh, B. H. D. Buchloh (1990) "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", *October,* Vol. 55, 105-143.

52. Buchloh, B. H. D. (1982) "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum*, No. 21, 43-57.

53. Buci-Glucksman, Christine (1998) "Melankolični cogito suvremenosti", *Quorum,* br. 4, 245-247.

54. Buci-Glucksmann, Christine (1994) *Baroque Reason*: *The Aesthetics of Modernity*, London: SAGE Publications.

55. Buck-Morss, Susan. (1992) "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", *October* 62, 3-41.

56. Buden, Boris (2003) "Jebe lud zbunjenog", *Zarez,* br.107, 10-11.

57. Cadava, Eduardo; Connor, Peter; Nancy, Jean-Luc (eds.) (1991) *Who Comes after the Subject,* New York and London: Routledge.

58. Campbell, Joseph (2004) *Mythic Worlds, Modern Worlds: Joseph Campbell on the Art of James Joyce,* New York: New World Library.

59. Carlson, Marla (2010) *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-. Modern Martyrs, Mystics, and Artists,* New York: Palgrave Macmillan.

60. Carr, Cynthia (2008) *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Middletown: Wesleyan University Press.

61. Coakley, Sarah; Kaufman Shelemay, Kay (ed.) (2008) *Pain and Its Transformations. The Interface of Biology and Culture,* Cambridge: Harvard University Press.

62. Cohen, Jeffrey Jerome, Weiss, Gail (eds.) (2003) *Thinking the Limits of the Body (SUNY series in Aesthetics and the Philosophy of Art),* New York: State University of New York Press.

63. Crimp, Douglas *Pictures,* u: Wallis, Brian (ed.) (1984) *Art after Modernism – Rethinking Representation,* New York: New Museum of Contemporary Art.

64. Čekić, Jovan (2015) *Izmeštanje horizonta,* Beograd: FMK.

65. Daglas, Meri (2001) *Čisto i opasno,* Beograd: Biblioteka XX vek.

66. Dalai Lama (2005) *The Universe in a Single Atom: The Convergence of Science and Spirituality,* New York: Morgan Road Books.

67. Danto, Arthur (2005) 'Symposium: Arthur Danto: The Abuse of Beauty – Embodiment, Art History, Theodicy, and The Abuse of Beauty: A Response to My Critics', *Inquiry* 48.2, 189-200.

68. Debord, Guy (2012) *Društvo spektakla,* Beograd: Anarhistička biblioteka.

69. De Duve, Thierry (2012) *Sewn in the Sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp,* Chicago: University of Chicago Press.

70. Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (2013) *Tisuću platoa: kapitalizam i shizofrenija 2, Zagreb:* Sandorf i Mizantrop.

71. Deleuze, Gilles (2004) *The Logic of Sense,* London: Continuum.

72. Delez, Žil (2015) *Hladno i okrutno: Predstavljanje Zaher-Mazoha,* Beograd: Fedon.

73. Delez, Žil; Parne, Kler (2009) *Dialozi,* Beograd: Fedon.

74. Delez, Žil (2010) *Pregovori,* Beograd: Karpos.

75. Delez, Žil (1999) *Niče i filozofija,* Beograd: Plato.

76. Delez, Ž. i Gatari, F. (1995) *Šta je filozofija,* Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

77. Delez, Žil; Gatari, Feliks (1990) *Anti-Edip*: *kapitalizam i shizofrenija,* Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

78. Denegri, Ješa. *Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija,* u: Susovski, M. (ur.) (1978) *Nova umjetnička praksa 1966-1978,* Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.

79. Drathen, Doris von (1993) *World Unity: Dream of Reality, A Question of Survival,* Berlin: Nacionalgalerie/Stuttgart: Edition Cantz.

80. Džejmson, Frederik *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, u: Kuvačić, Ivan i dr. (ur.) (1988) *Postmoderna. Nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb: Naprijed.

81. Eliade, Mircea (1979) *The Forge and the Crucible, The Origins and Structure of Alchemy,* Chicago: University of Chicago press.

82. Elijade, Mirča (1990) *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze,* Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

83. Feher, Michel (ed) (1989), *Zone 3, 4, 5: Fragments for a History of the Human Body, Parts 1-3*, New York: Zone Books.

84. Felman, Shoshana (1993) *Skandal tijela u govoru*. Zagreb: Naklada MD.

85. Felski, Rita (2005) "Redescriptions of Female Masochism", *Minnesota Review,* 63–64, 127-139.

86. Fischer-Lichte, Erica (2008) *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics,* London: Routledge.

87. Fisher, Jennifer (2002) „Proprioceptive Friction: Waiting in Line to Sit with Marina Abramović", *The Senses and Society,* 7, 153-172.

88. Fisher, Jennifer (1997) "Interperformance: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic", *Art Journal*, Vol. 56, No. 4**,** 28-33.

89. Foster, Hal (1996) *The Return of the Real*: *The Avant-Garde at The end of the Century*, Cambridge*:* MIT Press.

90. Foucault, Michel (2012) *The Courage of Truth, The Government of Self and Others II*: *Lectures at the College de France, 1983-1984,* New York: Picador/Palgrave Macmillan.

91. Foucault, Michel (2011)*The Government* of *Self and Others*: Lectures *at the College de France, 1982-1983,* New York: Picador/Palgrave Macmillan.

92. Fraser, Mariam; Greco, Monica (eds.) (2005) *The Body (A Reader)*, London: Routledge.

93. Freud, Sigmund (2010) *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Zagreb**:** Scarabeus-naklada.

94. Fried, Michael (1967)"Art and Objecthood", *Artforum*, vol. 5, no. 10, 12–23.

95. Frieling, Rudolf (ed.) (2009) *The Art of Participation: 1950 to Now,* San Francisco: Thames & Hudson.

96. Frojd, Sigmund (1970), *Iz kulture i umetnosti,* Novi Sad: Matica Srpska.

97. Frojd, Sigmund (2006-2007) *Žalost i melanholija,* Čačak: Gradac, br. 160-161.

98. Fuko, Mišel (2014) *Tehnologije sopstva: spisi o poznoj antici i ranom hrišćanstvu*, Beograd: Karpos.

99. Fuko, Mišel (2010) *Spisi i razgovori,* Beograd: Fedon.

100. Fuko, Mišel (2003) *Hermeneutika subjekta: predavanja na Kolež* de Fransu *1981-1982,* Novi Sad: Svetovi.

101. Fuko, Mišel (1976-1988) *Istorija seksualnosti I-II-III,* Beograd*:* Prosveta.

102. Fuko*,* Mišel, *Šta je autor*, u: Popović-Perišić, N. (ur.) (1983) *Teorijska istraživanja 2, Mehanizmi književne komunikacije*, Beograd: Institut za književnost i umetnost

103. Fuko, Mišel (1971) *Reči i stvari,* Beograd: Nolit.

104. Gavrić, Zoran; Belić, Branislava (ur.) (1995) *Marcel Duchamp: Spisi i tumačenja,* Bogovađa: Samostalno izdanje.

105. Genette, Gerard (1997) *Palimpsests:* Literature in the second degree. Lincoln: The University of Nebraska Press.

106. Giannachi, Gabriella; Kaye Nick; Shanks, Michael (eds.) (2012) *Archaeologies of Presence*: *Acting, Performing, Being*, London/New York: Routledge.

107. Giannachi, Gabriella; Kaye, Nick (2011) *Performing Presence*: *Between the LIve and the Simulated*, Manchester: Manchester University Press.

108. Glucklich, Ariel (2001) *Sacred Pain: Hurting the body for the Sake of the Soul,* New York: Oxford University Press.

109. Goldberg, RoseLee. (2004) *Performance: Live Art Since the '60s,* London: Thames & Hudson.

110. Goldberg, RoseLee (1979) *Performance Art: From Futurism to the Present,* London: Thames & Hudson.

111. Goy, Bernard (1990) "Marina Abramovic", *Journal of Contemporary Art* 3, no. 2, 47-54.

112. Graw, Isabelle (2009) *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture,* Berlin; New York: Sternberg Press.

113. Green, Charles (2001) *The Third Hand*: *Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism,* Minneapolis: University Of Minnesota Press.

114. Grosz, Elizabeth (2011) *Architecture from the Outside*. *Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge & London: MIT press.

115. Grosz, Elizabeth (ed.) (1999) *Becomings*: *Explorations in Time, Memory, and Futures,* New York: Cornell University Press.

116. Grosz, Elizabeth (1995) *Space, Time and Perversion,* New York: Routledge

117. Grosz, Elizabeth (1994) *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.

118. Hardt, Michael (2012) The *Procedures of Love*: *100 Notes, 100 Thoughts*: Documenta Series 068, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

119. Heathfield, Adrian (2004) *Live*: *Art and Performance,* London: TATE publishing.

120. Horvat, Srećko (2015) *Radikalnost ljubavi,* Beograd: Laguna.

121. Howell, Antony. (1999) *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice (Contemporary Theatre Studies),* London: Routledge.

122. Hutcheon, Linda (2002) *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge.

123. Hutcheon, Linda (1986-1987) "The Politics of Postmodernism: Parody and History", *Cultural Critique*, No. 5, 179-207.

124. Hutcheon, Linda (1985) *A Theory* of *Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms,* New York: Methuen.

125. Huxley, Michael; Witts, Noel (eds.) (1996) The *Twentieth-Century Performance Reader*, London: Routledge.

126. Illes, Chrissie (ed) Abramović, Marina; Goldberg, RoseLee, McEvilley, Thomas., Elliott, David (1996) *Objects Performance Video Sound*, Oxford: Museum of Modern Art.

127. Indiana, Gary (2000) *Salò or The Hundred and Twenty Days of Sodom*, London: BFI.

128. Jakovljević, Branislav (2016) *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

129. Jay, Martin (2002) "Somaethetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art", *Journal of Aesthetic Education,* 36.4, 55-69.

130. Jones, Amelia, Heathfield, Adrian (2012) *Perform, Repeat, Record: Live Art in History,* Bristol: Intellect Ltd.

131. Jones, Amelia (2012) *Seeing Differently*: *A history and theory of identification and the visual arts,* London: Routledge.

132. Jones, Amelia (2009) "Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning", *Parallax*, Vol. 15, No. 4, 45-67.

133. Jones, Amelia (2006) *Self/Image: Technology, Representation: and the Contemporary Subject*, London and New York: Routledge.

134. Jones, Amelia (2002) "The '*Eternal Return*': Self-Portrait as a Technology of Embodiment", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 27, no. 4, 947-978.

135. Jones, Amelia (1998) *Body Art / Performing the Subject,* Minneapolis: University of *Minnesota Press.*

136. Jones, Amelia (1997)"Presence" in Absentia*: Experiencing Performance as Documentation*, *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, 11-18.

137. Julius, Anthony (2002) *Transgressions*: *The Offences of Art,* London: Thames and Hudson.

138. Kaplan, Janet A. (1999) 'Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović', *Art Journal,* vol. 58, no. 2, 6-19.

139. Kiš, Danilo (1979) *Čas anatomije,* Beograd: Nolit.

140. Kontova, Helena (1978) "Interview with Abramovic and Ulay", *Flash Art,* Vol. 80-81, 43-44.

141. Kosmidou, Zoe (2001) "Transitory Objects: A Conversation with Marina Abramovic." *Sculpture Magazine*, 20/9.

142. Kracauer, Siegfried (1995) *The Mass Ornament, Weimar Essays,* Cambridge and London: Harward University Press.

143. Krauss, Rosalind (1990) "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *October* 54, 3-17.

144. Krauss, Rosalind (1976) "Video: The Aesthetics of Narcissism", *October*, Vol. 1., 50-64.

145. Lacan, Jacques (1999) *The Ethics of Psychoanalysis*, *1959–1960: The Seminar of Jacques Lacan* VII, London: Routledge.

146. Lakan, Žak (1983) *Spisi,* Beograd: Prosveta.

147. Lambert, Gregg (2004) *The Return of the Baroque in Modern Culture*, London: Continuum.

148. Latur, Bruno (2010) *Nikada nismo bili moderni: Esej iz simetrične antropologije,* Novi Sad: Mediteran.

149. Lévi-Strauss, Claude (1966) *The Savage Mind: The Nature of Human Society Series,* Chicago: University of Chicago Press

150. Lippard, Lucy (1973) *Six Years*: *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972,* New York: Praeger.

151. MacCannell, Juliet Flower; Zakarin, Laura (eds.) (1994) *Thinking Bodies* , Stanford: Stanford University Press.

152. Marks, Laura (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

153. Mathur, Saloni *Museums and Globalization,* u: Messias Carbonell, Bettina (ed) (2004), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, London: Blackwell.

154. May, Todd (2005) *Gilles Deleuze: An Introduction*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.

155. McEvilley, Thomas (2010) *Art, Love, Friendship: Marina Abramović and Ulay, Together & Apart,* Kingston, N.Y. : McPherson & Company.

156. McEvilley, Thomas *Art in the Dark*, u: Parfrey, Adam (ed.) (1990) *Apocalypse Culture: Revised and Expanded,* New York: Amok Press.

157. McEvilley, T. (1983) "Marina Abramovic&Ulay", *Artforum* Vol. 22, No. 1, 52-55.

158. Mellor, Philip; Schilling, Chris (1997) *Re-Forming the Body, Religion, Community and Modernity*, London: Sage Publications.

159. Merlo-Ponti, Moris (2012) *Vidljivo i nevidljivo,* Novi Sad: Akademska knjiga.

160. Miglietti, Francesca Alfano (2003) *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art*, Milan: Skira.

161. Mitchell, W. J. T. (2005) *What Do Pictures Want?: The. Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press.

162. Montano, Linda M. (2000) *Performance Artists Talking in the Eighties: Sex, Food, Money/fame, Ritual/death*, Berkley/Los Angeles/London: University of California Press.

163. Moscoso, Javier (2012) *Pain: A Cultural History,* Hampshire: Palgrave Macmillan.

164. Navas, Eduardo; Gallagher, Owen; xtine burrough (eds.) (2015) The *Routledge Companion to Remix Studies,* New York: Routledge.

165. Newman, Lisa (2013) "Blood for Money: The Value of the Bleeding Body in the Performances of Michael Mayhew, Ron Athey, and Teresa Margolles", *Theatre Annual* 66, 20-46.

166. Niče, Fridrih (2011) *Genealogija morala, u: S one strane dobra i zla / Genealogija morala,* Beograd: Dereta.

167. Niče, Fridrih (1984) *Vesela nauka,* Beograd: Grafos.

168. Novakov, Anna (2003-2004) 'Point of Access: Marina Abramović's 1975 Performance Role Exchange', *Women's Art Journal,* Vol. 24, No. 2, 31-35.

169. O'Brien, Sophie (ed.) (2014) *512 Hours,* London: Koenig books.

170. Obrist, Hans Ulrich (2010) *Marina Abramović, The Conversation Series* 23, Köln: Walther König.

171. Obrist, Hans Ulrich (2003) *HuO: Hans-Urlich Obrist: Interviews,* Milan: Charta

172. O'Dell, Kathy (1998) *Contract With the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s,* Minneapolis: University of Minnesota Press.

173. O'Dell, Kathy (1992) *Towarda Theory of PerformanceArt:An Investigation of Its Sites* (Ph.D. diss., City Universityof New York).

174. O'Dell, Kathy (1997) "Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document and the 1970s", *Performance Research* 2.1.

175. O'Sullivan, Simon *(2006) Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*, New York: Palgrave Macmillan.

176. Owens, Craig *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,* u: Wallis, Brian (ed.) (1984) *Art after Modernism – Rethinking Representation,* New York: New Museum of Contemporary Art.

177. Paskvaloto, Đanđorđo (2007) *Estetika praznine: Umetnost i meditacija u kulturama Istoka,* Beograd: Clio.

178. Patton, Paul; Protevi, John (2002) *Between Derrida and Deleuze,* London: Athlone Press.

179. Pejić, Bojana *Being-in-the-Body, On the Spiritual in Marina Abramović's Art,* u: Meschede, Friedrich (ed.) *Marina Abramović* (1993) Stuttgart: Edition Cantz.

180. Permutt, Philip (2009) *The Complit Guide to Crystal Chakra Healing, Energy medicine for mind, body and spirit,* New York: CICO books.

181. Perović, Petar; Vučković, Nenad (2015) *Knjiga o tebi: Afino staranje o sebi,* Beograd: Ezotheria.

182. Perry, Gill (2013) *Playing at Home: The House in Contemporary Art,* London: Reaktion.

183. Phelan, Peggy (2010) *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*, New York: Guggenheim Museum.

184. Phelan, Peggy (ed) (1998) *The Ends of Performance,* New York: New York University Press.

185. Phelan, Peggy (1997) *Mourning Sex: Performing Public Memories,* London: Routledge.

186. Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: The Politics of Performance,* London: Routledge.

187. Phelan, Peggy (2004) "Marina Abramović: Witnessing shadows." *Theatre Journal* 56 (4): 569-577.

188. Phipps, Jennifer (1981) "Marina Abramović/Ulay/Ulay/Marina Abramović." *Art & Text* 3, 43-50

189. Pijnappel, Johan (ed.) (1995) *Marina Abramović: Clening the House,* London: Academy Editions.

190. Renan, Ernest *What is Nation,* u: Bhabha, Homi K. (1990) *Nation and Narration,* London: Routledge.

191. Renzi, Kristen (2013) *"*Safety in Objects: Discourses of Violence and Value – The Rokeby Venus and *Rhythm 0*", *SubStance,* 42.1, 120-145.

192. Richards, Mary (2009) *Marina Abramović*, London and New York: Routledge.

193. Rico, Pablo (ed) Wulfen, Thomass; Marina Abramovic (1998) *The Bridge/El Puente*. Milan: Charta.

194. Roach, Joseph (2007) *It,* Ann Arbor: University of Michigan Press.

195. Rus Bojan, Maria., Cassin, Alessandro (eds) Abramović, Marina; Anderson, Laurie; Lelik, Timea Andrea; Logar, Tevž; McEvilley, Thomas; Palestine, Charlemagne; Pislak, Lena; Reuter, John; Wolf, Silvio (2014) *Whispers: Ulay on Ulay,* Amsterdam: Valiz.

196. Saltz, Jerry (1995) "More Life: The Work of Damien Hirst", *Art in America 83*, no. 6, 82–87

197. Sauvagnargues, Anne (2013) *Deleuze and Art,* London: Bloomsbury Press.

198. Scarry, Elaine (1987) *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, London: Oxford University Press.

199. Schechner, Richard (2013) *Performance Studies: An Introduction,* London: Routledge.

200. Schilling, Chris (2003) *The Body and Social Theory*, London: Sage Publications.

201. Schilbrack, K. (ed.) (2004) *Thinking Through Rituals*: *Philosophical Perspectives,* New York and London: Routledge.

202. Schimmel, Paul (ed.) (1998) *Out of Actions: Between Performance and The Object 1949–1979*, Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art.

203. Schneider, Rebecca (2011) *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment,* London: Routledge.

204. Schneider, Rebecca (1997) *Explicit Body in Performance,* London: Routledge.

205. Schroeder, Jonathan (2005) 'The Artist and the Brand', *European Journal of Marketing* 39, 11/12, 1291-1305.

206. Secomb, Linnell (2007) *Philosophy and Love: From Plato to Popular Culture*, Bloomington: Indiana University Press.

207. Shanks, Gwyneth J. (2012) "Lying with a Speaking Spine: Reperforming Marina Abramovic's Nude with Skeleton", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. 27, No. 1, 109-123.

208. Sloterdajk, Peter (2001) *U istom čamcu,* Beograd: Beogradski krug.

209. Sloterdajk, Peter (1990) *Mislilac na pozornici, Nietzscheov materijalizam,* Sarajevo: Veselin Masleša.

210. Slowinska, Maria A. (2014) *Art/Commerce: The Convergence of Art and Marketing in Contemporary Culture*, Bielefeld: Transcript.

211. Sobchack, Vivian (1994) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture,* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

212. Sontag, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador/Farrar, Straus and Giroux.

213. Sontag, Susan (1982) *Esej o fotografiji,* Beograd: Radionica SIC.

214. Suzuki, T. Daisec.; From, Erih. (2012) *Zen budizam i psihoanaliza,* Čačak: Gradac.

215. Thompson, Chris; i Weslien, Katarina (2006) "PURE RAW. Performance, Pedagogy, and (Re)presentation. Marina Abramović interviewed by Chris Thompson and Katarina Weslien." *PAJ* (82), 29-50.

216. Tisdall, Caroline (1979) *Joseph Beuys,* New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.

217. Todorova, Marija (1998), *Imaginarni Balkan,* Beograd: Biblioteka XX vek.

218. Townsend, Chris (ed.) (2004) *The Art of Bill Viola,* London: Thames & Hudson.

219. Tschumi, Bernard (1997) *Architecture and Disjunction*, Cambridge: MIT.

220. Tufnell, Ben; McKibben,Bill; Scott, Doug; Wilson, Andrew (2002) *Hamish Fulton: Walking Journey,* London: Tate Publishing.

221. Turner, Bryan "*Recent Developments in the Theory of the Body*" u: Mike Featherstone, Mike; Hepworth, Mike; Bryan Turner (eds) (1991) *The Body*: *Social Process and Cultural Theory,* London: Sage Publications.

222. Turner, Bryan (1984) *Body and Society: Explorations in Social Theory,* New York and Oxford: Basil Blackwell.

223. Vesić, Jelena, *SKC as Space of Production,* u: *Art must be Beautiful: Selected works by Marina Abramović,* exhibition catalogue (2011), Tartu: Tartu Art Museum.

224. Vergine Lea (2001) *Art on the Cutting Edge*: *A Guide to Contemporary Movements,* Milan: Skira.

225. Vergine, Lea (2000) *Body Art and Performance*, Milan: Skira.

226. Wacker, Kelly A. (ed.) (2007) *Baroque Tendencies in Contemporary Art,* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

227. Warburg, Aby (1939) "A Lecture on Serpent Ritual", *Journal of the Warburg Institute,* Vol. 2, No. 4, 277-292.

228. Warr, Tracey; Jones, Amelia (2012) *The Artist's Body (Themes & Movements)*, London: Phaidon.

229. Ward, Frazer (2012) *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audiance,* Lebanon, NH: Dartmouth College Press.

230. Wegenstein, Bernadette (2006) *Getting Under the Skin: Body and Media Theory*, Massacusets: MIT press.

231. Welton, Donn (ed.) (1999) *The Body: Classic and Contemporary Readings,* Oxford: Blackwell Publishers.

232. Welton, Donn (ed.) (1998) *Body and Flesh: A Philosophical Reader,* Oxford: Blackwell Publishers.

233. Westcott, John (2003) "Marina Abramovic's 'The House with the Ocean View': The View of the House from Some Drops in the Ocean", *The Drama Review*, 47.3

234. Winnicott, D.W. (1971) *Playing and Reality,* London: Routledge.

235. Žižek, Slavoj (2001) *Manje ljubavi – više mržnje,* Beograd: Beogradski krug.

236. Žižek, Slavoj (1996) *Metastaze uživanja,* Beograd: Čigoja.

Članci na internetu:

1. Bakare, Lanre (2015) "Marina Abramovic: Jay Z 'completely Used Me'', *Guardian,* 19. Maj 2015. https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/19/marina-abramovic-jay-z-completely-used-me-picasso-baby

2. Bonvicini, Monica (2005) “Do Iy Again, In Conversation with Marina Abramović”, *Frieze,* 94, 13. Oktobar 2005. https://frieze.com/article/do-it-again

3. Brockes, Emma (2104) “Performance Artist Marina Abramović: I was eady to Die”, *The Guardian,* 12. maj 2014, https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours

4. Caffola, Anna (2017) “Marina Abramović & Jeff Koons front new online VR gallery”, *Dazzed,* 11. Jun 2017. http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/36302/1/marina-abramovic-jeff-koons-front-first-online-vr-gallery

5. Cascone, Sarah (2017) “The Artist Is Present but the Money Isn’t: Marina Abramović Scraps $31 Million Performance Art Facility”, *Artnet News,* 6. Oktobar 2017. https://news.artnet.com/art-world/marina-abramovic-cancels-planned-rem-koolhaus-building-1108310

6. Danto, Arthur (2010) “Sitting With Marina” *New York Times*, 23. maj 2010. https://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/

7. Ebert, Roger (1975) ”Cris Burden: ‘My God, are thez going to leave me here to die”’, *Roger Ebert,* 25. maj 1975. http://www.rogerebert.com/interviews/chris-burden-my-god-are-they-going-to-leave-me-here-to-die.

8. Groves, Nancy (2015) “Marina Abramović: 'The planet is dying. We have to be warriors'”, *Guardian,* 18. Jun 1015. https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/18/marina-abramovic-the-planet-is-dying-we-have-to-be-warriors

9. Madoff, Stiven Henry (2002) ”A Viewable Fast, Enforced by Knives’, *New York Times,* 10. Novembar 2002. http://www.nytimes.com/2002/11/10/theater/a-viewable-fast-enforced-by-knives.html

10. Miller, Michael (2012) “Marina Abramovic, Both the Stanislavski and Duchamp od Performance Art”, *The Observer,* 16. Mart 2012. http://observer.com/2012/03/marina-abramovic-both-the-stanislavski-and-duchamp-of-performance-art/

11. Pobric, Pac (2015) “Against Allegory: on Benjamin Buchloh New Collection of Essays”, *The Art Newspaper,* 29. septembar 2015. http://www.pacpobric.com/wp-content/uploads/2012/07/September-2015-Benjamin-Buchloh-Danh-Vo.pdf

12. Schor, Mira (2010) “Looking for Art to Love, MoMA: A Tale of Two Egos”, *A Year of Positive Thinking: Mira Shor,* 8. Maj 2010.

http://ayearofpositivethinking.com/2010/05/08/looking-for-art-to-love-moma-a-tale-of-two-egos/

13. Serino, Angela (2009) "Role Exchange (then and now), *Angela Serino,* 4. Septembar 2004. *http://www.angelaserino.com/writing-items/2014/9/4/role-exchange-then-and-now*

14. Sontag, Susan. "Aesthetics of silence" http://www.iwishicoulddescribeittoyoubetter.net/overseas/wp-content/uploads/2009/04/aesthetics-of-silence-sonntag3.pdf

15. Swanson, Carl (2017) "Where did Marina Abramovic Institute's Money Go? ", *Vulture,* 14. November 2017. http://www.vulture.com/2017/11/where-did-marina-abramovic-institutes-money-go.html

16. Yablonsky, Linda (2011) "Let them Eat the Cake", *Artforum,* 16. Novembar 2011. https://www.artforum.com/diary/id=29517

17. Wagley, Catherine (2011) "Marina Abramovic's MOCA Gala Controversy – Jeffrey Deitch Confronted and the Performers Speak Out", *LAWeekly,* 19. Decembar 2011. http://www.laweekly.com/arts/marina-abramovics-moca-gala-controversy-jeffrey-deitch-confronted-and-the-performers-speak-out-2372380

***

18. Apollo Magazine (2017) *A Morsel of Marina Abramović,* https://www.apollo-magazine.com/a-morsel-of-marina-abramovic/

19. Boyd, Mark Cameron (2007) "Performance *Simulacra*: Reenactment as (Re)Authoring", *Theory Now,* 21. Maj 2007. https://theorynow.blogspot.com/2007/05/performance-simulacra-reenactment-as.html

20. *Bruce Springsteen SXSW Keynote Address*, http://theantilaugh.wordpress.com/2012/03/16/bruce-springsteen-sxsw-keynote-address-we-live-in-a-post-authentic-world/

21. *I am performance Artist Marina Abramović. Ask me Anything,* https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/1jctbp/i_am_performance_artist_marina_abramovic_ask_me/

22. Marina Abramović on The House of the Ocean View, https://vimeo.com/72468884

23. *Marina Abramović on Performing Artist is Present*, https://www.youtube.com/watch?v=U6Qj__s8mNU

24. *Sitting with Marina,* http://sittingwithmarina.tumblr.com

25. *Marina Abramović Made Me Cry*, http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com

26. *Visitor Viewpoint: MoMA's Mistery Man,* https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/05/10/visitor-viewpoint-momas-mystery-man

27. Yvonne Rainer Blasts Marina Abramović and MOCA LA http://theperformanceclub.org/2011/11/yvonne-rainer-douglas-crimp-and-taisha-paggett-blast-marina-abramovic-and-moca-la/

28. *Work relation 2014: a short film by marina abramovic, adidas and SHOWstudio,* http://www.designboom.com/art/work-relation-2014-short-film-marina-abramovic-adidas-showstudio-07-07-2014/

29. Watch Marina Abramovic's short film for Adidas http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20788/1/watch-marina-abramovics-short-film-for-adidas

BIOGRAFIJA

Svetlana Racanović je diplomirala na Filozofskom fakultetu u Beogradu na katedri za istoriju umjetnosti. Magistrirala je menadžment kulturnih i umjetničkih djelatnosti u Dižonu (Program ECUM/ECUMEST). Od 2001. do 2003. radila je u fondaciji za kulturu Montenegro Mobil Art iz Podgorice kao izvršna direktorica. U periodu od 2003. do 2009. bila je angažovana u NVO Nansen dijalog centar Crne Gore na poziciji direktorice. Od 2011. je predavač na odsjeku za Digitalnu umjetnost i nove medije fakulteta za Medije i komunikacije na univerzitetu Singidunum, Beograd. Od 1996. aktivna je kao likovna kritičarka i kustoskinja niza umjetničkih izložbi u Crnoj Gori i inostranstvu (npr. bila je angažovana kao nacionalni komesar/kustos na Bijenalu u Veneciji 2005. (izložba *Eros malog prestupa*) i 2011. (izložba *Obod i bistre vode*) i bila je kustos izložbe „*Montenegrin Beauty"* prezentovane u Motorenhalle u Drezdenu 2005, u Künstlerhaus Bethanien u Berlinu 2005., Centru za kulturnu dekontaminaciju u Beogradu 2003.). Dobitnica je nagrade za likovnu kritiku „Lazar Trifunović" 2003. Objavila je značajan broj stručnih tekstova u Crnoj Gori i inostranstvu. Objavila je knjigu: *„Milenijumski bag? !– Crnogorska umjetnička scena oko 2000: Prestupnička koalicija kritike i prakse",* 2009. u izdanju Centra savremene umjetnosti Crne Gore. U 2014. boravila je u Njujorku kao Fulbrajt (Fulbright) stipendista sa statusom naučnog istraživača.

Publikacije

Izbor:

1. Svetlana Racanović (2018) *Will Marina Abramović Die?*, *SAJ - Serbian Journal of Architecture*, Belgrade (M24) (u pripremi)
2. Svetlana Racanović (2017) *Linije bjekstva – linije otpora,* Budva: 31. Festival Grad teatar
3. Svetlana Racanović (2017) „Abramović – Ulay: Desert Storm Survivors", *'Poznań Slavic Studies,* No. 13 (u pripremi)

4. Svetlana Racanović (2016) „Marina Abramović – Ulaj: Konstrukcija Trećeg sopstva izvan samodovoljnosti para", *Art+Media, Časopis za studije umetnosti i medija,* br. 11, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, str. 69-78
5. Svetlana Racanović (2013) *M.P. – A Time Odyssey*, u: *Milija Pavićević,* Podgorica: Centar savremene umjetnosti Crne Gore i Cetinje: Narodni muzej Crne Gore, str. 96-153
6. Svetlana Racanović (2013) „Biti izgubljen", *Gest,* br. 4, Podgorica: Udruženje dramskih umjetnika Crne Gore, str.
7. Svetlana Racanović (2012) *The Glimmering Sensitivity of a Private Cosmos*, u: Steinle, Christa, Buol-Wischenau, Karin (ed.) *Irena Lagator Pejovic: The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy, 2001 – 2011,* Koln*:* Walther König, str. 58-68
8. Svetlana Racanović (2012) „Melanholija je mrtva, življela Melanholija!", *Gest,* br. 2, Podgorica: Udruženje dramskih umjetnika Crne Gore.
9. Svetlana Racanović (2011) *Artist is Spreading, Artist is Standing, Artist is Swaying*, u: *Obod i bistre vode / The Fridge Factory and Clear Waters,* Podgorica: Centar savremene umjetnosti Crne Gore, str. 52-77
10. Svetlana Racanović (2011) *Simultana prezentacija nepovezanih događaja*, u: *Filo,* Cetinje: Narodni muzej Crne Gore, str. 213-221
11. Svetlana Racanović (2011) *Repetition of Difference – Seach for Unstable Identity,* u: Milohnić, Aldo, Švob-Đokić, Nada (ur.) *Cultural Identity Politics in (Post-)Transitional Societies,* Zagreb: IMO, str.163-167
12. Svetlana Racanović (2010) *Bubbles in the Foam*, u: Canarezza, Rita, Coro, Pier Paolo (ed.) *Little Constellation*: *Contemporary Art in Geo-cultural Micro-areas and small States of Europe*, Milan: Mousse Publishing, str. 44-47
13. Svetlana Racanović (2009) *Milenijumski bag?!– Crnogorska umjetnička scena oko 2000: Prestupnička koalicija kritike i prakse,* Podgorica: Centar savremene umjetnosti Crne Gore
14. Svetlana Racanović (2008) *The Spectre (of the Balkans) Is Still Roaming Around!* u: Milohnić, Aldo; Mulej, Lucija (ed.) *New Paradigms, New Models – Culture in the EU External Relations,* Ljubljana: Mirovni Inštitut, str. 29-37
15. Svetlana Racanović (2005) *Eros malog prestupa /The Eros of Slight Offence*, Cetinje: Narodni muzej
16. Svetlana Racanović (2005) *Montenegrin Beauty*, Budva: Grad teatar Budva

17. Svetlana Racanović (2004) *Savremena crnogorska umjetnička scena – Daleko od tradicije, dalje od klišea*, u: Đaković, Zorana (ur.) *Kontinentalni doručak, simbolične i lične geografije savremene umetnosti,* Beograd: Kulturni centar Beograda, str. 135-145
18. Svetlana Racanović (2004) *Vremenske Crne rupe*, u: Ugren, Dragomir; Denegri, Ješa; Grozdanić, Živko (ur.) *Deset godina Konkordije: Izlagačka praksa kao kulturno-politička strategija,* Vršac: Centar za savremenu kulturu „Konkordija“, str. 181-184
19. Svetlana Racanović (2004) „Zakinutosti i slobode društvenog organizma“, *Balcanis,* br. 12-16, Ljubljana, Ljubljana: Kulturno umetniško društvo Balkanika & Društvo Balkanis, srt. 34-36
20. Svetlana Racanović (2002) „Travestiranje realnosti i simulacije sreće“*, Balcanis, revija za kulture,* br. 5-6, Ljubljana: Kulturno umetniško društvo Balkanika & Društvo Balkanis, srt. 2-6

PERPETUIRANJE PROMJENE TEHNOLOGIJA SOPSTVA MARINE ABRAMOVIĆ

ORIGINALITY REPORT

7%

SIMILARITY INDEX

PRIMARY SOURCES

1	www.mku.gov.me Internet	1059 words — 1%
2	pure.roehampton.ac.uk Internet	722 words — 1%
3	etd.ohiolink.edu Internet	420 words — < 1%
4	fedorabg.bg.ac.rs Internet	359 words — < 1%
5	cujah.org Internet	260 words — < 1%
6	zenskestudie.edu.rs Internet	253 words — < 1%
7	Peggy Phelan. "Shards of a History of Performance Art: Pollock and Namuth Through a Glass, Darkly", A Companion to Narrative Theory, 01/01/2005 Crossref	185 words — < 1%
8	researchbank.rmit.edu.au Internet	181 words — < 1%
9	eprints.qut.edu.au Internet	158 words — < 1%
10	www.serbia.se Internet	151 words — < 1%

11	www.necsus-ejms.org Internet	144 words — < 1%
12	jdp.rs Internet	123 words — < 1%
13	ufdcimages.uflib.ufl.edu Internet	121 words — < 1%
14	nardus.mpn.gov.rs Internet	115 words — < 1%
15	kar.kent.ac.uk Internet	109 words — < 1%
16	www.sveske.ba Internet	107 words — < 1%
17	bura.brunel.ac.uk Internet	107 words — < 1%
18	nectar.northampton.ac.uk Internet	102 words — < 1%
19	eprints.hud.ac.uk Internet	88 words — < 1%
20	www.skny.com Internet	87 words — < 1%
21	qmro.qmul.ac.uk Internet	87 words — < 1%
22	www.womenngo.org.rs Internet	79 words — < 1%
23	v-scheiner.brunel.ac.uk Internet	76 words — < 1%
24	sr.scribd.com Internet	73 words — < 1%

25	www.arts.bg.ac.rs Internet	73 words — < 1%
26	oda.hio.no Internet	73 words — < 1%
27	uir.unisa.ac.za Internet	70 words — < 1%
28	www.oxfordhandbooks.com Internet	67 words — < 1%
29	aseestant.ceon.rs Internet	67 words — < 1%
30	chesterrep.openrepository.com Internet	66 words — < 1%
31	docs.di.fc.ul.pt Internet	61 words — < 1%
32	webzoom.freewebs.com Internet	58 words — < 1%
33	www.kathycleland.com Internet	57 words — < 1%
34	www.palgraveconnect.com Internet	56 words — < 1%
35	scholar.sun.ac.za Internet	56 words — < 1%
36	sculpture.artapsu.com Internet	54 words — < 1%
37	www.aforizmi.org Internet	54 words — < 1%
38	www.smuc.ac.uk Internet	50 words — < 1%

39	polja.rs Internet	50 words — < 1%
40	eteze.arts.bg.ac.rs Internet	48 words — < 1%
41	www.slideshare.net Internet	47 words — < 1%
42	Chare, Nicholas. "Literary Veins : Women's bodybuilding, muscle worship and abject performance", Performance Research, 2014. Crossref	46 words — < 1%
43	theheronchronicles.com Internet	45 words — < 1%
44	www.hrvatskiplus.org Internet	44 words — < 1%
45	hrcak.srce.hr Internet	44 words — < 1%
46	eprints-phd.biblio.unitn.it Internet	41 words — < 1%
47	discovery.ucl.ac.uk Internet	41 words — < 1%
48	www.rastko.rs Internet	40 words — < 1%
49	spectrum.library.concordia.ca Internet	40 words — < 1%
50	Jacquelene Drinkall. "chapter 4 The Art and Flux of Telepathy 2.0 in Second Life", IGI Global, 2012 Crossref	39 words — < 1%
51	independent.academia.edu Internet	39 words — < 1%

52	www.thesis.bilkent.edu.tr Internet	39 words —	< 1%
53	journals.equinoxpub.com Internet	38 words —	< 1%
54	www.artnet.de Internet	38 words —	< 1%
55	tvtorrent.ru Internet	38 words —	< 1%
56	ispan.waw.pl Internet	38 words —	< 1%
57	subjektica.net1zen.com Internet	37 words —	< 1%
58	www.biomedsearch.com Internet	37 words —	< 1%
59	eprints.brighton.ac.uk Internet	36 words —	< 1%
60	ecovast.hr Internet	36 words —	< 1%
61	open.uct.ac.za Internet	35 words —	< 1%
62	darhiv.ffzg.unizg.hr Internet	35 words —	< 1%
63	www.hrfd.hr Internet	34 words —	< 1%
64	ta.wikipedia.org Internet	34 words —	< 1%
65	culturalpolicyjournal.files.wordpress.com Internet	33 words —	< 1%

66	en.wikipedia.org Internet	33 words —	< 1%
67	spa.exeter.ac.uk Internet	32 words —	< 1%
68	cris.uns.ac.rs Internet	32 words —	< 1%
69	www.anglia.ac.uk Internet	31 words —	< 1%
70	sias.ru Internet	30 words —	< 1%
71	Fisher, Jennifer. "Proprioceptive Friction: Waiting in Line to Sit with Marina Abramović", The Senses and Society, 2012. Crossref	29 words —	< 1%
72	es.scribd.com Internet	29 words —	< 1%
73	ojs.utlib.ee Internet	28 words —	< 1%
74	documents.tips Internet	28 words —	< 1%
75	kcb.rs Internet	27 words —	< 1%
76	web.anglia.ac.uk Internet	27 words —	< 1%
77	uvidok.rcub.bg.ac.rs Internet	27 words —	< 1%
78	api.equinoxpub.com Internet		

		27 words — < 1%
79	edoc.hu-berlin.de Internet	26 words — < 1%
80	universum.utalca.cl Internet	26 words — < 1%
81	www.bris.ac.uk Internet	26 words — < 1%
82	academicworks.cuny.edu Internet	25 words — < 1%
83	prezi.com Internet	25 words — < 1%
84	dvogled.rs Internet	25 words — < 1%
85	www.investigo.biblioteca.uvigo.es Internet	25 words — < 1%
86	biblioteca.itam.mx Internet	25 words — < 1%
87	dspace.lboro.ac.uk Internet	24 words — < 1%
88	sro.sussex.ac.uk Internet	24 words — < 1%
89	www.ourartprojects.com Internet	24 words — < 1%
90	sub.uwpress.org Internet	24 words — < 1%
91	media.researchcatalogue.net Internet	23 words — < 1%

92	mauriciodelfin.pe Internet	23 words — < 1%
93	brage.bibsys.no Internet	23 words — < 1%
94	dumas.ccsd.cnrs.fr Internet	23 words — < 1%
95	asociatiaromanadehipnoza.ro Internet	23 words — < 1%
96	www.audiovisualthinking.org Internet	22 words — < 1%
97	muse.jhu.edu Internet	22 words — < 1%
98	eprints.ru.ac.za Internet	22 words — < 1%
99	www.designboom.com Internet	21 words — < 1%
100	www.ukim.edu.mk Internet	21 words — < 1%
101	documents.mx Internet	21 words — < 1%
102	www.cavershambooksellers.com Internet	21 words — < 1%
103	www.artjewelryforum.org Internet	20 words — < 1%
104	mirandahineart.com Internet	20 words — < 1%
105	www.montenegro.org.au Internet	20 words — < 1%

106	www.zetna.org Internet	20 words — < 1%
107	www.damienhirst.com Internet	20 words — < 1%
108	silence.pri.ee Internet	20 words — < 1%
109	marjanv.com Internet	19 words — < 1%
110	www.scielo.br Internet	19 words — < 1%
111	www.tdx.cat Internet	19 words — < 1%
112	docplayer.nl Internet	19 words — < 1%
113	researcharchive.vuw.ac.nz Internet	19 words — < 1%
114	www.tom-isaacs.com Internet	19 words — < 1%
115	Jones, Amelia. "The â€œEternal Returnâ€ : Selfâ€ Portrait Photography as a Technology of Embodiment", Signs, 2002. Crossref	18 words — < 1%
116	core.ac.uk Internet	18 words — < 1%
117	scholarsbank.uoregon.edu Internet	18 words — < 1%
118	secure.palgrave-journals.com Internet	18 words — < 1%

119	anthropology.blogs.lib.lsu.edu Internet	18 words — < 1%
120	www.aibr.org Internet	18 words — < 1%
121	german.lss.wisc.edu Internet	18 words — < 1%
122	papyrus.bib.umontreal.ca Internet	18 words — < 1%
123	www.fundaciotapies.org Internet	18 words — < 1%
124	www.readperiodicals.com Internet	18 words — < 1%
125	doiserbia.nb.rs Internet	18 words — < 1%
126	www.essex.ac.uk Internet	17 words — < 1%
127	RUFO, DAVID. "bUzZ: a guide to authentic and joyful creative learning", Power and Education, 2013. Crossref	17 words — < 1%
128	insea.org Internet	17 words — < 1%
129	cheloveknauka.com Internet	17 words — < 1%
130	www.gamejournal.it Internet	17 words — < 1%
131	www.fupress.net	

	Internet	17 words — < 1 %
132	www.mediakutato.hu Internet	17 words — < 1%
133	Manuel, Pedro. "Absent Audiences : Circuit-bending the feedback loop", Performance Research, 2014. Crossref	17 words — < 1%
134	etudesculturelles.weebly.com Internet	17 words — < 1%
135	collections.plymouth.ac.uk Internet	17 words — < 1%
136	jpacademy.gov.mk Internet	17 words — < 1%
137	mro.massey.ac.nz Internet	16 words — < 1%
138	Dudley, Sandra H.. "What, or Where, Is the (Museum) Object? Colonial Encounters in Displayed Worlds of Things", The International Handbooks of Museum Studies, 2013. Crossref	16 words — < 1%
139	gianfrancomirizzi.wordpress.com Internet	16 words — < 1%
140	eprints.ibu.edu.ba Internet	16 words — < 1%
141	www.readingsrr.com Internet	16 words — < 1%
142	www.ivantic.net Internet	16 words — < 1%

143	angliaruskin.openrepository.com Internet	16 words — < 1%
144	eprints.kingston.ac.uk Internet	16 words — < 1%
145	sabre.lib.sussex.ac.uk Internet	16 words — < 1%
146	www.michellejessop.com Internet	16 words — < 1%
147	knjizenstvo.rs Internet	16 words — < 1%
148	ro.ecu.edu.au Internet	16 words — < 1%
149	wn.com Internet	16 words — < 1%
150	ziernie-performa.net Internet	16 words — < 1%
151	www.ulapland.fi Internet	15 words — < 1%
152	m.dagospia.com Internet	15 words — < 1%
153	www.laweekly.com Internet	15 words — < 1%
154	www.maticacrnogorska.me Internet	15 words — < 1%
155	www.grupa.org.yu Internet	15 words — < 1%
156	www.cafephilosophy.co.nz Internet	15 words — < 1%

157	www.krisis.eu Internet	15 words — < 1%
158	cinej.pitt.edu Internet	15 words — < 1%
159	litnet.co.za Internet	15 words — < 1%
160	repositories.lib.utexas.edu Internet	14 words — < 1%
161	www.gazeta-muzeum.pl Internet	14 words — < 1%
162	www.slobodnadalmacija.hr Internet	14 words — < 1%
163	www.edc.uoc.gr Internet	14 words — < 1%
164	www.studentski-pastoral.com Internet	14 words — < 1%
165	Carpanini, Clara <1976>(Muzzarelli , Federica). "Percorsi di gender performance: fotografia tra arte e moda dagli anni Novanta ad oggi", Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2010. Publications	14 words — < 1%
166	studfiles.net Internet	14 words — < 1%
167	www.apsa.org Internet	14 words — < 1%
168	iref.uqam.ca Internet	14 words — < 1%
169	Andrew Walby. "Selected Bibliography", After Criticism, 01/01/2005	14 words — < 1%

Crossref

170	Marla Carlson. "Performing Bodies in Pain", Springer Nature, 2010 Crossref	14 words — < 1%
171	tesisenxarxa.net Internet	14 words — < 1%
172	www.artinamericamagazine.com Internet	13 words — < 1%
173	artistsincontext.org Internet	13 words — < 1%
174	rcientificas.uninorte.edu.co Internet	13 words — < 1%
175	Maggie MacLure. "The bone in the throat: some uncertain thoughts on baroque method", International Journal of Qualitative Studies in Education, 11/1/2006 Crossref	13 words — < 1%
176	frenzyspark.com Internet	13 words — < 1%
177	www.asaeca.org Internet	13 words — < 1%
178	open.library.ubc.ca Internet	13 words — < 1%
179	revistas.rcaap.pt Internet	13 words — < 1%
180	"Constructing Gendered Bodies", Springer Nature, 2001 Crossref	13 words — < 1%
181	poezija.6forum.info Internet	13 words — < 1%

182	www.freelists.org Internet	13 words — < 1%
183	painting-course.com Internet	13 words — < 1%
184	soc.sagepub.com Internet	13 words — < 1%
185	Yu-Chien Wu. "Who is in Pain? The transforming of symbol in performances of Marina Abramovic", Performance Research, 12/2009 Crossref	13 words — < 1%
186	www.psy.ritsumei.ac.jp Internet	13 words — < 1%
187	jyx.jyu.fi Internet	12 words — < 1%
188	theantilaugh.wordpress.com Internet	12 words — < 1%
189	www.cenzolovka.rs Internet	12 words — < 1%
190	www.escala.org.uk Internet	12 words — < 1%
191	James Westcott. "Marina Abramovic's The House with the Ocean View: The View of the House from Some Drops in the Ocean", TDR/The Drama Review, 09/2003 Crossref	12 words — < 1%
192	publications.lib.chalmers.se Internet	12 words — < 1%
193	circle.ubc.ca Internet	12 words — < 1%
194	diposit.ub.edu Internet	

		12 words — < 1%
195	www.digitalcultures.org Internet	12 words — < 1%
196	www.pesa.org.au Internet	12 words — < 1%
197	Darlene Juschka. "Pain, Gender, and Systems of Belief and Practice : Pain, Gender, and Systems of Belief and Practice", Religion Compass, 11/2011 Crossref	12 words — < 1%
198	www.cust.educ.ubc.ca Internet	12 words — < 1%
199	dspace.uevora.pt Internet	11 words — < 1%
200	hilkat.uni-hildesheim.de Internet	11 words — < 1%
201	"Ästhetische Grundbegriffe", Springer Nature, 2010 Crossref	11 words — < 1%
202	Anna Kérchy, Catriona McAra. "Introduction", European Journal of English Studies, 2017 Crossref	11 words — < 1%
203	www.religions.am Internet	11 words — < 1%
204	iasaweb.org Internet	11 words — < 1%
205	wordpr.tk Internet	11 words — < 1%
206	www.komunikacija.org.rs Internet	11 words — < 1%

207	juznapruga.rs Internet	11 words — < 1%
208	Stephen Stockwell. "Messages from the apocalypse: Security issues in American TV series", Continuum, 04/2011 Crossref	11 words — < 1%
209	www.genderstudies.info Internet	11 words — < 1%
210	people.wcsu.edu Internet	11 words — < 1%
211	www.genderpanteion.gr Internet	11 words — < 1%
212	Mathias J. Detamore. "The Carnal Body: Representation, Performativity and the Rest of Us", Geography Compass, 03/2010 Crossref	11 words — < 1%
213	film.virtual-history.com Internet	10 words — < 1%
214	repozitorium.omikk.bme.hu Internet	10 words — < 1%
215	www.ncaf.org.tw Internet	10 words — < 1%
216	mediacentar.fmk.singidunum.ac.rs Internet	10 words — < 1%
217	bib.irb.hr Internet	10 words — < 1%
218	www.filozofija.info Internet	10 words — < 1%
219	lacavernadeplaton.com	

	Internet	10 words — < 1 %
220	zh.scribd.com Internet	10 words — < 1%
221	pt.scribd.com Internet	10 words — < 1%
222	docslide.us Internet	10 words — < 1%
223	mobile.repository.ubn.ru.nl Internet	10 words — < 1%
224	www.scribd.com Internet	10 words — < 1%
225	www.citeulike.org Internet	10 words — < 1%
226	www.alu.unizg.hr Internet	10 words — < 1%
227	jeesusjalutasallveelaeval.blogspot.com.ee Internet	10 words — < 1%
228	www.hrvatski-dom.com Internet	10 words — < 1%
229	harsa.hr Internet	9 words — < 1%
230	www.dysfz.cc Internet	9 words — < 1%
231	docslide.net Internet	9 words — < 1%
232	dspace.unive.it	

Internet

9 words — < 1%

233 blog.dnevnik.hr
Internet

9 words — < 1%

234 nrl.northumbria.ac.uk
Internet

9 words — < 1%

235 orca.cf.ac.uk
Internet

9 words — < 1%

236 www.dbnl.org
Internet

9 words — < 1%

237 www.iupui.edu
Internet

9 words — < 1%

238 www.peripeti.dk
Internet

9 words — < 1%

239 www.bangor.ac.uk
Internet

9 words — < 1%

240 ir.stonybrook.edu
Internet

9 words — < 1%

241 ja.wikipedia.org
Internet

9 words — < 1%

242 ceur-ws.org
Internet

9 words — < 1%

243 eprints.soton.ac.uk
Internet

9 words — < 1%

244 www.metalocus.es
Internet

9 words — < 1%

245 myslide.es

Internet

9 words — < 1 %

246 orianomattei.blogspot.fr
Internet
8 words — < 1%

247 www.dijasporacg.me
Internet
8 words — < 1%

248 webmania.imp.bg.ac.yu
Internet
8 words — < 1%

249 www.dazeddigital.com
Internet
8 words — < 1%

250 www.nacional.hr
Internet
8 words — < 1%

251 anarhisticka-biblioteka.net
Internet
8 words — < 1%

252 repo.ffos.hr
Internet
8 words — < 1%

253 Vicentijevic, Miroslav. "Media ethics perceived through the prism of fear and panic condition affects", CM - casopis za upravljanje komuniciranjem, 2012.
Crossref
8 words — < 1%

254 www.tapasyoga.ru
Internet
8 words — < 1%

255 Glisovic, Ljiljana. "10.5937/comman1431059g = All quiet in the headlines: The role of allusion as a manifestation of intertextuality in the German press headlines", CM - casopis za upravljanje komuniciranjem, 2014.
Crossref
8 words — < 1%

256 www.marinaabramovic.com
Internet
8 words — < 1%

257	ddd.uab.cat Internet	8 words — < 1%
258	research.gold.ac.uk Internet	8 words — < 1%
259	Beatrice Allegranti. "Embodied Performances", Springer Nature, 2011 Crossref	8 words — < 1%
260	id.erudit.org Internet	8 words — < 1%
261	www.cetinje-mojgrad.org Internet	8 words — < 1%
262	Budja, Jurica. "Prikaz knjige Jezik i nacionalizam Snježane Kordić", Publikationsserver der Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2011. Publications	8 words — < 1%
263	0579-6431, 2002 Publications	8 words — < 1%
264	www.supervizuelna.com Internet	8 words — < 1%
265	livnovine.com Internet	8 words — < 1%
266	balkans.aljazeera.net Internet	8 words — < 1%
267	scindeks.ceon.rs Internet	8 words — < 1%
268	media.proquest.com Internet	8 words — < 1%
269	archive.org Internet	8 words — < 1%

270	Jennifer Parker-Starbuck. "Cyborg Theatre", Springer Nature, 2011 Crossref	7 words — < 1%
271	Jess Allen. "Depth-charge in the archive: the documentation of performance revisited in the digital age", Research in Dance Education, 03/2010 Crossref	7 words — < 1%
272	"Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum", Walter de Gruyter GmbH, 2011 Crossref	7 words — < 1%
273	KALČIĆ, SILVA. "FLANERIZAM KAO PERFORMATIVNA METODA I MOTIV U SUVREMENOJ UMJETNOSTI", Zivot Umjetnosti, 2013. Publications	6 words — < 1%
274	Nuno Moutinho. "Meios emergentes de comunicação e educação numa cultura remix", Repositório Aberto da Universidade do Porto, 2014. Publications	6 words — < 1%
275	Popovic, Branko <1971>(De Marinis, Marco). "From Theater to Performance and Back. Performative Turn in Contemporary Theater and Theatrical Turn in Performance Art", Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2012. Publications	6 words — < 1%
276	Turel, Noa. "Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists. By Marla Carlson. New York: Palgrave Macmillan, 2010; pp. 240+8 illustrations. $84.00 cloth.", Theatre Survey, 2012. Crossref	6 words — < 1%

EXCLUDE QUOTES	OFF	EXCLUDE MATCHES	< 5 WORDS
EXCLUDE BIBLIOGRAPHY	ON		