

Svetlana Racanović
Univerzitet Singidunum
Beograd
svetlana.racanovic@fmk.edu.rs

Abramović – Ulay 1980–1988: *Desert Storm Survivors**

ABSTRACT: Racanović Svetlana, *Abramović – Ulay 1980–1988: Desert Storm Survivors*. "Poznańskie Studia Slawistyczne" 13. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 361–373. ISSN 2084-3011.

The twelve-year collaborative practice of Marina Abramović and Ulay (Franck Uwe Laysiepen), started with extreme, rapturous and unflinching explorations of capacities of the body in their early performances (a phase they called *The Warriors*), that corresponded to the fury of the 1970s. In an environment hostile to the living, phenomenological body (in arts, in theoretical discourse) of the 1980s, the two artists recalibrated their living and artistic strategy. During their extensive journeys into distant lands (deserts of Asia, Africa, Australia), they were introduced to and embraced the practices of Eastern meditation techniques, which secured and procured their escape from the limitations of their own culture and their relationship. They also significantly influenced and modified forms and functions of their joint performances. The refined simplicity and stillness of the form of their many-times (re)enacted performance *Nightsea Crossing* focussed and spurred their inner forces towards self-perfection and the unfolding of more sophisticated lines of connection with the outside, with otherness. The legacy of this performance has affected the direction and function of their later, individual careers.

KEYWORDS: Marina Abramović; Ulay; performance in the 1980s; distant journeys; simplicity of forms; perfecting stillness; refining presence; reaching for the higher Self; *Nightsea Crossing*

Dvanaest godina duga kolaborativna praksa umjetnika Marine Abramović i Ulaja (1976–1988) značice mnogostruko uvezivanje, sinhronizovanje i konsteliranje istorijskog, društvenog i kulturnog konteksta unutar koga se njihova umjetnost zameće, razgibava ili iz koga produktivno bježi, potom „divljih” načela, prevratničkih zahvata i odmetničkih strategija tada nove, agilne umjetničke prakse, performansa, te njihovih ličnih ili intimnih

* Rad je segment doktorske disertacije u nastajanju (radni naslov: *Perpetuiranje promjene – Tehnologije sopstva Marine Abramović*) prijavljene 2015. na DHTU, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd.

susretanja i sjedinjavanja, te kontrastiranja i distanciranja pa posezanja ka unutarnjem, višem sopstvu i izlivanja u spoljašnje. To će preplitanje uspostavljati specifično međusobno i usklađujuće i iskušavajuće sadejstvo ili srećno nestabilno saučesništvo **forme i funkcije** u konstrukciji svakog pojedinačnog rada i njihovog opusa u cjelini. Dok će dinamičke, napadačke, ekspanzivne forme njihovih ranih performansa biti u funkciji napadanja demarkacija, demontiranja „binarnih mašina”, dotle će stabilne, svedene, ogoljene forme njihovih poznih performansa biti „u službi” ili u funkciji progresivnog transformisanja polja sila njihove umjetničke prakse, obnavljanja vitalne energije njihovih individualiteta, njihovih međusobnih relacija i njihovih otvaranja i povezivanja sa spoljašnjim.

Ulaj će njihove rane radove iz herojske, ratničke faze (*The Warriors*) od 1976. do 1980. smatrati agresivnim, konfrontirajućim, 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” (Rus Bojan, Cassin, 2014, 178). 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”) (Jones, 1998, 22), naivno esencijalističkim, teorijski nesofisticiranim, posebno u elaboraciji engleskih i američkih kritičara orjentisanih marksistički, feministički ili poststrukturalistički. 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; Jones, 1998, 21–23). 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” (Rus Bojan, Cassin, 2014, 183).

Kako Abramović svjedoči, postojao je kod umjetnika performansa 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... nismo se nadali niti težili uspjehu”; Rus Bojan, Cassin, 2014, 13–14). Takođe, nakon godina radikalnih performansa u kojima su ekstremno iskušavali njihove individualne i granice njihovog odnosa, Abramović i Ulay su imali osjećaj izvjesnog „zamora materijala”, iscrpljenosti ili potrošenosti rabljenih snaga svoje umjetničke prakse (Kaplan, 1999, 12).

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, ne onih koje osvajaju teritorije već onih koje klize, koje su stalno u napredovanju, u prelasku, koje su uvijek 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” (Abramović, 2005, 38). Pustinja je donijela napor i izazov iscrtavanja mapa putovanja i intenziteta, mapa promjena u praznini, u (delezovsko-gatarijevskom) glatkom prostoru lišenom „brazdanja”, kultivacije, homogenizacije, organizacije, lišenom prepoznatljivih, pouzdanih oslonaca i orijentira 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, eksploziranje ili širenje u mnoštvo pravaca prema unutra, između, spolja, rasprostiranje u mikro ili makro pejzažima, 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” (Rus Bojan, Cassin, 2014, 234).

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”; Phipps, 1981, 47); potom, smirenosti ili nepokretnosti tijela („Nepokretnost je najbolja stvar koju sam uradio. Ona spaja sve. Ona je domaći zadatak”; McEvelley, 1983, 54); zatim utišanošću uma, odnosno, usporavanja i zaustavljanja misli te izoštrivosti percepcije („dovoljno je bilo društvo guštera – posmatranje pulsiranja njegovog vrata”; McEvelley, 2010, 44); naučila ih je disciplini, izdržljivosti, apstinenciji, oslobađanju od želja, potreba, strahova, konflikata („Ispražnjen brod, energija prodiše» [Boat emptying, stream entering]). Ovo znači da moraš isprazniti brod/tijelo do tačke od koje se zaista možeš povezati sa poljem energije oko sebe”; Goy, 1990); 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”; Rus Bojan, Cassin, 2014, 234–235); oslobodila ih je od osjećaja regularnog toka vremena, od prolaznosti, usidрила u sadašnje. Generalno, „vjerujem da je naš put u pustinju značio bolje podešavanje, treniranje sebe” (Phipps, 1981, 50). Dakle, pustinja je donijela opustošenje subjekta kao monolitne figure Znanja i Moći: on nestaje kao, fukoovski rečeno, „lice iscrtano u pijesku na obali mora” (Foucault, 1994, 387) – ili u pustinji. No, pustinja je i prostor gdje, nakon svega, „na način vrtloga, sa mogućnošću iskrsavanja u bilo kojoj točki” (Deleuze, Guattari, 2013, 431), iskrsava novo sopstvo; i nova umjetnost. „Atomska centrala smeštena u pustinji” (Deleuze, Guattari, 2013, 71).

Ukoliko se tijelo izloži izvjesnim 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 ustiscima, fenomenološko polje postaje radikalno ispražnjeno, oslobođeno mentalnih slika: postaje redukovano na čistu tjelesnost (Glucklich, 2001, 58). Međutim, 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 djeluju kao prakse, odnosno, iskustva, odnosno, znanje tijela koje je transformišuće ili preobraćujuće, konstitutivno za novo sopstvo. „Bivanjem u tim pustinjama... shvatila sam koliku ogromnu moć tijelo posjeduje i moj rad treba biti putokaz ka tim energijama” (Goy, 1990).

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 neiskusnih modusa i efekata povezivanja sa sobom i sa Svijetom, dakle, izlazaka iz sebe – to su tehnike koje poznaju sve svjetske religije, koje postoje u spiritualnim, holističkim praksama šamana, tzv. primitivnih naroda, aboridžina ili indijanaca, koje upražnjavaju mistici i mislioci svih vremena i sve vode graničnom iskustvu koje zovemo prosvjetljenjem, „čistim vanvremenskim prisustvom (Abramović)” ili pristupanjem Istini: „Istina obasjava subjekat, istina mu pruža blaženstvo; istina mu daje spokoj duši... ispunjava samo subjektivno biće i što ga preobražava” (Fuko, 2003, 30).

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 (Pijnappel, 1996, 301).

To indukovanje razvijalo se lančano: praktikovanje različitih tehnika sopstva, napredovanja do izmijenjenih stanja svijesti bili su, kako Abramović sama kaže na jednom mjestu, ulasci u „stanje performansa” (*performance state*), dakle, u stanje **iz** koga ili **u** kome oni prave umjetnost. To je stanje, pak, Mišel Fuko označio kao osmišljavanje novih mogućnosti života, postojanja ne na način subjekta već kao umjetničkog djela (Delez, 2010, 144). Kod Fukoa se ove tehnike koje pojedinca „kvalifikuju [za istinu – S.R.] preoblikujući ga” (Fuko, 2003, 67), tehnike „samofinalizacije sopstva”, „preobraćenja 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.

Iz ovakvih **praksi sopstva** proishodi performans *Nightsea Crossing*, 1980–1987. (izveden: 22 puta, trajanje: od 1 do 16 dana, prosječno 7 sati dnevno). Performans je izveden u nizu gradova na različitim kontinentima uključujući Sidnej, Berlin, Keln, Amsterdam, Gent, Helsinki, Lisabon, Ušimado, Sao Paolo. U krajnje jednostavnoj, svedenoj formi ili formuli ovoga rada Marina Abramović i Ulaj sjede satima za stolom, u stanju nepokretnosti, jedno preko puta drugog, gledajući se u oči. Na stolu, u nekim izvođenjima bivaju postavljeni određeni predmeti ili živa bića (bumerang Aboridžina presvučen zlatom, živi piton, komad gorskog kristala, grumen zlata od 250 gr koji su pronašli u australijskoj pustinji, figurica slona od nepečene gline privezana za sto).

Ova konstrukcija-šema-forma 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, pak, 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 (Fisher, 1997, 28–33).

I *Nightsea Crossing* je predstavljao „transformabilnu mašinu”. Minimalistički *mise-en-scène* kao vrsta ogoljavanja **forme** i pustošenja ili ispražnjenosti polja za senzornu stimulaciju, dugo trajanje iste radnje tako niske napetosti da bi se mogla smatrati ne-dešavanjem, usporenost ili statičnost jednih sila (tijela) – sve to postaje okidač za rast intenziteta drugih sila (svjesnosti), profinjivanja njegove **funkcije**: „Ništa se nije zbivalo na fizičkom nivou, sve se dešavalo na mentalnom. Kada ne činiš ništa, nevjerovatne se stvari događaju” (Abramović, 2004, 188).

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 (Richards, 2010, 98).

Iskustvo dugog, višesatnog sjednjenja („Ako nešto izvodiš 4, 5, 6 sati, nemoguće je da glumiš“; Biesenbach, 2010, 25), nepokretnost tijela, fiksiranost pogleda sa što manje treptaja oka, strogi i zahtjevni, rigirozni 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 prisutnosti¹. 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“².

Abramović i Ulay 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 sebe ne doimaju kao nešto doneseno i uneseno u ovu relaciju, kao vrsta suvenira sa dalekih putovanja ili rekvizita koji bi ovom performansu dali 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 čine 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 i ti pronađeni ekvivalenti verifikuju

¹ *Nightsea Crossing* aproprijira iskustvo budističkih meditativnih praksi (vipassana, trataka). Abramović i Ulay su posjetili veliku zajednicu tibetanskih budista u Daramšali u sjevernoj Indiji i tamo praktikovali organizovane meditacije.

² Njihov odlazak u daleke zemlje istoka imao je karakter upravo spiritualnih putovanja (što je, takođe, bila jedna od omiljenih **kontrakulturnih** avantura tih 80-ih).

njihovu pripadnost razgranatoj trans-kulturi „putovanja u mjestu” i „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 energija, koji 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” (Rus Bojan, Cassin, 2014, 183). Međutim, ovaj *tableau vivant* nije prostor cirkulacije zarobljenih pogleda, rezervisanih energetske dodira. Prostor *Nightsea Crossing* je haptički prostor u delezovsko-gattarijevskom 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” (Fisher, 1997, 33). Takođe, haptički prostor se definiše kao mjesto koje može biti vizuelno, auditivno i taktilno i pretpostavlja blizinu (Deleuze, Guattari, 2013, 560). 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 višestruko ili natčulno povezani u tom i takvom haptičkom prostoru gdje se mogu „dotaknuti u duhu, i samo ako duh postane prstom, pa makar i posredstvom oka” (Deleuze, Guattari, 2013, 561).

Ovaj rad nije pretpostavljao direktnu, akcijsku involviranost posmatrača i takvo njegovo participiranje u događaju/perfomansu. Umjetnici su računali na, i testirali dovoljnost njihovog 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 prenosivost sopstvenog vanrednog stanja dosegnutog u perfomansu na svijet oko sebe: „Nakon deset, petnaest, četrdesetosam sati, čitav prostor

je napunjen energijom. I ta energija te indukuje” (Abramović, 1996, 13). Dakle, moglo bi se reći da ovaj rad pretpostavlja ono što Fuko naziva: prizivanje istinitog diskursa okretanjem sebi, pričvršćivanje tog diskursa za sebe praktikovanjem određenih tjelesnih radnji i tehnika. U svojim poznijim 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.

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. Ovdje posmatrač stupa u rad u trenutku već dosegnutog praga, ulaska u stanje više realnosti dva umjetnika. Identični metod i namjera, uklanjanje viška (ili manjka), postojala je i prilikom montaže Abramovičkog videa/performansa *Art Must be Beautiful/Artist Must Be Beautiful* (1975), a biće od izuzetne važnosti za njene kasnije performanse: generisanje osjećaja beskonačnog trajanja, tj. produžavanja performansa, odnosno, osjećaja 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” (McEvilley, 1998, 18); gotovo, susret sa besmrtnošću.

Ovo vječno ima u njihovom radu svoju konkretnost, opipljivost, prostornost i javnost, društvenost. *Nightsea Crossing* je izvođen na trgovima, dakle, u 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 ušuškanoj prostora-gnijezda koje štiti od uplitanja ometajućih energija i useljava umjetnike u (sopstvenu) prirodu. U *Autobiografiji jednog jogija* opisuje se njegovo iskustvo trenutka, 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” (McEvilley, 1998, 22). Međutim, za Marinu Abramović i Ulaja se ovdje posao ne završava. Ponavljanje, seljenje performansa, mijenjanje gradova i ambijenata rađeno je sa intencijom da se testira (i verifikuje) univerzalna aplikabilnost ovoga rada, njegova nezavisnost, odnosno, pouzdanost njegove izvodljivosti i funkcionalnosti 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 događaj se izvodi iz ašrama i od njega se tvori socijalna skulptura (McEvilley, 2010, 293).

Taj transfer vrijednosti između različitih kultura i konteksta djelotvoran u ovome radu bio je takav i u njegovoj varijanti: *Nightsea Crossing Conjunction*, 1983, Amsterdam. Stanje povišene svjesnosti, odnosno, više prisustnosti, bilo je u ovom performansu intenzivirano uvođenjem još dva tijela, tibetanskog lame i šamana aboridžina. Sjedjeli su, sa Abramović i Ulajem, oko velikog stola, 4 m u prečniku, prekrivenog zlatnim listićima, ocrtavajući spolja kružnicu, otvarajući spolja granicu i utjelovljujući svijet kome se pristupa i pripada ne prema geografskom određenju već zaslugom prakse i iskustva 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 će nastati dvije *tableau vivant* situacije, dva performansa zabilježena kao dvije fotografije pod nazivom *Anima Mundi*, 1983. U prvoj situaciji snimljenoj odozgo, u 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 uspostavljanju posredovanja, odnosno, o ekscesnom zaokretu u njihovoj umjetnosti i samom njihovom odnosu. Oni kao da apropririraju scene kodirane u sopstvenoj (zapadnoj) kulturi: prva situacija je, reklo bi se, filmski riješena, postavljena antonioniovski ili alanreneovski dok je „gluma” sindišermanovska. Druga scena je replika čuvene, u istoriji umjetnosti mnogo puta uprizorene hrišćanske teme Bogorodice i Hrista nazvane *Pieta* i jednako „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 uspostavlja kao fikciju, kao slijed slika, kao sklop reprezentacija.

Kako kaže Čarls Grin, „eliminisanje granica nije isto što i eliminisanje razlika” (Green, 2001, 181). Ono što je nekada u njihovom radu i odnosu bila „afirmacija pozitiviteta razlike”, sada će postati granica i razdvajanje. U svojoj *Biografiji biografija*, Abramović bilježi: „1985: Prestajemo da vodimo ljubav; 1986: Ulay 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” (Abramović, 2005, 38).

U jednom od izvođenja *Nightsea Crossing*, Ulay je, ozbiljno narušenog zdravlja, bio prinuđen da napusti scenu-rad 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 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” (Stiles, 2008, 87).

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 blokira otvaranje odnosa, kao da predstavljaju vrstu trajnog produženja u prostoru, vremenu i čvrstom mediju poljupca iz zajedničkog performansa *Breathing In/Breathing Out* (1977) ali kao njegovu 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 rasjepa ili blokade u spoljašnjost, na druga tijela, kroz druga tijela, znače čvrsti odlazak iz 12 godina dugog „događaja dvoje”.

* * *

Dinamičke, otvorene, promjenjive, „eksplozivne” **forme** ranih, „ratničkih” performansa koje bježe silama stabilizovanja, dovođenja u red, predvidljivosti, pouzdanosti i dovršenosti bile su u funkciji radikalnog iskušavanja individualnih i granica njihovog odnosa, destabilizovanja normativa, perpetuiranja razlike, opstruiranja logike nadmetanja ili napredovanja, postizanja cilja. Njihovi performansi 80-ih donose brušenje čistih, ogođenih, svedenih, statičnih, u stvari, unutar sebe stabilizovanih i centriranih formi. Te će se **forme** staviti u službu revitalizovanja i fokusiranja, profinjavanja i kalibriranja sila koje lansiranju (njihovo) sopstvo prema stanjima više senzitivnosti i čiste svjesnosti. Te **forme** hvataju i „prizemljuju”, u tijelo polažu intenzivne, zgusnute osjećaje prožetosti silama življenja, postojanja, prisustva, neporecive upletenosti u tkivo Svijeta. Te će „gole” forme njihovih poznih performansa „opustošiti” prostor njihovog životnog i umjetničkog partnerstva ali kao provjetranje, otvaranje brisanog, čistog prostora za nove individualne potrage.

Literatura

- Abramović, M. (1996). *Interview*. U: *The Twentieth-Century Performance Reader*. Ur.M. Huxley, N. Witts. London: Routledge.
- Abramović, M. (2004). *Interview*. U: *Buddha Mind in Contemporary Art*. Ur. J. Baas, M.J. Jacob. Berkeley: University of California Press.
- Abramović, M. (2005). *The Biography of Biographies*. Milan: Charta.
- Biesenbach, K. (2010). *The Artist is Present. The Artist was Present. The Artist will be Present*. U: *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York: Museum of Modern Art.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2013). *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*. Prev. M. Gregorić. Zagreb: Sandorf & Mizantrop.

- Delez, Ž. (2010). *Pregovori*. Prev. A. Filipović. Loznica: Karpos.
- Fisher, J. (1997). *Interperformance: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramović*. „Art Journal”, sv. 56, br. 4, str. 28–33.
- Foucault, M. (1994). *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.
- Fuko, M. (2003). *Hermeneutika subjekta, Predavanja na Kolež de Fransu (1981–1982)*. Prev. M. Kozić, B. Rakić. Novi Sad: Svetovi.
- Goy, B. (1990). *Marina Abramović*. „Journal of Contemporary Art”. <http://www.jca-online.com/Abramovic.html>. 24.12.2015.
- Glücklich, A. (2001). *Sacred Pain: Hurting the Body for the Sake of the Soul*. New York: Oxford University Press.
- Green, C. (2001). *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Post-modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jones, A. (1998). *Body Art/ Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kaplan, J.A. (1999). *Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović*. „Art Journal”, sv. 58, br. 2, str. 7–21.
- McEvelley, T. (1983). *Marina Abramović&Ulay*. „Artforum”, sv. 22, br. 1, str. 52–55.
- McEvelley, T. (1998). *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero? U: Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969–1998*. Milan: Charta.
- McEvelley, T. (2010). *Art, Love, Friendship: Marina Abramović and Ulay, Together & Apart*. New York: McPherson.
- Pijnappel, J. (1996). *Interview: Marina Abramović*. U: *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy: From Competition to Compassion*. London: Academy Editions.
- Phipps, J. (1981). *Marina Abramović/Ulay/Ulay/Marina Abramović*. „Art and Text”, br. 3, str. 43–50.
- Richards, M. (2010). *Marina Abramović*. London i New York: Routledge.
- Rus Bojan M., Cassin A. (2014) *Whispers: Ulay on Ulay*. Amsterdam: Valiz Foundation.
- Stiles, K. (2008). *Cloud with its Shadow*. U: *Marina Abramović*. London–New York: Phaidon.