

Spiritualnost tjelesnog u suvremenoj umjetnosti

Marine Abramović

Jančec, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:903987>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-12**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za povijest umjetnosti

Spiritualnost tjelesnog u suvremenoj umjetnosti Marine Abramović

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: dr. sc. Nataša Lah, izv. prof.

Diplomantica: Marija Jančec

JMBAG: 0009068701

Rijeka, siječanj 2020.

SADRŽAJ

SAŽETAK, KLJUČNE RIJEČI.....	1
1. UVOD.....	2
2. SPIRITUALNOST U MODERNOJ I SUVREMENOJ UMJETNOSTI.....	3
2.1 Promjena paradigma i spiritualna revolucija	3
2.2 Nepredmetna umjetnost: spiritualnost kao stvaralački proces.....	9
2.3 Nematerijalna umjetnost: spiritualnost kao iskustvo	12
2.4 Postmodernistički oblici spiritualnosti.....	14
3. MARINA ABRAMOVIĆ – ŽIVOT I UMJETNOST	18
3.1 Formativne godine: kamioni i oblaci	18
3.2 Performans kao medij stvaralaštva	23
3.3 <i>To biće</i> : suradnja s Ulayem.....	26
3.4 Umjetnik (ni)je prisutan.....	36
3.5 Pet ključnih elemenata	43
4. ASPEKTI SPIRITUALNOG U OPUSU MARINE ABRAMOVIĆ.....	44
5. SPIRITUALNE POTRAGE I NJIHOV ODJEK NA UMJETNIČKO.....	53
5.1 Aboridžini: koncept „ovdje i sada“	53
5.2 Tibet: <i>vipasanna</i> meditacija.....	54
5.3 Brazil: mjesta moći	56
6. ZAKLJUČAK	58
SUMMARY, KEY WORDS	59
POPIS LITERATURE	60
POPIS PRILOGA	62

SAŽETAK

Polazište diplomskog rada *Spiritualnost tjelesnog u suvremenoj umjetnosti Marine Abramović* interpretacija je koncepta spiritualnosti i njegove afirmacije u kontekstu modernističkih i postmodernističkih tendencija, s naglaskom na suvremenije istraživanje, realizaciju i simulaciju spiritualnih, arhetipskih, simboličkih i kontemplativnih aspekata ljudske duhovnosti pomoću novih medija, materijala i oblikovnih postupaka, kao i izvan umjetničkih fenomena druge polovine XX. stoljeća. Inovativna i atipična recepcija apstraktne univerzalne spoznaje spiritualnog, proizašla iz nove medijske realnosti postmodernizma, rezultirala je genezom različitih pojava kao što su metaspirtualnost i tehnospirtualnost te teorijskih pravaca poput antropološke umjetnosti i postavangardnog pristupa šamanizmu. Kao cilj radnje ovog diplomskog rada, iz konglomerata mnogobrojnih i raznovrsnih umjetničkih pokreta, ideologija, smjerova i poetika XX. stoljeća, koji djeluju povezano s interpretacijom zamisli i učenja spiritualnih, ezoteričnih i mističkih tradicija, izdvojen je rad suvremene srpske umjetnice performansa Marine Abramović. Predstavljen je njezin cjelokupni opus, iz kojeg je rezimirano pet temeljnih elemenata koji se mogu promatrati kao standard u opisivanju dinamizma njezinog stvaralaštva: (1) ekstremi tjelesnog i destruktivnog neodvojivi od ekstrema mentalnog i kontemplativnog, (2) performans kao forma ekspresije, (3) tijelo kao osnovni medij, (4) uključivanje publike u rad i naglasak na stvaranju energetskog dijaloga i (5) spiritualnost kao sveprisutni pokretački element. Posebno je izdvojena upravo recepcija spiritualnog koje poput „lajtmotiva“ prožima njezin život i umjetnost – od formativnih godina do stvaralaštva danas, od alkemije do telepatije, od spiritualnih potraga u različite krajeve svijeta do njihovog odjeka na umjetničko.

KLJUČNE RIJEČI

Suvremena umjetnost, spiritualno u umjetnosti, tijelo u umjetnosti, antropološka umjetnost, Marina Abramović

1. UVOD

Konstelacija izvan umjetničkih fenomena poput alkemije, rituala, kontemplacije, energije i šamanizma, koja se uvijek iznova provlači kroz cjelokupni polustoljetni umjetnički opus Marine Abramović, u središte njezinog rada stavlja koncept spiritualnosti. Putujući u razne krajeve svijeta (od šestomjesečnog boravka s australskim domorocima Aboridžinima, preko posjeta Tajlandu, Indiji i Tibetu, sve do monumentalnog hoda Kineskim zidom) i upoznajući brojne civilizacije, njihove tradicije, vjerovanja i rituale, umjetnica u svom radu često izražava različite spoznaje koje joj takva traganja donose – znanje o meditaciji preuzeto iz tibetskog budizma prenijela je u performanse kontemplativnog karaktera, a istraživanja odnosa energije Zemlje i ljudskog tijela, inspirirana drevnom kineskom mitologijom, u objekte konstruirane od različitih minerala. Apstraktne, neopipljive, transcendentalne elemente koji proizlaze iz sfere spiritualnog, umjetnica izražava konkretnom, opipljivom, imanentnom upotrebom tijela i tjelesnosti kao osnovnog medija umjetničkog stvaralaštva. Tako se dva, esencijalno suprotna koncepta, u njezinom radu prožimaju, nadopunjuju i povezuju u neraskidivoj cjelini koja se sažeto može opisati sintagmom „spiritualnost tjelesnog“. Drugim riječima, u svom stvaralaštvu, Abramović stremlji spoznavanju aspekata spiritualnog, na način da koristi tijelo kao kanal između materijalnog i nematerijalnog, tjelesnog i duhovnog, zbiljskog i pojavnog. Njezina znanja i spoznaje iz područja duhovnosti, prenesena iz antropoloških istraživanja različitih kultura u jezik umjetnosti, i tijelu i umu daju podjednaku, nerijetko uzajamno ovisnu, ali nikada međusobno isključujuću ulogu: „Kada sam prije 25 godina otišla iz Jugoslavije željela sam upoznati daleke kulture Aboridžina, Tibetanaca, Indijaca, Brazilaca... zanimali su me jer znaju kontrolirati svoje tijelo i svijest.“¹

Takve prakse nisu neuobičajene u području vizualnih umjetnosti megakulturnih formacija modernizma i postmodernizma: spiritualnost, odvojena od objektivnosti religioznog i kao takva afirmirana u drugačijoj formi u odnosu na prijašnje epohe, postaje dio eklektičke kulture XX. stoljeća. Brojni umjetnici, poput empirijskih antropologa, putuju u egzotične krajeve i istražuju takozvane primitivne i izvaneuropske civilizacije da bi potom svoje umjetničko stvaralaštvo isprepleli s različitim tradicijskim, ritualnim i magijskim elementima, ali i kako bi se vratili primarnim oblicima izražavanja, temeljenima na neposrednom iskustvu i oslobađanju podsvijesti.² Kao rezultat, javljaju se različiti umjetnički oblici, poput performansa-rituala,

¹ Nataša Šegota Lah, „Marina Abramović: Živim svoje kontradikcije“, u: *Autogram* (Rijeka: Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja i Novi List-Adamić, 2004), 339.

² Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 605.

ambijentalnih prostora magijskih obilježja i umjetničkog rada prožetog elementima šamanizma, koji sintetiziraju duhovno, umjetničko i životno.

Diplomski rad *Spiritualnost tjelesnog u suvremenoj umjetnosti Marine Abramović* bavi se upravo spiritualnošću kao jednom od učestalih i značajnih pojava u vizualnim umjetnostima modernizma i postmodernizma, prema kojoj svaka od navedenih epoha donosi inovativni pristup i drugačije poimanje. Ti su elementi raspravljani u prvom poglavlju u kojem se istražuje što je to spiritualnost, zašto je važna u kontekstu postmodernizma i suvremene umjetnosti, i kako se mijenjala recepcija tog fenomena u umjetničkim oblicima koje donosi XX. stoljeće. Zbog studije slučaja, u kojoj se istražuje element spiritualnosti u stvaralačkom opusu Marine Abramović, temeljitije su obrađeni novi dijalozi umjetnosti i spiritualnosti koje donosi postmodernizam, razdoblje inovativnih i atipičnih medija, formi i izražavanja, njihove komunikacije i kombinacije, te naglaska na iskustvu aktivne participacije u pristupu umjetničkom djelu. Posebna poglavlja obrađuju život i umjetnost Marine Abramović, aspekte duhovnog u njezinom opusu te spiritualna putovanja u različite krajeve svijeta i načine na koji ona odjekuju u njezinom stvaralaštvu.

2. SPIRITUALNOST U MODERNOJ I SUVREMENOJ UMJETNOSTI

*„Lijepo je ono što je proizašlo iz unutarnje potrebe,
ono što izvire iz duše..”³*

2.1 Promjena paradigma i spiritualna revolucija⁴

Europsku kulturnu i umjetničku scenu XX. stoljeća obilježila su dva makro kulturološka oblika: modernizam, epoha koja se javila okvirno u drugoj polovici XIX. i trajala do sredine XX. stoljeća, i postmodernizam, post povijesni period koji je započeo nakon dovršenja moderne kulture, oko šezdesetih godina XX. stoljeća. Fenomen tog stoljetnog razdoblja okarakterizirao je frenetičan intenzitet promjena, u čitavom spektru moderne društvene egzistencije. U vizualnim umjetnostima XX. stoljeća nastaju netradicionalne formacije sa svrhom temeljitog preuređenja svijeta umjetnosti, realizirane u neprekidnom

³ Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (Auckland: The Floating Press, 2008), 122. Citat s engleskog prevela autorica diplomskog rada.

⁴ Referenca na koncept koji postavlja ruski umjetnik i teoretičar, pionir apstraktne umjetnosti, Vasilij Kandinski (1866. – 1944.), u djelu *O duhovnom u umjetnosti*, pišući o monumentalnoj spiritualnoj revoluciji modernizma u nastojanjima da se problemu duha pristupa iz sfera unutarnjeg znanja i unutarnjih istina; pokret je uključivao izrazito veliki broj ljudi i čak zauzeo svoju materijalnu formu u teozofskom društvu. Istovremeno se misli i na cjelokupnu revoluciju vezanu za korjenito drugačije poimanje i pristupanje aspektu spiritualnog, koja se događa paralelno s ostalim povijesnim promjenama XX. stoljeća.

širenju inovativnih i nekonvencionalnih dijapazona i repertoara stvaralačkih jezika i oblika – a sve to ovisno i paralelno s jednako tako turbulentnim, konfliktnim i kontroverznim kulturnim, socijalnim i političkim prilikama u kojima ta veoma složena pojava novih umjetničkih simptoma i interpretacija nastaje.⁵ Umjetnost novovjekovnog razdoblja obilježio je jedinstveni, pravocrtni slijed stilskih epoha unutar zatvorenog sustava zadanih vrijednosti i načina vrednovanja kanonske snage umjetničkih djela, koja su se u prvom redu doživljavala kao instrumentalne pojave, odnosno estetske formacije u čijem je središtu bila namjena – najčešće religijska, moralna ili građanska. Osnovna sredstva takve funkcije umjetnosti bila su uvjerljivost prikaza, harmonija, sklad i uzvišenost; drugim riječima estetika lijepog, te vjerski i građanski moral kao ideje vodilje svake umjetničke produkcije, smještene u okvire zakonitosti u cjelokupnoj strukturi društva dominantnih državotvornih i religijskih institucija. Nestalno i nepredvidivo XX. stoljeće, obilježeno internacionalizacijom, masovnim medijima, razvojem i utjecajem znanosti, ali prije svega razdobljem revolucija, ratova i suprotstavljenih ideologija, donosi promjenu svijesti, a s time i svojevrsni bunt umjetnika i njihovo alternativno poimanje i ponašanje prema drugačije doživljenoj okolini i stvarnosti te postepeno rušenje ustaljenog normativnog sustava dominantne estetske ljepote forme i isključivosti umjetničke slobode u odabiru sadržaja umjetničkih djela. Uhvaćeni i potaknuti vrtlogom povijesnih promjena, umjetnici XX. stoljeća pomiču okvire stvaralaštva od zadane paradigme i, po prvi puta u svijetu umjetnosti, umjesto univerzalnog i dominantnog stilskeg pokreta, odnosno jedinstvenog, pravocrtnog, evolucijskog slijeda kolektivnih uvjerenja, vrijednosti, metoda i oblika, stvaraju kaotičan i nerijetko proturječan skup ekscenih, eksperimentalnih i individualnih pokreta, to jest prijelaz prema „mnoštvu konkretnih paradigmi, odnosno pluralizmu jezika, modela i postupaka.“⁶ Kao opća odrednica novih pokreta i njihovih tendencija javlja se promjena teorijskog fokusa koji više ne leži u kanonskoj snazi umjetničkog djela, tj. estetici lijepog, uzvišenog, skladnog i prije svega „prikladnog“ u okvirima postavljenih socijalnih i vjerskih standarda, već se premješta na umjetnika – na njegovu intuiciju, spontanost, ekspresiju, estetiku i ideologiju. Time u umjetničkoj praksi postepeno prevladavaju direktni i intuitivni izrazi emocija, projekcije umjetnikovog psihološkog stanja svijesti i sveobuhvatna subjektivna viđenja i vizije svijeta i doživljaja umjetničkih djela. Nadalje, kao još jedna od posljedica novopostavljenih umjetničkih koncepata XX. stoljeća svojstveno je i „poistovjećivanje ili

⁵ Ješa Denegri, „Teme moderne i postmoderne umjetnosti“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 19.

⁶ Sonja Briski Uzelac, „Umjetnost u doba teorije“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 7.

tijesno približavanje umjetnosti i života⁷ koje se javlja već u ranim avangardnim pravcima kao što su ekspresionizam, dadaizam, futurizam, vorticizam, nadrealizam te ruski i istočnoeuropski pokreti poput neoprimitivizma, kubofuturizma, suprematizma, konstruktivizma i zenitizma. Umjetnost izlazi iz samog umjetničko – stvaralačkog spektra, odnosno vlastite monodisciplinarnosti, te proteže svoju ideologiju i na većinu umjetničkih disciplina, kao i na cjelokupnu materijalnu i duhovnu okolinu.⁸ Time se mijenja i egzistencijalni i stvaralački put umjetnika kao individue, ali i način na koji okolina doživljava umjetnika kao pojedinca i umjetnost kao produkt njegovog života i rada: „Život umjetnika postaje ili teži postati estetska egzistencija: prerasta u umjetničko ponašanje i postojanje, a u krajnjoj konzekvenci u toj utopijskoj projekciji cijelo društvo bi trebalo biti i djelovati kao totalno umjetničko djelo.“⁹ Paralelno s time, stvara se parola „život i umjetnost“, koja označava avangardne i neoavangardne tendencije prema integraciji života i umjetnosti, temeljene na stavu „da se umjetnost i život (ljudska egzistencija, kultura, ideologija, moral) mogu povezati u kvalitativno novu cjelinu“¹⁰, iz čega proizlazi i nova uloga umjetničkog djela, utemeljena u velikoj mjeri na njegovom utjecaju u promjenama društvenih okvira suvremenog svijeta. Takvim, u odnosu na prijašnja razdoblja i stilove atipičnim pojavama svojevrijednog izlaženja umjetnosti, umjetnika i umjetničkih djela izvan uske sfere estetskog i uplitanjem u svakidašnji život, utemeljen je pomak od kanonizacije i poštivanja univerzalnih i uvjetovanih normi, vrijednosti i tradicija umjetničkog stvaralaštva i vrednovanja, prema novim tendencijama koje u središte, te novonastale, nekoherentne i mnogostruke cjeline koju donose avangarde modernog doba, stavljaju autonomiju umjetničkog djela, odnosno originalnost, slobodu, suvremenost i napredak. Umjetničko djelo izlazi iz zatvorenog sustava određenog estetskim, vjerskim, političkim i socijalnim kriterijima, i postaje subjektivni doživljaj umjetnika kao jedinice, ali i složena pojava prožeta doživljajima prema raznovrsnom spektru fenomena suvremenog društva. Preciznije, potaknuto povijesnim prilikama, promijenilo se i shvaćanje okoline i stvarnosti, kao i cjelokupnog koncepta umjetnosti i umjetničkog, i prevladala je teorijska svijest da su svi „estetski objekti strukturalno višestruko kodirani ideologijom, znanjem, svijetom umjetnosti i kulture.“¹¹ Zaključno, ključnim tekovinama modernizma mogu

⁷ Ješa Denegri, „Teme moderne i postmoderne umjetnosti“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 20.

⁸ Ješa Denegri, „Teme moderne i postmoderne umjetnosti“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 20.

⁹ Ješa Denegri, „Teme moderne i postmoderne umjetnosti“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 20.

¹⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 691.

¹¹ Sonja Briski Uzelać, „Umjetnost u doba teorije“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 10.

se smatrati svojstva likovnog predočavanja koja mijenjaju i inoviraju likovnu strukturu, ali i značenje umjetničkog djela nakon što je ono izgubilo svoju, dotad uvjetovanu, religijsku ili socijalnu namjenu. Podloženo takvim inovacijama, umjetničko djelo postaje individualni ideološki izričaj modernog umjetnika kao jedinke često smještene na marginu društvene hijerarhije.¹² U epohi postmodernizma koja smjenjuje modernizam, dolazi nakon njega i isprepliće se s njim, u razdoblju globalizacije, virtualnih medija i digitalne kulture, utjecaja tržišta kapitala te novih ratova i terorizma, umjetnost odlazi korak dalje u svom stapanju sa svakodnevnim životom – da bi kao takva postala komunikacijom kulture u središtu žustre internacionalizacije svijeta i konglomeracije svih njegovih fenomena. Umjetnici druge polovine XX. stoljeća, svoju pozornost počinju usmjeravati „na uvjete apstraktnih jezičnih konstrukcija, upotrebe predmeta, na situacije ili događaje“¹³ umjesto na „oblikovni predmet i njegovu vizualnu morfologiju.“¹⁴ Iz tog razloga umjetnost u potpunosti izlazi iz svojih objektnih i materijalnih, odnosno formalnih i vizualnih okvira – i postaje događaj. Kao rezultat tih promjena, izbijaju različiti umjetnički oblici koji više nisu vezani za dovršenu i objektnu umjetnost, već za konceptualno poimanje i atipične medije. Oni donose „korjenitu preobrazbu pojma i izgleda umjetničkog djela koje više nije čvrsti materijalni objekt (poput slike i skulpture) i kao takav podložan estetskom i likovnom vrednovanju, nego se od statusa produkcije umjetničkog objekta težište prenosi na subjekt umjetnika, na njegovu osobu, fizičko prisustvu u trenutku izvršenja umjetničkog čina, kao i na udio mentalnih odluka u promišljanju, ali ne obavezno i u materijalnoj realizaciji umjetničkih djela.“¹⁵ Pojava takvih subverzivnih obrazaca, rezultirala je rađanjem različitih ideologija, pravaca i smjerova u umjetnosti – kao što su siromašna umjetnost, akciona umjetnost, tjelesna umjetnost i umjetnost performansa – koji kao ideju vodilju koriste konceptualizam¹⁶: stvaranje metafizičkih umjetničkih djela ili teorijskih objekata, odnosno teorijskih i jezičnih izraza, konstrukcija ili modela umjetničkog

¹² Ješa Denegri, „Teme moderne i postmoderne umjetnosti“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 20.

¹³ Sonja Briski Uzelac, „Umjetnost u doba teorije“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 12.

¹⁴ Sonja Briski Uzelac, „Umjetnost u doba teorije“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 12.

¹⁵ Ješa Denegri, „Teme moderne i postmoderne umjetnosti“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 23. – 24.

¹⁶ Miško Šuvaković u *Pojmovniku suvremene umjetnosti*, konceptualnu umjetnost definira kao “autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret zasnovan na istraživanju prirode, koncepata i svijeta umjetnosti”. Kao umjetnički pokret, konceptualna umjetnost pojavila se između 1966. i 1978., s ciljem istraživanja, analize i rasprave uvjeta i procesa nastajanja umjetničkog djela i odnosa umjetničkog djela prema jezicima svijeta, kulture, tržišta i ideologija. Umjesto stvaranja uobičajenih umjetničkih djela, konceptualni se umjetnici vode ciljevima suprotstavljanja tradicionalnom razvoju i recepciji umjetnosti i umjetničkih djela i uvođenja teorijskog istraživanja u umjetničko djelovanje. Iz toga proizlaze koncepti i teorijski objekti kao proizvodi konceptualne umjetnosti.

rada. Zaključno, megakulture ili megaoblici XX. stoljeća, modernizam i postmodernizam, promijenili su zadane paradigme umjetničkog, koje je u dotadašnjem zatvorenom sustavu vrijednosti u središte produkcije stavljalo estetsku formu uvjetovanu namjenom, u novo poimanje umjetničkog kao subjektivnog doživljaja umjetnika koji dobiva status individue i izražava vlastita ideološka promišljanja i intuitivna, psihološka stanja u procesu stvaralaštva djela vlastitih tematskih odabira često vođena automatizmom, kako bi se naposljetku u epohi postmodernizma promjena svijesti proširila na čitav koncept umjetničkog djela koje izlazi iz svojih okvira i postaje teorijski objekt, odnosno umjetnički proces, čin ili događaj – koji ne nastaje tradicionalnim pristupima u oblikovanju umjetničkih djela, kao ni uobičajenim materijalima i ekspresijama stvaralaštva, već inovativnim oblicima koje donosi atipični diskurs teorijskih istraživanja, kao i cijelim spektrom novog načina izražavanja, od upotrebe tijela kao medija, do prostornih instalacija i video-umjetnosti.

U kontekstu ovog diplomskog rada, shvaćanje intenzivnih, korjenitih i mnogostrukih promjena koje donosi XX. stoljeće, u umjetnosti izraženo dvjema megakulturama, modernizmom i postmodernizmom, ključno je iz razloga što se kontekstualno povezuje i sa fenomenom spiritualnosti, prema kojem se pristup također mijenja – kako u njegovoj ulozi u umjetnosti, tako i u općem poimanju i pristupanju toj pojavi. Zbog široke ambivalentnosti značenja koju donosi spiritualnost kao subjektivna dimenzija pojedinca, teško je ponuditi njezinu univerzalnu i jednoznačnu definiciju. Korijen riječi spiritualnost potječe iz latinskog *spiritualitas*, povezanim sa pridjevom *spiritualis*, što znači duhovno. Cijeli je termin deriviran iz grčkog *pneuma*, odnosno duh (eng. *spirit*). Spiritualno, duhovno i transcendentalno nije oprečno fizičkom, tjelesnom i materijalnom; suprotno prevladavajućim uvjerenjima, ne predstavlja dijametralnu suprotnost duše i tijela, već naprotiv, naglašava njihovo jedinstvo u harmoniji.¹⁷ Međutim, kontrast se javlja u metafizičkom nazoru spiritualizma i materijalizma, budući da je spiritualizam utemeljen na dualističkom shvaćanju svijeta (koji se dakle sastoji od duha i materije) te zastupa stajalište da su duh i duhovno supstancije zbilje, jedina apsolutna stvarnost koja ima primat nad materijalnim – te da se bit svega, odnosno bitak, nalazi u apstraktnom, pojmovnom, transcendentalnom svijetu ideja, a ne u objektivitetu materijalne stvarnosti koju relativizira. Suprotno tome, materijalizam daje primat materiji, objektivno postojećoj i realno spoznatljivoj temeljnoj vrijednosti i izvorištu svega. U zapadnjačkoj umjetnosti prije XX. stoljeća spiritualnost je uglavnom bila povezana s religijom zbog čega je i artikulacija spiritualnosti u umjetnosti u epohama prije pojave modernizma bila posredovana

¹⁷ Philip Sheldrake, *A Brief History of Spirituality* (Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2007), 3.

odnosom umjetnosti i religije.¹⁸ U razdoblju XX. stoljeća, revolucija mnogih dotadašnjih tradicija, stavova, ideologija i vrednovanja donosi prevrat i u poimanju spiritualnosti: kao što modernizam i postmodernizam donose odmak od zadanih vrijednosti umjetničkih djela iniciranih primarno estetskom ljepotom i uvjerljivošću prikaza te religijskom i građanskom namjenom u produkciji umjetničkih artefakata, te u središte počinju stavljati slobodu autora koji stvara umjetnost prema vlastitim unutarnjim stanjima – tako se i koncept spiritualnosti sve više odvajaju od dotadašnjih objektivnih okvira religijske institucionalnosti i postaje subjektivni doživljaj. Pojedinaac, u vrtlogu promjena, prestaje tražiti svoj oslonac u tradicionalnosti religije, te se okreće atipičnim i prije svega subjektivnim istraživanjima spiritualnosti i novih formi transcendentnog kao alternativa za pronalazak ultimativnih, ontoloških, duhovnih značenja ljudske egzistencije.¹⁹ Dakle, moderne i suvremene tendencije donose razdor između, do tada usko povezane, religije i spiritualnosti, čime se javlja potreba i za novim pojmovnim formulacijama tih pojava. Dalai Lama, u djelu *Ethics for the New Millennium* iz 1999., donosi inovativnu prezentaciju moralnih principa, utemeljenih na univerzalnim, a ne religijskim principima, te distinkciju u definicijama između religije i spiritualnosti. Navodi da se religija temelji na vjerovanjima, koja podrazumijevaju određeni oblik metafizičke ili nadnaravne stvarnosti, primjerice ideje o raji ili *nirvani*. Nadalje, s religijom se povezuju vjerski nauci i dogme, rituali, molitve i slično. Spiritualnost, suprotno tome, svoju osnovu pronalazi u kvalitetama ljudskog duha kao što su ljubav, samilost, strpljenje, tolerancija, oprost, zahvalnost i osjećaj harmonije – aspekti koji donose intrinzičnu sreću i individui koja ih manifestira i onima s kojima uspostavlja interakciju. Dok su rituali i molitve direktno povezani s religijskim vjerovanjima, te unutarnje kvalitete ne moraju biti – one se mogu razviti neovisno o religiji, ali se mogu manifestirati i putem nje.²⁰ Središnja distinkcija između religije i spiritualnosti je to što se u religiji čovjek okreće vanjskim izvorima, obvezi poštivanja onoga što je sveto, i povezanosti s bogom, dok se u spiritualnosti čovjek okreće sebi – subjektivnoj spoznaji i znanju. Razdoblje prosvjetiteljstva u XVIII. stoljeću razvilo je kritičan stav prema institucionalizaciji kršćanstva i obrani njegovih doktrina, temeljenima na nadnaravnim događajima i božanskom autoritetu. Manje od jednog stoljeća nakon toga, Nietzsche²¹ je

¹⁸ Rina Arya, „Spirituality and Contemporary Art“, Članak za *Oxford Research Encyclopedias* (kolovoz 2016.), Preuzeto s: <http://bit.ly/2tVDuRX> (14. listopada 2019.), 3.

¹⁹ Rina Arya, „Spirituality and Contemporary Art“, Članak za *Oxford Research Encyclopedias* (kolovoz 2016.), Preuzeto s: <http://bit.ly/2tVDuRX> (14. listopada 2019.), 2.

²⁰ Dalai Lama, *Ethics for the New Millennium* (New York: Riverhead Books, 1999), 14.

²¹ Friedrich Nietzsche (1844. - 1900.), njemački filozof, kritičar i pisac, najpoznatiji po nekompromisnom kriticismu tradicionalne europske kulture i morala i svih onih koji su do takve situacije doveli te najavi epohe nihilizma.

napravio još radikalniji pomak u kritičkom preispitivanju dotadašnjih kulturnih, moralnih i etičkih vrijednosti, sažeto u njegovoj poznatoj, agresivnoj i paradoksalnoj rečenici: „Bog je mrtav!“²² Postepeno su takva inovativna filozofska poimanja poljuljala konstante kulturoloških konvencija i dovele do revolucije XX. stoljeća, kada po prvi puta u povijesti u središtu prestaje dominacija religijskih vrijednosti u cjelokupnoj društvenoj strukturi i svim njezinim aspektima – te se i koncept umjetničkog i fenomen spiritualnog odvajaju od institucionalnosti i objektivnosti religijskog. Upravo zbog svoje povezanosti sa subjektivnošću, spiritualnost ne dobiva svoju univerzalnu definiciju i ostaje apstraktan pojam podložan različitim poimanjima, zbog čega se i umjetnost opisana kao spiritualna može odnositi na religijske diskurse u okvirima referiranja ili reprezentiranja određenih oblika i formi vjerskih elemenata, a može poprimiti i šire, filozofsko, odnosno ontološko značenje, fokusirano na pojedinca i njegova unutarnja, osobna istraživanja i pristupe spiritualnom. Ipak, valja naglasiti da kada je riječ o umjetnosti do XX. stoljeća, spiritualnost uglavnom označava sinonim za religiju. Tek se u razdoblju modernizma i postmodernizma ta poveznica mijenja te dolazi do inovativnih artikulacija spiritualnog u umjetnosti. Nadalje, raspon umjetničkih djela koja se mogu opisati kao spiritualna proširio se u velikoj mjeri u posljednjem stoljeću, iz razloga što se smanjio broj uputa i očekivanja o tome što je spiritualnost i koje bi oblike u umjetnosti trebala poprimiti. Kako bi se pojasnila ta nova shvaćanja i pristupi, razmatraju se dva primjera u okvirima recepcije spiritualnog: apstraktna umjetnost kao dominantna epohalna tendencija modernizma i performans kao značajni produkt megakulture postmodernizma, ključan u daljnjem kontekstu diplomskog rada.

2.2 Nepredmetna umjetnost: spiritualnost kao stvaralački proces

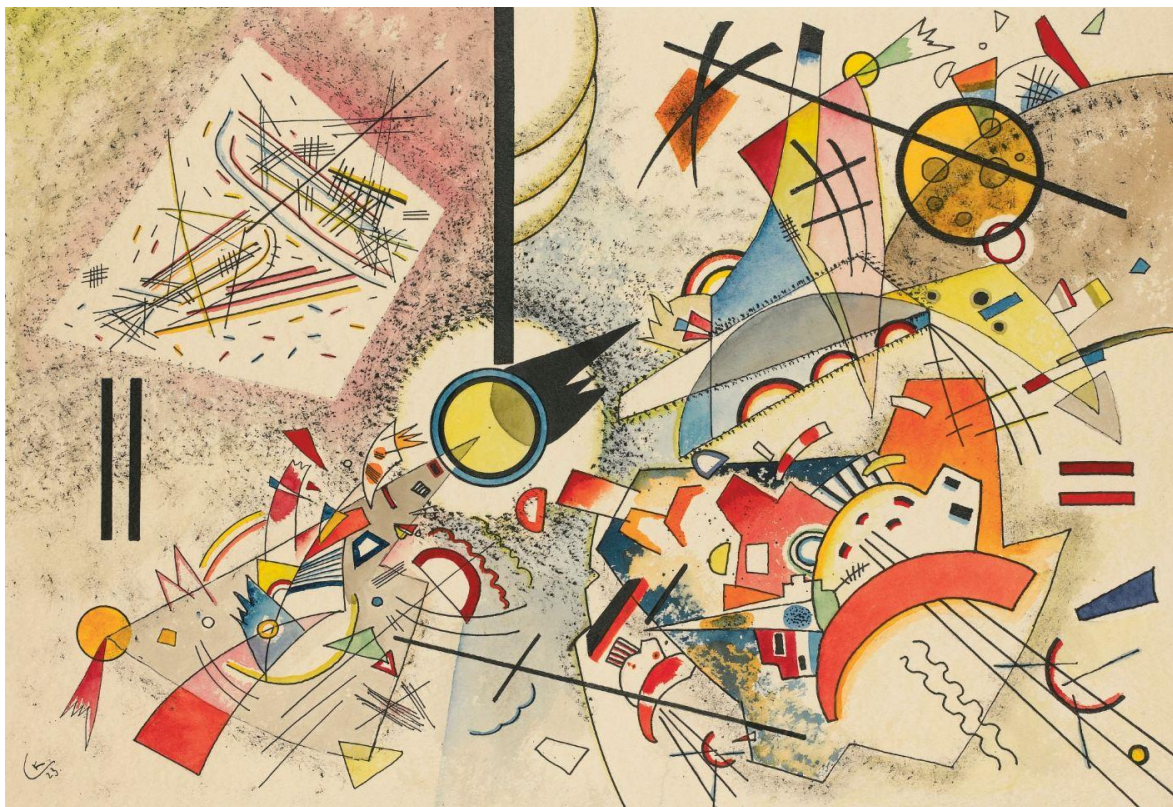
Apstraktna ili nepredmetna umjetnost je ona u kojoj pojavnost i značenja nisu određeni prikazivanjem bića, predmeta, situacija ili događaja. Drugim riječima, termin se odnosi na nemimetička i neprikazivačka umjetnička djela, određena procesom stvaranja, materijalnom i prostornom strukturom svoje pojavnosti ili aikoničkim semiotičkim aspektima.²³ Prvim apstraktnim djelima smatraju se slike Vasilija Kandinskog, nastale u razdoblju između 1910. i 1915. Pionir apstraktno umjetnosti utemeljio je ideju i praksu apstraktnog slikarstva, djelom *O duhovnom u umjetnosti* iz 1910.²⁴ Taj tekst svjedoči upravo o postepenom odvajanju religijskog i umjetničkog koje je započelo s razdobljem prosvjetiteljstva u XVIII., da bi doživjelo svoj

²² Friedrich Nietzsche, *The Gay Science* (Leipzig: E. w. Fritzsche, 1887.), 181.

²³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 59.

²⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 59. – 60.

konačan raskol početkom XX. stoljeća. Kandinski navodi da su inovativna filozofska poimanja poljuljala cjelokupni odnos prema religiji, kako u umjetničkim, tako i u drugim sferama egzistencije. Ipak, u razdoblju otuđene i racionalne subjektivnosti modernizma, potaknut vrtlozima globalnih promjena koje su zahvatile i religiju i znanost i etiku, čovjek ne zaboravlja svoju duhovnost: prekretnicu čini u tome što prestaje svoj oslonac tražiti u vanjskom svijetu – u religiji, odnosno božanskom autoritetu i pravilima – te svoju duhovnost počinje promatrati povezano sa subjektivnim i intuitivnim spoznajama, čime zapravo započinje razdoblje spiritualne revolucije.²⁵ Kandinski navodi da je umjetničko područje kao nebesko kraljevstvo kojem umjetnik, poput proroka koji se uspio izdići iznad noćne more materijalizma, može pristupiti da bi dostigao spiritualnu utopiju kroz umjetnost. Po njegovim riječima je apstraktna umjetnost najpogodnija u tome, budući da je čista i direktna u svojoj namjeri.



Slika 1. Vasilij Kandinski, *Bez naslova*, 1923., akvarel i tuš na papiru²⁶

Nadalje, o samom stvaralaštvu umjetničkih djela, spominje da je taj proces misteriozan i mističan, budući da umjetnik djelu daje život i biće, te njegovo postojanje nije spontano i slučajno, već definirano i svrhovito, jednako u svom materijalnom, kao i u spiritualnom bitku. Umjetnik ima snagu stvaranja spiritualne atmosfere – i jedino se iz tog unutarnjeg stajališta

²⁵ Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (Auckland: The Floating Press, 2008), 44.

²⁶ Preuzeto s: <http://bit.ly/2TWKo46>

može vrednovati, odnosno suditi o tome je li umjetničko djelo „dobro“ ili nije. Ako je njegova forma „loša“, to naprosto znači da je preslaba u značenju da bi korespondirala s vibracijama duše. Iz toga slijedi da slika nije nužno „dobro naslikana“ ako posjeduje određene vrijednosti, već je takva ako je njezina spiritualna vrijednost potpuna i zadovoljavajuća.²⁷ Ako se apstraktno djelo razmatra s obzirom na uvjete i proces nastanka, jedan od mogućih pristupa je ekspresionistički, što je interpretacija umjetničkog procesa kao izraza unutrašnjih i subjektivnih duhovnih i psiholoških stanja, odnosno tragova umjetnikova duhovnog i psihološkog doživljaja.²⁸ Danas višeznačni termin apstraktnog ekspresionizma, kao umjetnosti izražavanja duhovnih, psihičkih i egzistencijalnih osjećaja, vizija i predodžbi apstraktnim formama, prvi puta upotrijebio je Kandinski, govoreći upravo o slikarstvu iz unutrašnje nužnosti. Ideja izraza unutrašnje nužnosti ostvaruje se deformacijom i apstrahiranjem čiste likovne forme – koja nema referencu u svijetu, već nastaje kao produkt likovne imaginacije umjetnika.

Iz promišljanja o duhovnom u umjetnosti koje konkretizira Kandinski, može se zaključiti da se spiritualnost inovativno afirmira u umjetnosti modernizma na način da više ne traži svoje izvore u vanjskom svijetu (izražavanju vjere putem religijskih tematika i sakralne namjene umjetničkih djela), već se povezuje sa subjektivnim doživljajima umjetnika koji kreće tragom egzistencijalnog – te svoja duhovna, psihička i socijalna poimanja prenosi u umjetnost, često automatskim procesom stvaralaštva, odnosno direktnim prenošenjem strasti i emocija u umjetnički objekt. U tom postupku, koji je često opisan u kvazi-mističnim terminima²⁹, umjetnik oslobađa ili kanalizira posebne kreativne moći u procesu stvaranja koje transponiraju promatrača u drugačije sfere imaginacije, a produkt takve umjetnosti je dokument umjetnikovog unutarnjeg doživljaja svijeta, prirode, društva ili jastva kao subjekta³⁰.

²⁷ Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (Auckland: The Floating Press, 2008), 109.

²⁸ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 59.

²⁹ Prefiks *kvazi* ukazuje na metaforu; ne radi se dakle o mističnim terminima u uobičajenom smislu u kojem se taj pojam povezuje s misterioznim, transcendentnim, nadnaravnim ili sličnim pojavama, već na određeni „misterij“ koji se javlja u procesu umjetničkog stvaralaštva u kojem umjetnik, poput šamana, koristi subjektivne, podsvjesne i iz perspektive racionalnosti teško ili nepotpuno objašnjive sposobnosti, erpeći iz vlastite mašte i kreativnosti ideje, postupke i načine izražavanja koji nemaju referencu u vanjskom svijetu, već proizlaze isključivo iz njegovih subjektivnih, najčešće emocionalnih, doživljaja i stanja.

³⁰ Pod jastvo kao subjekt misli se na inovativna poimanja koja se javljaju u razdoblju XX. stoljeća, u kojima umjetnici na nove načine, utemeljene ponajviše na revolucionarnim perspektivama koje donose nove paradigme i ubrzanom razvoju i nastanku brojnih i različitih grana i disciplina (poput primjerice psihoanalize), okrenute proučavanju subjektivnih i podsvjesnih elemenata čovjeka kao jedinice, istražuju sebe kao subjekt, odnosno ukupnost onoga što čini jastvo, sebstvo ili naprosto „ja“ – uključujući i unutarnje doživljaje, aspiracije, emocije i odnose prema sebi i okolini, da bi potom ta iskustva i spoznaje, najčešće putem simbola, direktnog i spontanog izražavanja, improvizacije i sličnog prenijeli u umjetnički rad, često koristeći taj proces za suočavanje i savladavanje vlastitih osjećaja i strasti.

2.3 Nematerijalna umjetnost: spiritualnost kao iskustvo

Suvremena umjetnost donosi novu prirodu dijaloga između umjetnosti i spiritualnosti. S time se povezuje veliki raspon različitih ideologija, pravaca i smjerova koji se javljaju u umjetnosti, neprekidno otvarajući mogućnosti korištenja inovativnih i atipičnih medija i oblikovnih postupaka. U suvremeno doba, umjetnici slobodno kombiniraju različite vrste umjetnosti, materijale, forme ekspresije i načine izražavanja, koristeći na različite načine konglomerat svih fenomena i pojava umjetničkoj izričaja, kako bi reprezentirali široki spektar globalnih subjekata, od kojih se neki odnose izravno na društvena pitanja i probleme suvremenosti, dok su drugi univerzalni i bezvremenski. U doticaju teme spiritualnog, neki umjetnici koriste isključivo ideje i simbole religijskih i mitoloških tradicija u reprezentaciji svojih ideja, dok drugi imaju *pick and mix*³¹ pristup duhovnosti, u kojem objedinjuju aspekte različitih tradicija i religija, uključujući i subjektivna vjerovanja.³² Nove forme i mediji u umjetnosti koja više nije isključivo objektna, pozivaju na drugačije i intimnije tipove interakcija od primjerice tradicionalnih medija slikarstva i skulpture, oživljavajući na nove načine spiritualno u različitim oblicima (kao što su instalacije ili video-umjetnost ili pak performans i tjelesna umjetnost). Pasivno gledanje slike na zidu ili skulpture na postolju zamijenila je aktivna participacija u multisenzornoj domeni³³ koja podrazumijeva mnogo više od gledanja i uključuje odnos promatrača i objekta, a u nekim slučajevima, kao što su performans i slične domene umjetnosti, i interakciju promatrača i umjetnika. Postalo je

³¹ Jedan od socioloških fenomena suvremenog doba obilježenog pluralizmom, odnosno sinkronim postojanjem različitih društvenih, političkih i religioznih fenomena, može se izraziti parolom *pick and mix*. Ona predstavlja nestajanje granica između različitih kultura, subkultura, tradicija, religija i drugih pojava u društvu koje nastupaju kao posljedica globalizacije svijeta, kao i prevladavanja digitalne kulture i virtualnog umrežavanja, te hiperprodukcije i hiperkonzumerizma. Vezano uz pojavu spiritualnosti, brojni umjetnici, putujući svijetom i upoznavajući različite religije i običaje, često preuzimaju pojedine komponente, miješajući ih sa drugima i stvarajući tako vlastita uvjerenja i stavove. Marina Abramović, govoreći o svom subjektivnom doživljaju spiritualnosti i religije, na neki način opisuje i univerzalan stav suvremenog umjetnika i njegovog novog poimanja spiritualnosti: „Ne volim religije jer me podsjećaju na institucije. Ono što volim je spiritualnost, što je u potpunosti različita stvar. Ja samo skupljam elemente (različitih religija) za koje mislim da mi mogu poslužiti. Ali opet, to je uvijek u kontekstu srca.“ Izvor: Marco del Fiol, *Marina Abramović in Brazil: The Space in Between* (2016), Videoteka, Vimeo Video, 1:35:00, URL: <http://bit.ly/2GtOSaf> (9. listopada 2019.) Citat je prevela autorica diplomskog rada.

³² Rina Arya, „Spirituality and Contemporary Art“, Članak za *Oxford Research Encyclopedias* (kolovoz 2016.), Preuzeto s: <http://bit.ly/2tVDuRX> (14. listopada 2019.), 8.

³³ Prefiks *multi* upućuje na više aspekata u području senzorne, odnosno osjetilne domene: misli se na inovativnu, postmodernističku recepciju umjetničkih djela koja ne uključuje samo „tradicionalne“ osjete u pristupanju umjetnosti (najčešće isključivo pasivno promatranje slike ili skulpture), već i druge čulne opažaje, kao i njihovu kombinaciju. Kao primjer, može se navesti serija radova Marine Abramović *Prijelazni objekti*, u kojima promatrač stupa u direktnu interakciju sa umjetničkim objektima (najčešće svakodnevnim predmetima poput cipela ili stolica napravljenih od različitih minerala sa svrhom stvaranja energetskog polja između ljudskog tijela i Zemlje) na način da koristi gotovo sva svoja osjetila u pristupu djelu: najprije ga promatra, zatim dodiruje (ulazi u cipele ili sjeda na stolicu), a potom „osluškuje tišinu“ koja je potrebna kako bi se stupilo u meditativno stanje, odnosno stvorio energetski dijalog.

nemoguće percipirati umjetnički rad u određenom vremenskom periodu i javila se nova potreba za kontinuiranom interakcijom kako bi se razumio neki objekt ili pojava iz svijeta umjetnosti. Suprotno zabludi da moderno doba tehnologije i digitalizacije udaljava ljude od njihovog tijela i duha, novi su pravci u umjetnosti – uključujući i živu umjetnost performansa i digitalnu multimediju, upravo pojačali fenomenološki smisao³⁴ i omogućili atipično, interaktivnije i osobnije proživljavanje spiritualnosti izraženo velikim rasponom različitih alata i tehnika. Drugim riječima, tekovine koje suvremena umjetnost donosi u svom odnosu prema spiritualnosti, mogu se sažeti u tvrdnji da se duhovnost, isto kao i sama umjetnost suvremenih tendencija, mora osjetiti, proživjeti i iskusiti, umjesto da se samo razumije. Drugim riječima, i ona isto tako izlazi iz okvira: prestaje biti izražena procesom umjetničkog stvaralaštva, i postaje iskustvo podijeljeno u interaktivnosti koju donose postmoderni mediji i izričaji.³⁵ O posebnoj vrsti iskustva, energije i prisustva, koje je potrebno u iskrenom i autentičnom stvaranju, ali i razumijevanju umjetničkih djela suvremene umjetnosti, Marina Abramović navodi: „To možeš samo kad shvatiš da umjetnost nije ilustracija teorije, da je umjetnost ilustracija iskustva. Radi se o posebnoj vrsti energije koja nije racionalna. Ta energija vas mora uznemiriti fizički da bi otvorila sve svoje emocionalne kanale.“³⁶



Slika 2. Marina Abramović, *Cipele za odlazak*, iz serije *Prijelazni objekti*, 1991.³⁷

³⁴ Fenomenologija je filozofska znanost o pojavama, odnosno fenomenima stvari. Miško Šuvaković u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* navodi da se u svijetu umjetnosti fenomenom naziva „ono što se opaža osjetilima, što ima vizualni i likovni izgled, što se pojavljuje kao objekt u svijetu, što se percipira, razumijeva i o čemu se govori“, a fenomenološku teoriju umjetnosti definira kao onu koja se temelji na „estetskoj kontemplaciji, udubljanju i razumijevanju doživljaja umjetničkog djela“. U kontekstu se upravo misli na takav fenomenološki smisao umjetničkih djela koji od promatrača iziskuje duboke, promišljene percepcije i recepcije u pristupanju i razumijevanju umjetničkih djela kao objekata višeslojne pojavnosti i izgleda.

³⁵ Rina Arya, „Spirituality and Contemporary Art“, Članak za *Oxford Research Encyclopedias* (kolovoz 2016.), Preuzeto s: <http://bit.ly/2tVDuRX> (14. listopada 2019.), 10.

³⁶ Nataša Šegota Lah, „Marina Abramović: Živim svoje kontradikcije“, u: *Autogram* (Rijeka: Društvo povjesničara umjetnosti Rijeka, Istre i Hrvatskog primorja i Novi List-Adamić, 2004), 339.

³⁷ Preuzeto s: <http://bit.ly/2TXUC46>

U okviru nematerijalne umjetnosti performansa koji se može definirati kao „režirani ili neregirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođači realiziraju pred publikom“³⁸, spiritualnost se afirmira na različite načine. Budući da umjetnici performansa najčešće koriste vlastito tijelo kao materijal, alat, instrument, odnosno medij ekspresije – ono postaje osobni eksperiment koje performerima omogućuje istraživanje i preispitivanje različitih osobnih i općenitih pojava, kao i filozofskih i političkih pojmova i koncepta o identitetu i društvu. Ekstremne akcije koje prate umjetnost performansa (od probadanja ili rezanja vlastitog tijela, do gutanja tableta), umjetnike tjeraju na pomicanje granica uma i tijela, što se najčešće događa sa svrhom oslobađanja od boli ili straha. Izlaganje takvim situacijama, koje variraju od neugodnih do opasnih, omogućuje otvaranje dijaloga između publike i umjetnika, koje je samo po sebi često subjekt koji umjetnici performansa ispituju.³⁹ Uz to, performansi često mogu biti meditativnog ili ritualnog karaktera, odnosno uključivati različite istočnjačke i zapadnjačke tradicije spiritualnog, u samom činu izvedbe ili kao dio postava u kojem se izvedba događa, kojima se arhetipski izražavaju simboli univerzalnih prirodnih, religioznih, civilizacijskih i individualnih značenja i vrijednosti, sa ciljem približavanja duhovnosti drugih civilizacija te rekonstrukcije i simulacije egzotičnih i povijesnih civilizacijskih uzoraka različitih rituala i mitologija. Stoga upravo performans kao složeni – režirani ili neregirani umjetnički rad – otvara prostor za manifestaciju spiritualnog u različitim aspektima: od pomicanja granica tijela i uma, preko stvaranja energetskih dijaloga u kojima participiraju u jednakoj mjeri i umjetnik i publika, sve do direktne upotrebe tradicionalnih elemenata spiritualnosti preuzetih iz različitih kultura.

2.4 Postmodernistički oblici spiritualnosti

U okviru širenja repertoara suvremenih medija i postupaka, povezano sa utjecajima globalnih promjena u okvirima sve izraženije povezanosti svijeta i svih njegovih pojava, u suvremenoj umjetnosti javljaju se neke inovativne pojave i teorijski koncepti koje valja spomenuti. U nastavku teksta temeljni se pojmovi navode prema *Pojmovniku suvremene umjetnosti* Miška Šuvakovića.

Metaspiritualna umjetnost je naziv za „simbolička, arhetipska, narativna i alegorijska umjetnička djela (slike, performanse, ambijente) postavangarde i postmodernizma, koja nastaju citiranjem, kolažiranjem, montažom i simulacijom tekstualnih i slikovnih tragova, poruka,

³⁸ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 451.

³⁹ Rina Arya, „Spirituality and Contemporary Art“, Članak za *Oxford Research Encyclopedias* (kolovoz 2016.), Preuzeto s: <http://bit.ly/2tVDuRX> (14. listopada 2019.), 12.

zamisli i učenja spiritualnih (ezoteričnih, mističkih) tradicija Zapada i Istoka⁴⁰. U metaspiritualnoj umjetnosti, ne postoje direktne poveznice s izvornim spiritualnim učenjima, već je umjetničko djelo koji nastaje jedna od drugostupanjskih interpretacija duhovnih i mističkih doživljaja. Drugim riječima, ono „ne govori samo o spiritualnom iskustvu nego i o simboličkim povijestima tog iskustva“⁴¹. U konceptualnoj umjetnosti, javljaju se dva oblika rada u okvirima metaspiritualne umjetnosti – mistički i transcendentni konceptualizam – koji se bave „autorefleksivnim načinima realiziranja i interpretiranja dematerijalizacije umjetničkog objekta“⁴².

Mistički konceptualizam je oblik konceptualne umjetnosti koji se odnosi na „postupke dematerijalizacije umjetničkog objekta koji izmiču osjetilnoj provjeri“⁴³. U definiranju termina, kreće se od stajališta da su konceptualni umjetnici u sferi spiritualnih poimanja „prije mistici nego racionalisti“⁴⁴, ali je njihov put usmjeren prema svijetu, a ne prema transcendentnim ishodištima kao u prijašnjim epohama, čime pribavljaju „materijalističku ekstazu i epifaniju“. Za to im je potrebno više od tradicionalnih, estetičko-umjetničkih sredstava koja smatraju „nemoćnim za ostvarivanje mističkog iskustva uranjanja u svijet“⁴⁵, zbog čega domet šire dalje od pet ograničenih prirodnih osjetila, na upotrebu sve naprednijih tehničkih sredstava i inovacija, s ciljem ostvarenja dinamičnog estetskog nivoa stvaralaštva.

Transcendentni konceptualizam je ideja u konceptualnoj umjetnosti utemeljena „istraživanjem duhovnih i životnih nevizualnih fenomena koji se manifestiraju dematerijalizacijom umjetničkog djela i autorefleksivnim istraživanjem ponašanja, života i djelovanja umjetnika“⁴⁶. Cjelokupna zamisao iza transcendentnog konceptualizma kao oblika rada u sferi metaspiritualne umjetnosti zasniva se na „teorijskim, analitičkim i lingvističkim istraživanjima prirode umjetnosti, svijeta umjetnosti i kulture“⁴⁷.

Tehnospiritualnost je pojava u postavangardnoj i postmodernoj umjetnosti koja „spiritualne, arhetipske, simboličke i kontemplativne aspekte ljudske duhovnosti i umjetnosti istražuje, realizira i simulira pomoću suvremenih medija i materijala“⁴⁸. U takvoj sintezi

⁴⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 369. – 370.

⁴¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 370.

⁴² Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 370.

⁴³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 376.

⁴⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 376.

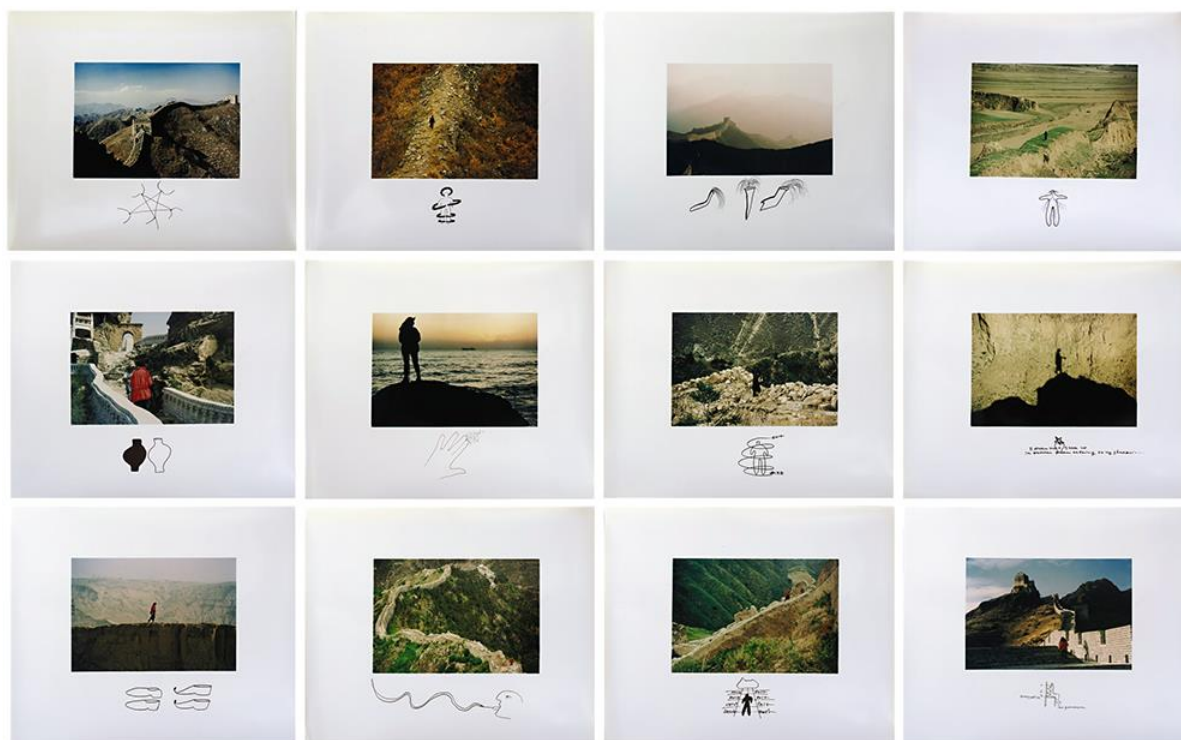
⁴⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 376.

⁴⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 635.

⁴⁷ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 635.

⁴⁸ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 610.

tradicionalnog i suvremenog, u kojoj se ljudska duhovnost i njezini aspekti istražuju pomoću suvremene tehnologije, dolazi do suočavanja prirode, odnosno svijeta izvan čovjeka i neovisnog o čovjeku, i tehnologije, svijeta koji proizlazi od čovjeka i ovisi o čovjeku.⁴⁹



Slika 3. Marina Abramović i Ulay, *Hod Kineskim zidom (Ljubavnici)*⁵⁰, 1988., performans;
Serija fotografija u boji s crtežima Marine Abramović printana je 1996.⁵¹

Antropološka umjetnost u kontekstu postmodernističkih tendencija, odnosi se na umjetnost ambijentalnih i performans umjetnika koji rekonstruiraju i simuliraju egzotične i povijesne civilizacijske uzorke različitih tradicija, vjerovanja, rituala, mitologije i sličnog.⁵² Prema Šuvakoviću, djela antropološke umjetnosti mogu se podijeliti u pet grupa, ovisno o kulturama na koje se odnose: „(1) rad s prehistorijskim kulturama (neolit, megalitska arhitektura, keltska tradicija), (2) rad s dalekoistočnim kulturama (zen i tibetanski budizam, taoizam, tantra i hinduizam), (2) rad sa sjevernoameričkim i južnoameričkim indijanskim kulturama; (4) rad s australskom kulturom Aboridžina; (5) rad s marginalnim kulturama u angloeuropskom kulturnom okviru (meksička, portorikanska i crnačka kultura u SAD, grafiti i

⁴⁹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 610.

⁵⁰ Performans *Hod Kineskim zidom (Ljubavnici)*, koji su Marina Abramović i Ulay izveli 1988., Šuvaković navodi kao primjer tehnospiritualne umjetnosti, budući da taj rad, u kojem su umjetnici krenuli sa suprotnih strana Kineskog zida, kako bi se nakon tri mjeseca hodanja susreli na sredini zidina, nije samo „egzistencijalni tjelesni čin u izuzetnom i egzotičnom arhetipskom prostoru“, već i „postmodernistički medijski spektakl“. Drugim riječima, performans *Hod Kineskim Zidom (Ljubavnici)*, aspekte ljudske duhovnosti istražuje i realizira pomoću suvremenih medija i materijala, to jest televizijskim, satelitskim i fotografskim snimanjem samog događaja.

⁵¹ Preuzeto s: <http://bit.ly/200IAUV>

⁵² Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 57. – 58.

ulična kultura suvremenih megalopolisa, feministička kultura, kultura adolescenata, svijet zatvora, bolnica)“.⁵³

Nadovezujući se na antropološku umjetnost, u drugoj polovini XX. stoljeća javlja se i **umjetnost postmodernog šamanizma**. Pojmovi šaman, praliječnik, vrač ili čarobnjak, pripisuju se određenim pojedincima koji posjeduju magijsko-religijske moći, a pojavljuju se u većini takozvanih primitivnih civilizacija.⁵⁴ U transu, odnosno duhovnoj ekstazi u kojoj šaman ostvaruje magijske, religijske ritualne zadatke izlječenja, njegova duša napušta tijelo te se diže u nebo kako bi prizvala dobre duhove ili spušta u podzemlje kako bi se borila za zlima.⁵⁵ Šamana od drugih ljudi razlikuje njegova sposobnost komunikacije s mrtvima, demonima i duhovima prirode, u kojoj uspijeva očuvati sebe, odnosno oduprijeti se tome da postane njihov instrument ili oruđe. Šamanizam kao magijsko-religiozni fenomen koji označava tehnike ekstaze proizlazi iz srednjoazijskih i sibirskih izvora, s time da su antropološka i povijesna proučavanja ukazala na slične fenomene i opise i u drugim dijelovima svijeta, poput Sjeverne Amerike, Indonezije i Oceanije. Nadalje, šamanom se može postati na dva načina: nasljedno, odnosno prenošenjem šamanskog zvanja, ili pak urođenim darom, odnosno pozivom ili odabirom.⁵⁶ U umjetnosti XX. stoljeća, nije neuobičajeno da umjetnik „preuzima ulogu šamana koji je svjestan racionalne i otuđene moderne subjektivnosti“⁵⁷. Drugim riječima, umjetnici se u epohama modernizma i postmodernizma, s ciljem odmicanja od kompleksne i letargične suvremene stvarnosti, okreću primarnim oblicima izražavanja: „poput empirijskog antropologa istražuju zaboravljene, takozvane primitivne i izvaneuropske civilizacije, pokušavajući proživjeti njihov svijet“⁵⁸, da bi potom svoja iskustva utkali u umjetničko stvaralaštvo, rezultat čega je takozvani šamanistički umjetnički rad.

Zaključno, manifestacija spiritualnog u umjetnosti mijenja se slično i paralelno s paradigmatiskim promjenama: iz novovjekovnog razdoblja u kojem je duhovnost sa svim svojim aspektima artikulirana isključivo religijskim diskursom, izraženim u okvirima likovnog izričaja, u istoj mjeri kao i u namjeni same produkcije umjetničkih djela; prema modernizmu u kojem postaje dio autonomnog umjetničkog procesa stvaralaštva, odnosno u kojem se promatra i proživljava kao kvazi-mistična sfera umjetničkog rada u kojoj umjetnik projicira vlastita

⁵³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 57.

⁵⁴ Mircea Eliade, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy* (London: Penguin Books, 1989), 3.

⁵⁵ Mircea Eliade, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy* (London: Penguin Books, 1989), 5.

⁵⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 605.

⁵⁷ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 605.

⁵⁸ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 605.

psihološka stanja, emocije, doživljaje, stavove i viđenja u umjetničke objekte; do toga da bi u postmodernizmu spiritualnost, kao i sama umjetnost, izašla iz svih dotadašnjih okvira i postala iskustvo – najčešće podijeljeno između promatrača, koji od pasivnog objekta postaje aktivan subjekt u interakciji s umjetničkim djelom, i umjetnika, koji poseže za raznolikim elementima spiritualnosti, sublimirajući ih potom u vlastitu umjetnost pomoću suvremenih oblika, medija i forma stvaralaštva.

3. MARINA ABRAMOVIĆ – ŽIVOT I UMJETNOST

„Što je umjetnost? Smatram da, ako je gledamo kao nešto nedodirljivo, nešto sveto i odvojeno od svega ostalog, umjetnost gubi vezu sa životom.

Umjetnost mora biti dio života.

Umjetnost mora pripadati svima.“⁵⁹

3.1 Formativne godine: kamioni i oblaci

„Pionirka performansa“⁶⁰, Marina Abramović, rođena je 30. studenog 1946. u Beogradu. Njezini roditelji, Vojin i Danica Abramović, bili su vojni heroji, jugoslavenski partizani koji su se u Drugom svjetskom ratu borili protiv nacista, a potom postali važni članovi komunističke partije pod Titovim vodstvom. U socijalističkoj Jugoslaviji zauzimali su visoke funkcije u javnom sektoru: otac joj je bio pripadnik elitne garde maršala Tita, a majka ravnateljica Muzeja umjetnosti i revolucije i upraviteljica Instituta za zaštitu spomenika i nabavu umjetnina za javne građevine. Do svoje šeste godine Marina je živjela sa svojom bakom s majčine strane, Milicom Rosić, koja ju je, svojim svakodnevnim vjerskim i praznovjernim znakovima i ritualima, uvela u svijet spiritualnosti kojeg nikad neće prestati istraživati i izražavati kroz vlastitu umjetnost.⁶¹ Od veoma rane dobi, Abramović je znala da želi biti umjetnica: isprva je slikala svoje snove, koje bi zapisivala odmah nakon buđenja, a kasnije prenosila na platno koristeći samo dvije boje – duboko-zelenu i ponoćno-plavu.⁶² Kada je imala četrnaest godina, otac joj je kupio prvi set uljanih boja i dogovorio sate slikanja kod umjetnika Fila Filipovića, člana grupe enformel⁶³, koji je svoje slike nazivao apstraktnim pejzažima. U

⁵⁹ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 233.

⁶⁰ Slava Mogutin, “The Legend of Marina Abramović”, Intervju i fotografije za *Whitewall Magazine* (ljetno 2010.), URL: <http://bit.ly/2uHT5o1>, (9. listopada 2019.)

⁶¹ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 12.

⁶² Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 21.

⁶³ Enformel ili druga umjetnost (franc. *un art autre*) predstavlja umjetnost egzistencijalnog visokog modernizma 1950-ih godina, odnosno vrhunac tendencija neogeometrijskih i gestualnih razvoja lirske apstrakcije na europskom kulturnom horizontu. S teorijskog aspekta, enformel je obilježen idejama egzistencijalne filozofije i fenomenologije, a u praktičnom se smislu, kao spontana umjetnost izražavanja, temelji na amorfnim i bezobličnim

prvoj lekciji iz slikarstva, Filipović je izrezao komad platna i stavio ga na pod. Zatim je otvorio limenku ljepila i izlio ga na platno; dodao malo pijeska i malo žute, crvene i crne boje. Potom je sve to zalio benzinom, zapalio šibicu i izazvao eksploziju. „Ovo je zalazak sunca.“, rekao je i otišao. Nakon nekog vremena, sa slike koju je Abramović objesila na zid na koji je padala direktna sunčeva svjetlost, boja je nestala, pijesak otpao, a od zalaska sunca ostala je samo hrpica pepela i prašine.⁶⁴ Ta je lekcija imala direktan utjecaj na njezino umjetničko stvaralaštvo: svjedočila je nastajanju i nestajanju – objektu lišenom svake trajnosti i stabilnosti, svedenom na čisti proces. Mnogo vremena kasnije, kada je razmišljala o iskustvu svoje prve umjetničke lekcije – anti-slikarstva, temperamenta, eksperimenta, nepredvidljivosti, energije i transformacije – Abramović je shvatila koncept na kojem će kasnije temeljiti svoj rad: proces je važniji od rezultata. Rezultat je krajnja točka, ali proces kroz koji se prolazi u performansu, transformacija bića koja se nadilazi – to je ono što je esencijalno.⁶⁵ Stajalište da završni rezultat nije važan koliko je važan proces umjetničkog stvaralaštva, kao i vjerovanje da je performans vrhunac nematerijalnosti u umjetnosti gdje krajnji proizvod ni ne postoji, već je proces ono što umjetnost čini živom, povezuje i sa umjetnošću Jacksona Pollocka⁶⁶ i Yvesa Kleina⁶⁷, koji su u različitim aspektima utjecali na konceptualnu umjetnost Marine Abramović.⁶⁸ Sa sedamnaest godina, 1965., Abramović je upisala tečaj crtanja u večernjoj školi kako bi pripremila mapu za prijamni ispit na Akademiji likovnih umjetnosti u Beogradu. Diplomirala je u proljeće 1970., a potom upisala poslijediplomski studij u trajanju od dvije godine na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, u klasi slikara Krste Hegedušića⁶⁹. Za vrijeme studija, Abramović se

stanjima plohe slike ili nematerijalnim konfiguracijama nastalima destrukcijom plohe slike. U takvom procesu, kojim se izražava neformalno stvaralaštvo, odnosno stvaralaštvo „s druge strane forme“, formu kao takvu se odbacuje, razara i nadilazi, a samo se slikarstvo formulira kao vizualni govor o psihološkim i duhovnim stanjima. Giulio Carlo Argan (1909 – 1992), talijanski povjesničar i teoretičar umjetnosti, umjetnički jezik enformela opisao je riječima: „Enformel želi da umjetničko djelo kao apsolutna prisutnost bude čitavo od iskustva u činu, bez evociranja, sjećanja ili zalaganja za budućnost, čisti čin egzistencije, slobodan od svake namjere kao i od svake refleksije a posteriori...“ Takva definicija enformela nedvojbeno se može prepoznati kao jedan od utjecaja u filozofiji umjetnosti Marine Abramović, koja se temelji na konceptu stvarnog i trenutnog iskustva u samom procesu stvaralaštva.

⁶⁴ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 36.

⁶⁵ Marina Abramović, „Javno predavanje u sklopu izložbe *Čistač*“ (predavanje, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 28. rujna 2019.) Parafrazirano prema bilješkama s predavanja koje donosi autorica diplomskog rada.

⁶⁶ Jackson Pollock (1912. – 1956.) američki slikar i jedan od najznačajnijih predstavnika apstraktnog ekspresionizma: razvio je jedan od najradikalnijih apstraktnih stilova u povijesti moderne umjetnosti, takozvano akcijsko slikarstvo koje slikarsko platno postavlja kao mjesto direktne slikarske intervencije.

⁶⁷ Yves Klein (1928. – 1962.), francuski slikar i eksperimentalni umjetnik, jedan od vodećih predstavnika neodadaizma i utemeljitelj novog realizma. Marina Abramović u nekoliko izvora ističe njegov citat o primatu procesa nad rezultatom „Moje su slike samo pepeo moje umjetnosti.“ kao ključan utjecaj u vlastitim idejama o prolaznoj produkciji umjetnosti koja naglasak stavlja na trenutak stvaralaštva.

⁶⁸ Marina Abramović, „Javno predavanje u sklopu izložbe *Čistač*“ (predavanje, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 28. rujna 2019.) Parafrazirano prema bilješkama s predavanja koje donosi autorica diplomskog rada.

⁶⁹ Krsto Hegedušić (1901. – 1975.) hrvatski slikar, jedan od pokretača udruženja umjetnika *Zemlja* i skupine *Mart*. Predavao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu i vodio Majstorsku radionicu za poslijediplomski studij

uglavnom bavila slikarstvom u akademskom stilu – slikala je aktove, mrtve prirode, portrete i pejzaže, potpisujući ih sa „marina“ velikim plavim slovima u donjem lijevom kutu. Između 1963. i 1970., prije nego je zauvijek napustila slikarstvo i njegove dvodimenzionalne okvire, Abramović se bavila i dvjema temama koje su odskakale od internacionalnog modernističkog stila definiranog vremenom i mjestom, odnosno studijskim programima likovnih akademija koje je pohađala: slikala je prometne nesreće i oblake. Standardi u opisivanju dinamizma polustoljetnog rada srpske umjetnice performansa postavljeni su već tada: slike nasilnih sudara kamiona odišu destruktivnošću, ekspresivnošću stila, hektičnim i vibrantnim potezima kista, dok su apstraktne studije oblaka koji lebde nad geometrijskim oblicima naslikane u gotovo ilustrativnom tonu i prožete linearnom, Magritteovskom⁷⁰ jasnoćom. Esencijalna dihotomija tih dviju tema i načina njihovog prikazivanja, spoj su dvaju temperamenta između kojih je cjelokupni rad Marine Abramović suspendiran: s jedne strane to je destruktivnost i nasilnost tjelesnog, a s druge strane nematerijalnost i kontemplativnost spiritualnog.⁷¹



Slika 4. Marina Abramović, *Sudar kamiona (II)*, 1963., ulje na platnu (lijevo)⁷²

Slika 5. Marina Abramović, *Dolazak crnih oblaka*, 1970., ulje na platnu (desno)⁷³

slikarstva. Pokrenuo je časopis *Bulletin* Instituta za likovne umjetnosti i potaknuo osnivanje Arhiva za likovne umjetnosti i Kabineta grafike HAZU. Dobitnik je nagrade *Vladimir Nazor* za životno djelo. U svom se slikarskom stvaralaštvu okretao nacionalnom i socijalnom likovnom govoru, a utjecaje pronalazio u flamanskom slikarstvu i angažiranom realizmu skupine *Nova stvarnost*, kao i u ekspresionizmu, kubizmu i fovizmu.

⁷⁰ René Magritte (1898. – 1967.), belgijski slikar i jedan od najznačajnijih predstavnika nadrealizma, prepoznatljiv prema „nadstvarnim“ djelima u koje ne uvodi podsvjesne ili natprirodne elemente, već mistifikaciju stvarnosti: njezinu apsurdnost i radikalno preispitivanje. Magritteov slikarski stil karakterizira jasnoća, jednostavnost, ilustrativnost i gotovo bajkovita estetika, dok, nasuprot tome, sadržaj obilježavaju evokativni simboli i misterioznost.

⁷¹ Tine Colstrup, “Key formulas painted out: collision and contemplation”, u: *Marina Abramović - The Cleaner*, ur. Lena Essling (Beograd: Muzej Savremene Umetnosti, 2019), 19.

⁷² Preuzeto s: <http://bit.ly/2RSVkgc>

⁷³ Preuzeto s: <http://bit.ly/2RSVkgc>

Početak 1970-ih Abramović je uglavnom provodila u Studentskom kulturnom centru (SKC) u Beogradu, gdje je s nekolicinom kolega s Akademije – Rašom Todosijevićem, Zoranom Popovićem, Gerom Urkom, Erom Milivojevićem i Nešom Paripovićem – pokrenula *Grupu 70*. Iako nikada nisu postali formalni kolektiv, ti su umjetnici dijelili „otpor“ prema socijalističkom realizmu, formalnoj estetici i anti-intelektualizmu: aspektima koji su u to vrijeme definirali stil umjetnosti u Jugoslaviji.⁷⁴ „Nas smo šestero opsesivno raspravljali o stvarima koje su izlazile iz okvira slikarstva: o načinima na koje možemo u umjetnost pretočiti sam život.“⁷⁵ U Zapadnoj Europi političke pokrete, društvene devijacije, revolucije socijalnih normi i kulturalne turbulencije pratile su i dramatične promjene u shvaćanju umjetnosti: nova avangarda tijekom 1960-ih odbacivala je ideju o umjetnosti koja obuhvaća isključivo završena likovna djela, odnosno slikarsku i objektnu umjetnost, i širila horizonte prema novim oblicima umjetnosti poput body arta, performansa, happeninga, urbanih intervencija, ambijentalne umjetnosti i analitičkog slikarstva – bitno vezanima uz konceptualnost. Za jugoslavensku umjetnost od 1966. do 1978. uobičajena je sintagma „nova umjetnička praksa“ koja se odnosi na postslikarske i postobjektne pojave, odnosno drugačije, za tradiciju modernizma atipično djelovanje, izražavanje i prikazivanje u svijetu likovnih umjetnosti – u kojem u središtu više nije objekt, već ideja umjetničke prakse: ponašanje, činjenje, mentalno predočavanje.⁷⁶ Nova su poimanja vizualnih umjetnosti dolazila i do Beograda: tako je 1970. održana prva izložba SKC-a nazvana *Drangularijum – sajam sitnica*. Izložba je imala cilj omogućiti umjetnicima da, umjesto umjetničkih radova, izlože svakodnevne predmete koji su im po nečemu bili osobito značajni – što je bila ideja vodilja talijanskog pokreta siromašne umjetnosti⁷⁷. Abramović je izložila rad *Oblak i njegova sjena – kikiriki u ljusci pribadačom pribijen na zid*, sadržajno povezan sa slikama koje je slikala u to vrijeme. Koncept je na neki način bio točka prekretnica za daljnje stvaralaštvo srpske umjetnice: jednostavna prezentacija je jasno i razgovjetno nadilazila objekt kao takav i stremila prema konceptu prolaznog i nematerijalnog. Predmet je virio iz zida taman toliko da je na njega bacao malenu sjenku: „Čim sam ugledala

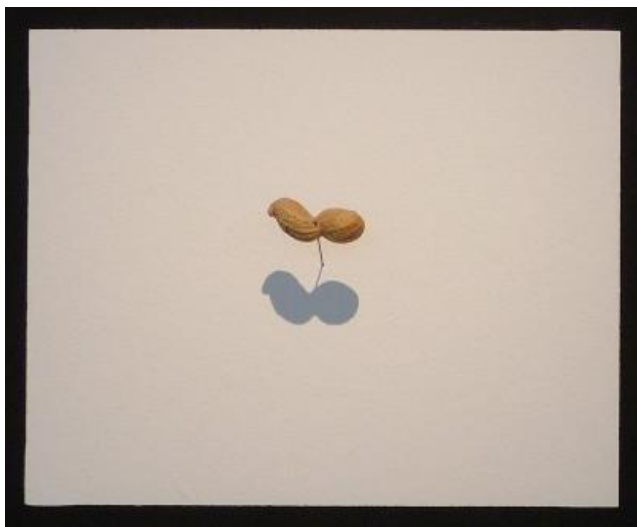
⁷⁴ Mary Richards, *Marina Abramović* (Routledge: Taylor & Francis e-Library, 2009), 7.

⁷⁵ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 47.

⁷⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 421.

⁷⁷ Siromašna umjetnost (tal. *arte povera*) je radikalni talijanski umjetnički pokret koji je trajao od kasnih 1960-ih do 1970-ih, a obuhvaća postobjektne, procesualne, konceptualne i ambijentalne umjetničke radove s primarnim materijalima organskog, neorganskog i industrijskog porijekla, životinjama i bihevioralnim situacijama. Umjetničkim istraživanjima nekonvencionalnih procesa i netradicionalnih umjetničkih materijala, pripadnici pokreta nastojali su pokazati reakciju na visokourbanizirane i tehnološke radove novih tendencija i neokonstruktivizma sredinom 1960-ih, ali i pokazati nove zahtjeve prelaženja granica umjetničkog djela kao estetski dovršenog predmeta.

tu sićušnu sjenku, shvatila sam da je dvodimenzionalna umjetnost za mene stvar prošlosti – preda mnom se otvorila jedna sasvim nova dimenzija.“⁷⁸



Slika 6. Marina Abramović, *Oblak i njegova sjena*, 1970., instalacija⁷⁹

Nakon toga, Abramović je zauvijek odbacila slikarstvo i usmjerila svoj interes prema zvučnim instalacijama s kojima je sudjelovala na nekoliko izložbi u Beogradu. Te su instalacije odisale fascinacijom destruktivnim silama i željom da se izazove reakcija publike prisiljene na suočavanje s radikalnim odstupanjima u toku svojih svakodnevnih rutina. Tako je na mostu u blizini SKC postavila zvučnik iz kojeg su tutnjali veoma glasni zvukovi razaranja, stvarajući uznemirujući dojam da se cijela struktura urušava – instalacija je ubrzo uklonjena jer je u prolaznicima izazivala paniku i nelagodu.⁸⁰ U okviru druge instalacije, nazvane *Rat*, postavljene na ulazu u Muzej savremene umetnosti u Beogradu, posjetitelji su hodali niz uzak prolaz načinjen od dviju šperploča, praćeni zaglušujućom grmljavinom snimljene rafalne paljbe. Abramović navodi da se zvukom koristila „kao metlom koja čisti umove posjetitelja prije ulaska u muzej“⁸¹ – ideja o čišćenju uma i tijela kako bi se potpuno otvorili osjeti i recepcija prema tokovima energije potrebne za kreativni proces kasnije je, u proširenom i konkretnijem obliku, postala jedna od osnovnih značajki *Metode Marine Abramović* i projekta *Čišćenje kuće*. I ti su se raniji radovi, u kojima umjetnica tek počinje istraživati različite oblike ekspresije, odbijali prilagoditi postojećim granicama umjetničkih djela – podjednako u razmjeru i mediju, kao i u odnosu prema publici. Zvukovne instalacije poslužile su kao sredstvo kojim se može „ispuniti“ fizički prostor sa potpuno novim uvjetima, odnosno transformirati se

⁷⁸ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 51.

⁷⁹ Preuzeto s: <http://bit.ly/2Rqic82>

⁸⁰ Mary Richards, *Marina Abramović* (Routledge: Taylor & Francis e-Library, 2009), 8.

⁸¹ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 58.

putem jednostavnih, ali impozantnih formi. Tijekom svoje umjetničke karijere, Abramović se uvijek vraćala sličnom principu: radovima koji kao da streme prema poništavanju sebe samih, razrješavanju svih fizičkih normi i vlastitom postojanju kao čista osjetilna iskustva – jednostavna, ali istovremeno monumentalna u svom karakteru anektiranja i preobražavanja mjesta ili nemjerljivog prostora.⁸²

3.2 Performans kao medij stvaralaštva

Krajem 1972. u Beograd je stigao škotski kustos Richard Demarco, u potrazi za originalnim idejama za nadolazeći Edinburgh Festival – pozvao je grupu iz SKC da iduće ljeto doputuje u Škotsku kako bi izložili svoje radove. Taj je događaj bio presudan za umjetničku aktivnost Marine Abramović iz dva razloga: na festivalu je upoznala Josepha Beuysa⁸³, umjetnika performerera koji je uvelike utjecao na njezino stvaralaštvo, i važnije, tamo je izvela svoj prvi performans – *Ritam 10*. Performans se temeljio na igri kojom su se u birtijama zabavljali ruski i jugoslavenski seljaci: raširili bi prste na drvenom stolu i oštrim nožem ubadali prostor između njih – svaki puta kada bi promašili i porezali se, trebali bi popiti piće, što je povećavalo šansu da češće pogriješe. Varijanta igre koju je izvela Abramović uključivala je deset noževa i dva magnetofona: na podu dvorane ubadala je nožem između prstiju lijeve ruke, najbrže što je mogla. Kada bi promašila i zarezala se, uzela bi novi nož i krenula ispočetka. Magnetofon je reproducirao zvukove ritmičnog udaranja noža i bolnog stenjanja – dva puta je iskoristila svih deset noževa, a zatim premotala vrpce magnetofona i pokrenula kombiniranu snimku obaju performansa. Upravo je to bio trenutak kada je, danas jedna od najeminentnijih umjetnica performansa, ostavila iza sebe ostale forme ekspresije i odabrala *performance art* kao medij koji želi koristiti: „Iskusila sam apsolutnu slobodu – osjećala sam da je moje tijelo beskrajno, neograničeno; da je bol nevažna, da je sve nevažno – i bila opijena njome (...) U tom trenutku sam znala da sam pronašla svoj medij. Nijedna mi slika i nijedan objekt ne bi mogli pružiti taj osjećaj, a bila sam svjesna da ću za njim uvijek iznova tragati (...)“⁸⁴

⁸² Lena Essling, “The Cloud in the Room” u: *Marina Abramović - The Cleaner*, ur. Lena Essling (Beograd: Muzej Savremene Umetnosti, 2019), 8.

⁸³ Joseph Beuys (1921. – 1986.), jedan od najznačajnijih njemačkih konceptualnih i performans umjetnika, prepoznatljiv po originalnim i kontroverznim radovima temeljenima na humanizmu, socijalnoj filozofiji i antropozofiji. Stvaranjem takozvanih socijalnih skulptura, Beuys je nastojao približiti umjetnost publici, odnosno „srušiti zid“ između života i umjetnosti. U nekoliko različitih izvora, Abramović ističe svoju povezanost sa Beuysom: njegova ideja da je umjetnik također i šaman koji ima spiritualnu povezanost sa svojim radom i sa publikom bitno je utjecala na filozofiju njezine umjetnosti. U okviru performansa *Sedam lakih komada*, izvedenom u Guggenheimovom muzeju u New Yorku 2005., Abramović je napravila hommage Beuysu, rekreirajući njegov performans *Kako objasniti slike mrtvom zecu*, s ciljem pokazivanja značaja i magnitude Beuysovog cjelokupnog rada i njegovog približavanja publici.

⁸⁴ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 63.



Slika 7. Marina Abramović, *Ritam 10*, 1973., performans⁸⁵

Nakon nekoliko mjeseci provedenih u Edinburghu i Londonu, Abramović se vratila u Beograd gdje je počela predavati na novosadskoj akademiji. U Beogradu, Milanu i Napulju je, od 1974. do 1975., izvela još nekoliko performansa iz serije *Ritam* u kojima je preispitivala izravnu interakciju publike i umjetnika, ali i koncepte umjetničkog prikazivanja u slučajevima kada se tijelo koristi kao medij. Tako je 1974. izvela performans *Ritam 5* u Studentskom kulturnom centru. Broj pet se odnosio na zvijezdu kao „simbol komunizma, represivnog uređenja u kojem sam odrasla i od kojeg sam pokušavala pobjeći – no ona je bila i puno više od toga: pentagram, idol kojem su se klanjale mnoge drevne religije i sekte, oblik neizmjerne moćne simbolike“⁸⁶, a manifestiran je na dvojak način: kroz veliku drvenu petokraku postavljenu u dvorištu SKC-a i petokraku koju je činilo njezino tijelo koje je ležalo unutar drvene zvijezde, na način da su glava i udovi tvorili zvjezdasti oblik. *Ritam 5* umjetnica je izvela noću. Najprije je potpalila piljevinu natopljenu benzinom koja se nalazila u prostoru između dviju zvijezda, obišla zvijezdu pet puta, a zatim odrezala nokte i kosu i bacila ih u vatru. Naposljetku je legla u unutarnju zvijezdu, raširivši ruke i noge kako bi se prilagodila njezinu obliku. Kada je plamen progutao sav kisik oko njezine glave, Abramović je izgubila svijest, što je publika shvatila tek kada joj je vatra zahvatila dio odjeće: podigli su je i iznijeli izvan vatrene zvijezde. Gubitak kontrole u izvedbi nije bio planiran i kao takav je naveo umjetnicu da počinje tražiti načine kako da u budućim performansima iskoristi svoje tijelo u svim stanjima svijesti – bez prekidanja izvedbe. Unatoč tome, *Ritam 5* je bio neobično uspješan: „...publika je bila očarana simboličkim prizorom goruće zvijezde i žene unutar nje.“⁸⁷

⁸⁵ Preuzeto s: <http://bit.ly/2NZKDYh>

⁸⁶ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 68.

⁸⁷ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 68.

U jesen 1975. godine, Abramović je otišla u Austriju na poziv galeristice Ursule Krinzinger da izvede performans u njezinoj galeriji u Innsbrucku. Rad pod nazivom *Thomas Lips* imao je sljedeće upute: „Polako jedem kilogram meda srebrnom žlicom. Polako ispijam litru crnog vina iz kristalne čaše. Lomim čašu desnom rukom. Žiletom urezujem petokraku zvijezdu na svoj trbuh. Žestoko se bičujem dok ne prestajem osjećati bol. Liježem na križ načinjen od ledenih blokova. Zbog topline grijača postavljenog iznad mojeg trbuha urezana zvijezda počinje krvariti. Ostatak mog tijela počinje se smrzavati. Ostajem na ledenom križu 30 minuta dok publika ne prekine performans uklanjajući ledene blokove na kojima ležim.“⁸⁸ Taj dvosatni performans obuhvaćao je nekolicinu radnji koje su pomicala fizičke okvire prema ekstremima, odnosno krajnjem rezultatu transgresije tjelesnih ograničenja, ali se, poput serije *Ritam*, bavio i ulogom publike, dovedene u granično stanje promatranja agonizirajuće situacije. Energijski dijalog između performerera i promatrača ključan je u spoznavanju definicije performansa koju postavlja Marina Abramović, a paralelno time i za razumijevanje cijelog njezinog opusa: „Performans je proces. Publika se, kao i umjetnik, mora u njega uključiti. Oni se moraju sastati na potpuno novom teritoriju, i iz toga stvoriti vanvremensko vrijeme koje provedu zajedno. (...) Jer performer treba to vrijeme kako bi se nešto zaista moglo dogoditi. Međutim, publika isto tako treba vrijeme da bi se nešto dogodilo njima. Iz razloga što oni trebaju vremena da se prilagode.“⁸⁹ S teatrološkog gledišta, umjetnica u performansima ne nastupa, odnosno ne djeluje prema glumačkoj ili uvjetovanoj ulozi, već svaki aspekt izvedbe proživljava stvarno i subjektivno, ignorirajući ograničenja vlastitog tijela kao medija kojim se koristi i prelazeći na taj način apstraktne granice – kako tjelesnih tako i mentalnih okvira – u stvarnom tijeku događaja i doživljaja. Dio procesa je i publika, suočena sa subjektivnim proživljavanjem „scena“ kojima svjedoči: u nekim slučajevima kao neaktivan objekt, a u drugima kao participirajući subjekt – što najčešće ovisi o promatraču samom ili pak o načinu na koji se događaj, odnosno performans razvija⁹⁰. U svakoj mogućoj situaciji kao konstanta

⁸⁸ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 76.

⁸⁹ Chris Thompson i Katarina Weslien. „*Pure Raw: Performance, Pedagogy and (Re)presentation*“. PAJ: A Journal of Performance and Art 28, br. 1 (siječanj 2006): 34. Citat s engleskog prevela autorica diplomskog rada.

⁹⁰ Temeljni argument u podupiranju ove teze je performans Marine Abramović *Ritam 0*, izveden 1974. u Studio Morra u Napulju. Publika koja se okupila u galeriji pronašla je umjetnicu kako stoji iza stola na kojem su se nalazili različiti predmeti poput pera, igle, ruža za usne, polaroid-kamere i pištolja, te upute da svaki posjetitelj može upotrijebiti bilo koji od 72 izloženih predmeta na umjetnici kako poželi – ona je samo objekt i za svaki mogući ishod performansa preuzima punu odgovornost. Prva tri sata nije se dogodilo gotovo ništa, da bi se zatim, isprva polako, a zatim sve brže, počelo događati svašta – izmijenila se energija u prostori, atmosfera je postala napetija, a posjetitelji sve slobodniji. Dio publike želio ju je zaštititi – pružili bi joj ruku, omotali šal oko ramena, dali joj čašu vode i slično. Drugi dio publike reagirao je drugačije – razrezali bi joj škarama majicu i skinuli je, zabili u nju pribadače, porezali joj vrat nožem i slično. Ta izvedba svjedoči o stvarnom proživljavanju nepredvidivih radnji u performansu, kao i o ulozi publike koja ovisi o razvoju događaja, kao i o subjektivnoj reakciji svakog pojedinog promatrača.

ostaje razmjena energije između umjetnika i publike: „Performans koji proizlazi iz vizualne umjetnosti je sasvim nešto drugo (...) – to je nematerijalna vrsta umjetnosti. Ti trebaš biti ispred publike u određenom prostoru i određenom vremenu u kojem će se dogoditi razmjena energije. (...) Video, film, fotografija – to su proizvodi dokumentacije, to nije rad. Rad je u razmjeni energije s publikom. Kada stojiš ispred publike, ne smiješ glumiti. Performans nije gluma. Kada radiš u kazalištu, ti možeš imati nož koji nije pravi nož i možeš imati krv koja nije prava krv... ali u performansu nož je nož, krv je krv, tijelo je tijelo, žilet je žilet. U isto vrijeme, žilet je kist, a krv je boja. Tako da nema glume – sve što vidiš je stvarno. (...) Publika može osjetiti – kada nisi potpuno tu i potpuno sada. (...) I jedino kada možeš napraviti taj energetski dijalog je kada si sa svojim tijelom i umom ispred publike u tom određenom momentu – i publika ti vjeruje. Tek onda ti možeš uzeti njezinu energiju, da ona prođe kroz tebe, i da je daješ nazad. I ta razmjena energije, to je performans.“⁹¹

3.3 *To biće: suradnja s Ulayem*

Početak prosinca 1975., Abramović je otputovala u Amsterdam, kako bi u Galeriji de Appel izvela performans *Thomas Lips* za nizozemsku televiziju. Tamo je upoznala njemačkog umjetnika pseudonima Ulay, s kojim je ubrzo nakon prvog susreta započela umjetničku suradnju i ljubavni odnos. Kada se Abramović napokon odvojila od Beograda koji joj se činio kao mali grad u maloj državi u kojoj je umjetnost pod kontrolom vlade, poimana u prvom redu kao dekoracija za urede i stanove članova partije, životni i umjetnički put nastavila je s Ulayem u Amsterdamu.⁹² Međutim, prije odlaska iz svog rodnog grada, Abramović je izvela seriju prijelaznih rituala, odnosno performansa realnih i ekstremnih tjelesnih i mentalnih akcija s ciljem „čišćenja“ tijela i uma: *Oslobađanje glasa*, *Oslobađanje memorije*, *Oslobađanje tijela*. *Oslobađanje glasa* izvela je u SKC u Beogradu: ležala je na podu, na madracu, na način da joj je glava padala s ruba; u tom položaju vrištala je iz petnih žila sve dok nije izgubila glas, što je trajalo otprilike tri sata. U *Oslobađanju memorije*, izvedenom u Galeriji Ingrid Dacić u Tübingenu, kontinuirano je izgovarala svaku riječ koja bi joj pala na pamet – nakon sat i pola, njezin se um ispraznio i performans je završio. Naposljetku, u performansu *Oslobađanje tijela*, Abramović se gola, sa crnim šalom koji joj je prekrivao lice, kretala prema ritmičnom zvuku afričkog bubnjara, sve dok se nije nakon osam sati srušila od iscrpljenosti. Sva tri performansa temeljne su premise koncepta u kojem se događa oslobađanje na način pomicanja granica

⁹¹ Marina Abramović, „Javno predavanje u sklopu izložbe *Čistač*“ (predavanje, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 28. rujna 2019.) Parafrazirano prema bilješkama s predavanja koje donosi autorica diplomskog rada.

⁹² Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 81.

tjelesnog i mentalnog: čišćenje tijela i uma kroz iscrpan proces koji nema prethodno određene okvire.⁹³ Nakon serije performansa *Oslobađanje*, Abramović seli u Amsterdam, gdje započinje novo poglavlje u svojoj stvaralačkoj karijeri, ostvareno u suradnji s Ulayem. Frank Uwe Laysiepen, umjetničkog imena Ulay, rođen je 30. studenog 1943. u Solingenu u Njemačkoj. Taj konceptualni umjetnik, sa trenutnim sjedištima u Amsterdamu i Ljubljani, jedan je od pionira polaroid fotografije, performansa i body arta. Živeći i putujući mnogim zemljama svijeta, Ulay je neprekidno davao sam sebe u integralan životni stvaralački projekt proučavanja i pomicanja granica individualnog jastva, kao i propitkivanja nestalnosti rodni, odnosno spolnih definicija, na način naglašavanja nemogućnosti spolnog identiteta da zadrži svoje idealno – permanentno – stanje.⁹⁴ Njegovi osebujno radikalni radovi, u kojima kao medij uglavnom koristi vlastito tijelo, pomiču granice fotografije i performansa. U ranim 1970-ima, Ulay je kreirao termin „performans fotografije“: fotografirao bi sebe samog kako izvodi performans ispred kamere i bez publike, često naglašavajući androginost vlastitog lica i tijela, primjerice dijeleći svoje lice na žensku polovicu – glatko obrisanu, napudranu, počupane obrve i svijetlog ruža na usnama, i mušku polovicu – bradatu, čupave obrve i nenašminkanu. U Amsterdamu je Ulay često boravio na ulicama, gdje je provodio vrijeme sa transvestitima, transseksualcima, beskućnicima, ovisnicima i drugim marginalnim skupinama, fotografirajući ih, ali i dijeleći svoj fotoaparatus njima – kako bi istražio i povezoao odnos između fotografa i fotografskog subjekta.



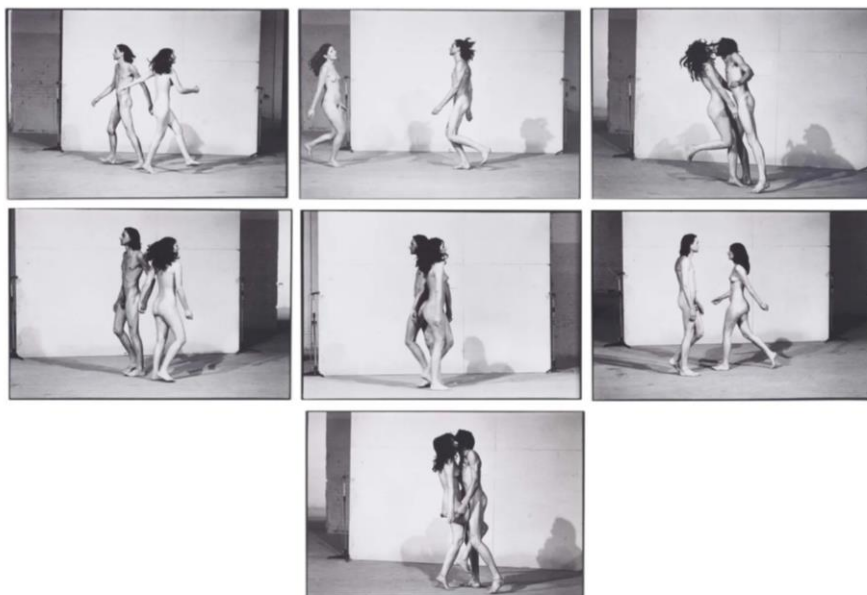
Slika 8. Ulay, *Autoportret*, 1973., polaroid fotografija⁹⁵

⁹³ Mary Richards, *Marina Abramović* (Routledge: Taylor & Francis e-Library, 2009), 16.

⁹⁴ Amelia Jones. „Individual Mythologist: Vulnerability, Generosity and Relationality in Ulay's Self Imaging“. *Stedelijk Studies: The Place of Performanse*, br. 3 (jesen 2015): 1.

⁹⁵ Preuzeto s: <http://bit.ly/2viYdzj>

U idućoj fazi stvaralaštva, koja je trajala i u trenutku kada je upoznao Abramović, Ulay je u središte svoje fotografije stavljao svoje tijelo – koje je rezao, probadao i tetovirao – istražujući na taj način okvire tjelesnog i mentalnog.⁹⁶ Samostalni radovi Marine Abramović i Ulaya bili su dakle slični u mnogim aspektima: uključivali su samoću, bol, pomicanje granica i kritičko preispitivanje uopćenih ideja, izraženo pomoću tijela kao osnovnog medija. Svoj prvi zajednički performans izveli su na Venecijanskom bijenalu 1976., a nazvali su ga *Odnos u prostoru*. Performans je održan u skladištu na otoku Giudecci, u laguni nasuprot Venecije, ispred nekoliko stotina ljudi. Abramović i Ulay stajali su goli jedan nasuprot drugog, udaljeni dvadeset metara. Počeli su trčati jedno prema drugom: najprije usporeno, a potom sve brže i brže. U blizini točke sudara postavili su mikrofone koji su bilježili zvuk udaranja tijelo o tijelo. Cilj performansa bio je stvaranje jednostavnog, ali muzikalnog i ritmičnog zvuka sve silovitijeg sudaranja dvaju golih tijela i prijenosa energije između njih. Paralela se može povući između ovog performansa i ranijih radova Marine Abramović, odnosno ponovno se može spomenuti dvojaki karakter njezinog opusa, čiji su temelji postavljeni još u formativnim godinama – kada je slikala sudare kamiona i lebdeće oblake. I ovaj performans s jedne strane karakterizira snažan, gotovo nasilan sudar dvaju tijela, a s druge strane neobična mirnoća i minimalizam dvaju nagih tijela u praznom prostoru – u ovom slučaju ta su dva esencijalno različita elementa spojena i usklađena na način međusobnog nadopunjavanja.



Slika 9. Marina Abramović i Ulay, *Odnos u prostoru*, 1976., performans⁹⁷

⁹⁶ Christian Lund, *Ulay Interview: Under My Skin*, Videoteka, YouTube Video, 43:13, URL: <http://bit.ly/2tYTHFT> (24. listopada 2019.)

⁹⁷ Preuzeto s: <http://bit.ly/36sXh8y>

Ubrzo nakon prvog zajedničkog performansa, Abramović i Ulay odlučili su potpuno promijeniti svoje živote – kupili su stari Citroënov policijski kombi i obojali ga u crno, uzeli nekolicinu osnovnih stvari za život, i zamijenili Amsterdam životom na cesti. Napisali su manifest: „ŽIVOTNA UMJETNOST: Bez stalnog prebivališta. Uvijek u pokretu. Izravan kontakt. Odnos s lokalitetom. Vlastiti odabir. Nadilaženje ograničenja. Preuzimanje rizika. Promjenjiva energija. Bez probe. Bez predviđenog završetka. Bez ponavljanja. Proširena ranjivost. Izlaganje slučaju. Primarne reakcije.“⁹⁸ Kao „moderni nomadi“ živjeli su iduće tri godine. U travnju 1977., otputovali su u Beograd kako bi u Studentskom kulturnom centru izveli performans *Udah, izdah*. U nosnice su ugurali filtere cigareta kako bi zaustavili dovod zraka i zalijepili si male mikrofone na vrat. Abramović je izdahnula sav zrak iz svojih pluća, dok je Ulay udahnuo zraka koliko god je mogao. Klečeći jedan nasuprot drugog, priljubili su usne i Ulay je upuhao svoj zrak u Marinina usta – a zatim ga je ona otpuhala natrag. Performans ispred 250 ljudi trajao je 19 minuta – ostali su u istom položaju, priljubljenih usana, uvijek iznova izmjenjujući taj jedan udisaj, dok je zvuk njihovog disanja odjekivao Kulturnim centrom. Kada su osjetili da je sav kisik zamijenio ugljikov dioksid, performans je završio.⁹⁹ Nekoliko mjeseci kasnije, Abramović i Ulay pozvani su na sudjelovanje na Međunarodnom tjednu performansa u Bologni: tamo su izveli performans *Nemjerljivosti*. Taj je rad bio temeljen na jednostavnoj činjenici: da nema umjetnika, ne bi bilo ni muzeja. Ideja je pretvorena u poetsku gestu – umjetnici su doslovno postali vrata muzeja na način da su na ulazu u muzej postavili dva visoka vertikalna sanduka kako bi suzili otvor za prolaz, a potom stali u njega, goli, jedan nasuprot drugom, gledajući jedno u drugo, poput dovratnika ili antičkih karijatida.¹⁰⁰ Svaki posjetitelj koji je htio ući u muzej, trebao se okrenuti postrance kako bi prošao pored njih – i pritom odlučiti hoće li se provući kroz uski prolaz licem okrenut prema golom muškarcu ili prema goloj ženi. Na zidu galerije nalazio se popratni tekst: „Nemjerljivo. Nemjerljivi ljudski faktori, poput osjećaja za estetiku. Iznimna važnost nemjerljivosti koje određuju ljudsko ponašanje.“¹⁰¹ Performans koji je trebao trajati šest sati, policija je prekinula nakon tri sata iz razloga što je proglašen opscenim. Performans mirovanja, šutnje i dugotrajnog gledanja jedno u drugo, odnosno „u prazno“, početak je usmjeravanja tendencija njihovog zajedničkog bitka¹⁰² prema aspektu meditativnog u umjetničkom izričaju. Korak dalje u novim

⁹⁸ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 91.

⁹⁹ Lena Essling, ur., *Marina Abramović – The Cleaner* (Beograd: Muzej Savremene Umetnosti, 2019), 108.

¹⁰⁰ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 96.

¹⁰¹ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 96.

¹⁰² Pod bitak se misli na utopijski koncept trećeg entiteta koji su za vrijeme umjetničke suradnje i ljubavnog odnosa osmislili Marina Abramović i Ulay, a koji je nastao stapanjem njihovih identiteta – muškog i ženskog – u zajedničko, androgeno biće, odnosno polaritet koji je za njih predstavljao najuzvišeniji oblik umjetnosti. Ideja je

poimanjima predstavlja performans *Odnos u vremenu*, izveden u Studiju G7 u Bologni u listopadu iste godine. U izvedbi su umjetnici sjedili u tišini sedamnaest sati, okrenuti leđima, promatrajući bijele zidove ispred sebe, sa kosama povezanimi u jednu cjelinu – na način da je promatrač mogao vidjeti njihova lica iz profila kako gledaju u suprotnim smjerovima. Šesnaest sati performans su izvodili bez publike, a tek posljednji sat su posjetitelji mogli ući u studio. Na početku performansa sjedili su uspravno, a pri kraju izvedbe zbog umora su se počeli polako spuštati, što je dovelo do toga da je njihova kosa, koja je bila povezana čvrsto, počela labaviti.¹⁰³ Cijeli je proces zahtijevao izuzetnu snagu, i fizičku i mentalnu, budući da su se umjetnici trebali osloniti na snagu uma kako bi tijelima izdržali mirno sjedenje u istom položaju sedamnaest sati.



Slika 10. Marina Abramović i Ulay, *Odnos u vremenu*, 1977., performans¹⁰⁴

Kao temeljni cilj performansa *Odnos u vremenu* može se dakle izdvojiti dosezanje stanja harmonije između tjelesnog i mentalnog: a takav koncept pokoravanja tijela umu središnji je element u istočnjačkoj duhovnoj tradiciji¹⁰⁵. U takvoj vrsti rada, čin kontemplacije

nastala zbog velike povezanosti koju su osjećali međusobno u svim aspektima njihovih života i njih samih, a hipotezu o tome „da su ista osoba s istim mislima“ provjerili su u performansu *Razgovor o sličnosti*, koji su održali 1976. ispred nekolicine svojih prijatelja u Amsterdamu na datum rođenja koji su dijelili – 30. studenog. U performansu je Ulay velikom iglom za šivanje kože i debelim bijelim koncem zašio vlastita usta, a potom je Marina na sva pitanja iz publike odgovarala umjesto njega. Nadalje, u govoru na umjetničkoj konferenciji u Pohnpeiju, Abramović je treći entitet opisala riječima: „Svojim zajedničkim radom stvaramo treći bitak i njihova energija više ne ovisi o nama; posjeduje vlastitu kvalitetu koju nazivamo „to biće“. Tri kao broj ne znači ništa drugo „to biće“. Bestjelesno prenesena energija stvara energiju dijaloga između nas i svjedoka koji postaje suučesnik. Odabiremo vlastita tijela kao jedini materijal koji može omogućiti takav dijalog ideja.“ Treći entitet proizlazi iz grčkih, kineskih i američko – indijanskih izvora koji opisuju ideju stapanja dvaju bića, muškarca i žene, koja rezultira stanjem apsolutne harmonije.

¹⁰³ Klaus Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist Is Present* (New York: The Museum of Modern Art, 2010), 108.

¹⁰⁴ Preuzeto s: <http://bit.ly/38HWPOe>

¹⁰⁵ Istočnjačka duhovna tradicija u kontekstu se odnosi na širok spektar različitih religijskih i/ili spiritualnih pokreta (od antičkih tradicija i suvremenih pokreta u okvirima hinduističkih tradicija, do različitih grana budizma, kao što su Theravada, Tibetanski i Zen budizam) u kojima se meditacija kao apstraktna mentalna disciplina stavlja u središte spiritualnog života. Primjerice, u budizmu je kontemplacija apstraktna umjetnost njegovanja šutnje, izražena odsutnošću konkretnog predmeta ili misli na koju se usmjeruje pažnja.

ritualiziran je kao specifičan teatraliziran događaj, izveden pred publikom: kontemplativni unutrašnji proces koncentriranja pažnje ostaje skriven, ali se pokazuju oblici ponašanja koji ga prate, odnosno njegovi vanjski učinci.¹⁰⁶ John Cage¹⁰⁷, multimedijalni umjetnik koji je u velikoj mjeri utjecao na umjetnički izričaj Marine Abramović, kontemplaciju je nazvao „aktivnošću unutar neaktivnosti“, a njegovi radovi, ponajviše minimalističke glazbene kompozicije, često sugeriraju da estetski rad može funkcionirati kao forma meditacije.¹⁰⁸ Ono što posebno povezuje njegov rad i kontemplaciju jest element tišine kao ključan i neizostavan dio cjeline: u Cageovim kompozicijama, ne-zvuk, odnosno ritmički prekid ima jednaki značaj kao i zvuk, odnosno ton, dok se paralelno tome, u samoj definiciji meditacije najčešće spominje upravo umijeće njegovanja šutnje, odnosno prepoznavanje tišine kao doslovne šutnje meditanta i tišine kao procesa „pražnjenja uma“, odnosno isključenja misaone refleksije iz doživljajnog toka svijesti. Slično se poimanje lijepog, također inspirirano budističkim učenjima, može razaznati i u zajedničkim performansima koje u 1970-ima stvaraju Abramović i Ulay: obilježavaju ih ponajviše elementi meditacije, međusobne duhovne povezanosti i prijenosa energije, manifestirani u jednostavnoj estetskoj formi. U to vrijeme su započeli eksperimente s hipnozom: tri mjeseca odlazili su kod hipnotičara na seanse u kojima su odgovarali na određena pitanja o svom radu, a zatim su ih preslušavali i prikupljali iz njih ideje i slike za buduće performanse. Tako je nastala serija *To biće* od ukupno četiri rada: tri za videosnimku i jedan za publiku. Jedan od performansa zvao se *Dodirna točka*. Kamera je snimala Abramović i Ulaya kako stoje licem u lice, upirući kažiprstom jedan u drugo tako da su im vršci prstiju gotovo spojeni, i 60 minuta potpuno usredotočeni gledaju jedno drugom u oči.¹⁰⁹ Performans meditativnog karaktera, ponovno se bavi elementom koji prožima cjelokupni opus Marine Abramović: konceptom energije i njezinim prijenosom koji se dešava između dva performera i/ili između performera i publike. U ovom radu minimalističkih obilježja Abramović i Ulay stvaraju jednu statičnu, određenu i specifičnu točku energije. „Usmjeravamo kažiprste jedan prema drugom, kako bi neposredno prije nego se dotaknu, osjetili posebnu vrstu aure i energetskog polja kroz dugi period vremena. Ključna je čista i

¹⁰⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 319.

¹⁰⁷ John Cage (1912. – 1992.), američki glazbenik, kompozitor, glazbeni teoretičar, filozof, pisac i eksperimentalni umjetnik; najpoznatiji po inovativnim minimalističkim kompozicijama, često nastalima inspirirano budističkim učenjima, u kojima eksperimentira s neodređenostima u glazbi, odnosima zvuka i tišine, elektro-akustičnošću i nestandardnom upotrebom glazbenih instrumenata. Jedan od njegovih najpoznatijih radova je *4'33* iz 1952. U toj je izvedbi Cage sjeo za klavir na pozornici i u ostao sjediti četiri minute i trideset i tri sekunde. Zvuk „glazbe“ činili su zvukovi iz publike, poput šuškanja i šaputanja. Djelom kojim je Cage nastojao pokazati da nema razlike između glazbe i tišine, već je i jedno i drugo stvar perspektive, što se povezuje sa idejama zen budizma.

¹⁰⁸ Peter Jaeger, *John Cage and Buddhist Ecopoetics* (London: Bloomsbury, 2013), 84.

¹⁰⁹ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 113.

stvarna prisutnost: ako živiš u toj prisutnosti i izvodiš performans sa svojim tijelom i sa svojim umom, doista možeš doseći tu transformacijsku kvalitetu transcendentalnosti i uzdići svoj duh i duh publike.“¹¹⁰ Nadalje, performans nazvan *Energija mirovanja*, simboličan prikaz njihove međusobne povezanosti i povjerenja, izveli su u Nacionalnoj galeriji Irske u Dublinu. U performansu su stajali jedno nasuprot drugog, a između njih se nalazio luk sa strijelom. Marina je svojom rukom pridržavala luk, dok je Ulay napinjao tetivu držeći kraj strijele među prstima svoje ruke, vrhom usmjerenim u njezina prsa. Svatko je povlačio luk na svoju stranu i oboje su ispod odjeće imali minijaturne mikrofone zalijepljene za prsa tako da je publika mogla čuti njihove sve brže i sve jače otkucaje srca. Kao i u radovima Johna Cagea, zvuk je postao raster kroz koji je tišina postala čujna, ako je osoba pažljiva – odnosno prisutna. Time je ponovno manifestirano pomicanje tjelesnih i mentalnih granica kao jedan od ponavljajućih aspekata njihovog rada. Tjelesna napetost događala se zbog fizičkog napinjanja strijele, dok se mentalna očitovala zbog opasnosti koja je prijetila: popusti li Ulayu ruka, strijela će se zabiti u Marinino srce. Performans je trajao četiri minute i dvadeset sekundi.



Slika 11. Marina Abramović i Ulay, *Dodirna točka*, 1980., performans (lijevo)

Slika 12. Marina Abramović i Ulay, *Energija mirovanja*, 1980., performans (desno)¹¹¹

¹¹⁰ Glenn Lowry, “Marina Abramović, Point of Contact, 1980”, Intervju povodom izložbe *The Artist is Present*, The Museum of Modern Art, New York (2010.), URL: <https://mo.ma/37D0rba> (24. listopada 2019.) Citat s engleskog prevela autorica diplomskog rada.

¹¹¹ Preuzeto s: <http://bit.ly/30WYuDL>

Postavangardni performans započinje sredinom 60-ih godina u okvirima body arta, njemačkog i austrijskog akcionizma, procesualne umjetnosti, konceptualne i postkonceptualne umjetnosti. To je vrijeme kada se formulira i pojam performans umjetnosti. U tom je vremenskom kontekstu potrebno razlikovati sljedeće oblike rada: (1) stvaranje procesa s materijalima i energijama u kojima je umjetnik akter događaja (procesualna umjetnost, siromašna umjetnost, antiform umjetnost), (2) organizacija akcija u kojima je umjetnik nosilac zamisli i realizator radnje u rasponu od spektakla i happeninga (bečki akcionizam, Beauysova socijalna skulptura) do mentalnih i tjelesnih vježbi s prostorom i vremenom, te međuljudskom komunikacijom, (3) istraživanjem tijela kao mjesta, kiparskog materijala i psihobiološkog organizma, u body artu nastaju javni i privatni performansi, (4) stvaranjem potpunih performansa pred publikom kao razvoja body arta ili novih oblika izražavanja: ulična umjetnost, umjetnost ponašanja, konceptualni performans zasnovan na govornim činovima, politički performansi, feministički performansi, video performansi, transformer i transvestitski performansi i simbolični ritualni performansi.¹¹² Od sredine 1970-ih, umjetnost performansa počinje padati u kompleksno stanje u kojem s pozitivne strane konačno biva prihvaćenija i paralelno tome zastupljenija u svijetu umjetnosti, dok se s negativne strane kao rezultat sve većeg broja ljudi koji se počinju baviti performansom, javlja određena zasićenost i veliki broj radova slabije estetske ili sadržajne vrijednosti. Nadalje, začetnici te umjetničke forme više nisu bili mladi, a performansi su sami po sebi uglavnom zahtijevali fizičku snagu i spremnost. Dodatno, pritisak su vršili i trgovci umjetninama zahtijevajući od umjetnika da stvaraju umjetnost koja se može prodati – performansi kao nematerijalna umjetnost nisu donosili profit. Rezultat tih promjena na prijelazu iz sedamdesetih u osamdesete bilo je ponovno vraćanje umjetnika performansa medijima kojima su se izražavali u svojim formativnim godinama: slikarstvu, stvaranju objekata ili pak arhitekturi.¹¹³ Za razliku od većine performera koji su se ponovno okretali materijalnoj umjetnosti, Abramović i Ulay u to su vrijeme tražili drugačije rješenje – nijedno od njih nije se htjelo vratiti prijašnjim formama ekspresije, slikarstvu, odnosno fotografiji, već su odlučili pronaći nove načine za izvođenje performansa. Inspiraciju su odlučili potražiti u prirodi, odnosno pustinji. Tako su 1979. otputovali u Australiju, gdje su pozvani sudjelovati na Sidnejskom bijenalu pod nazivom *Europski dijalog*. Budući da su doputovali na drugi kraj svijeta – u kojem su godišnja doba i vremenske zone bile „obrnute“, a svjetlost različita – odlučili su za svoj performans iskoristiti upravo elemente svjetlosti i sjene,

¹¹² Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 452. – 453.

¹¹³ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 117.

ovisne o vremenu, odnosno kretanju Sunca. Rezultat je bio performans koji su nazvali *Rub*. U njemu je Ulay usporeno hodao naprijed-natrag duž visokog zida iznad dvorišta sa skulpturama Umjetničke galerije New South Walesa, dok je Abramović hodala rubom sjene koju je zid bacao na dvorište. Zbog prometne autoceste s vanjske strane zida, Ulay, obučen u crno izlagao se stvarnoj opasnosti, dok se Marina, u bijelom, izlagala metafizičkoj opasnosti. Sjena se beskrajno polako kretala dvorištem sve dok Sunce nije zašlo, četiri sata i petnaest minuta od početka performansa – tada je on završen.¹¹⁴ Australско vijeće za vizualne umjetnosti bilo je oduševljeno *Rubom* te je zbog toga prihvatilo njihov prijedlog u kojem su ih Ulay i Marina molili za dopuštenje da provedu šest mjeseci u divljini, među Aboridžinima, kako bi naučili sve o njima i njihovom životu i potom utkali to znanje u svoje stvaralaštvo – nakon toga šest mjeseci provest će putujući Australijom i izvodeći performanse u novoj dimenziji umjetnosti koju je stvorilo upravo iskustvo života u divljini.¹¹⁵



Slika 13. Marina Abramović i Ulay, *Rub*, 1979., performans¹¹⁶

Za vrijeme svog boravka među plemenskim Aboridžinima, Ulay i Abramović došli do ideje za svoj idući projekt: željeli su prehodati Kineski zid. Inspiracija ih je sustigla kada su promatrali puni mjeseci koji je blistao jedne noći nad pustinjom. Počeli su razgovarati o činjenici da su, prema izvještajima astronauta, jedine ljudske tvorevine vidljive iz svemira piramide i Kineski zid. Nadalje, oboje su se u istom trenutku sjetili stiha iz kineske pjesme iz

¹¹⁴ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 119. – 120.

¹¹⁵ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 121. – 122.

¹¹⁶ Preuzeto s: <http://bit.ly/2TY7IUA>

drugog stoljeća *Ispovijest velikog zida*: „Zemlja je malena i plava, a ja sam sićušna pukotina u njoj.“¹¹⁷ Zaključili su da je drevni kineski pjesnik imao proročansku viziju Velikog zida kakvu će astronauti vidjeti iz svemira – i tada su odlučili izvesti performans *Ljubavnici*, u kojem će krenuti sa suprotnih krajeva Kineskog zida i naći se na sredini.¹¹⁸ U suradnji s kustosima Muzeja Fodor u Amsterdamu osnovali su zakladu nazvanu *Amphis* kako bi pogurali projekt. Potražili su pomoć od nizozemskog ministarstva kulture – kako je nizozemska vlada tražila načine za ponovnu uspostavu dobrih odnosa s Kinom, krenuli su u dugi niz pregovora za omogućavanje kompleksnog performansa. Nakon brojnih odgađanja, izmjena i komplikacija, tromjesečni performans je napokon započeo, osam godina nakon što su umjetnici prvotno došli do ideje za projekt. Cijeli je performans dokumentiran fotografski, filmski i televizijskim satelitskim prijenosom. U početku svog istraživanja o zidu, Marina i Ulay su saznali da je Zid nije sagrađen kako bi se Kinezi zaštitili od Džingiskana i mongolskih plemena, već da je osmišljen u obliku divovskog zmaja koji je zrcalna slika Mliječne staze. Drevni Kinezi gradnju Zida započeli su simbolično potopivši dvadeset i pet brodova uz obalu Žutom mora kako bi stvorili temelje za zmajevu glavu. Tako je zmaj „ustao iz mora“, a njegovo je vijugalo kroz krajolik, prateći oblik Mliječne staze, sve dok nije završilo u pustinji Gobi – gdje je njegov rep bio zakopan. Plan je bio da Abramović počne hodati s istočnog, ženskog kraja Zida, od zaljeva Bohai u Žutom moru, a da Ulay krene sa zapadnog, muškog kraja, prijevoja Jiayu u pustinji Gobi. Svaki od njih prešao bi ukupno 2500 kilometara prije susreta na sredini Kineskog zida.¹¹⁹ Vatra je simbolizirala muški princip, a voda ženski – zbog čega je i plan bio da Ulay počne hod u pustinji, a Marina na obali mora. U početnom opisu, svrhu projekta opisali su riječima: „Kineski zid građevina je koja najbolje izražava ideju da je Zemlja živo biće. U slučaju Velikog zida, ona je mitološki zmaj koji živi ispod ove duge strukture nalik tvrđavi. Zmajeva je boja zelena; ona predstavlja sjedinjenje dvaju prirodnih elemenata – zemlje i zraka. Iako živi u podzemlju, on simbolizira životnu energiju na površini Zemlje. Veliki zid označava zmajevo kretanje kroz zemlju te utjelovljuje istu „životnu energiju“. Rječnikom moderne znanosti, Zid leži na energetskim linijama ili zmajevim brazdama. On je izravna veza sa silama Zemlje.“¹²⁰ Dakle, za njih je hod u jednakoj mjeri predstavljao suočavanje s povijesnim arhetipskim modelima stare kineske civilizacije, kao i ispitivanje ljudske izdržljivosti. Iako su se u početku Abramović i Ulay planirali vjenčati kada se napokon susretnu na Kineskom zidu – zbog čega

¹¹⁷ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 129.

¹¹⁸ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 129.

¹¹⁹ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 152. – 153.

¹²⁰ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 152. – 153.

je performans i dobio ime *Ljubavnici* – zbog osobnih problema u njihovom privatnom životu, to je monumentalno djelo naposljetku označilo kraj njihove dvanaestogodišnje umjetničke suradnje i ljubavnog odnosa.

3.4 Umjetnik (ni)je prisutan

Nakon prekida suradnje s Ulayem, Abramović je neko vrijeme provela u Amsterdamu gdje je kupila kuću u ruševnom stanju s ciljem njenog obnavljanja. Potom joj je njemačka organizacija DAAD dodijelila veliku subvenciju kako bi došla u Berlin i godinu dana radila ondje. Uz stipendiju, umjetnica je dobila i atelje i stan. Tako je 1992. provela u Njemačkoj, radeći najprije na velikom kazališnom komadu naslovljenom *Biografija*. U suradnji s američkim video-umjetnikom Charlesom Atlasom, Abramović je svoj život i djelo pretvorila u prošireni performans, postavljen na pozornicu. Rad je uključivao ponovne izvedbe njezinih starih samostalnih performansa kao što su *Ritam 10* i *Thomas Lips*, projekcije njezinih i Ulayevih zajedničkih performansa, kronološku naraciju o pojedinim događajima iz njenog života te teatralne dijelove poput scene rastanka s Ulayem u kojoj Abramović recitira: „Zbogom krajnosti, zbogom nevinosti, zbogom zajedništvo, zbogom žestino, zbogom ljubomoro, zbogom strukturo, zbogom Tibetanci, zbogom opasnosti, zbogom samoćo, zbogom nesrećo, zbogom suze, zbogom Ulay.“¹²¹ *Biografija* se od 1989. izvodi, u svom promijenjenom i nadopunjenom izdanju, svakih nekoliko godina, u različitim gradovima u Europi i Americi. Zatim je Abramović započela suradnju s britanskim galeristom Sean Kellyjem: on je postao zadužen za dokumentaciju njezinih radova, koja se sastojala od fotografija i video snimaka njezinih performansa, te one radove koji nisu pripadali u nematerijalnu vrstu umjetnosti – slike, zvukovne instalacije i objekte. Iako je tržište umjetnina početkom 1990-ih bilo u poprilično lošem stanju, Kelly je ipak povremeno uspijevaio prodati neke od radova. Kako bi dodatno zaradila, Abramović je podučavala na umjetničkim akademijama te održavala predavanja i radionice u brojnim gradovima: Parizu, Hamburgu, Berlinu, Kitakyushuu, Kopenhagenu, Milanu, Rimu, Bernu i drugdje. Tijekom tromjesečnog gostovanja na tekšaškom sveučilištu, napravila je video-performans pod nazivom *Luk*. U istodobno egocentričnom i univerzalnom performansu, Abramović je snimljena ispred svijetloplavog neba kako jede neoguljeni sirovi luk i lamentira na temu svog život, odnosno gledatelju se jada o tome kako je umorna – od beskrajnih putovanja, vječnog čekanja, usamljenosti, srama i drugih aspekata svog života: „A ovaj je video neka vrsta vremenske kapsule – kako 1990-ih, tako i mojeg života. (...) Govori

¹²¹ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 195.

o površnosti umjetničke scene i strahovima koje sam osjećala jer sam u svojoj pedesetoj godini bila sama.“¹²² Nedugo zatim, Petar Ćuković, ravnatelj Narodnog muzeja Crne Gore, pozvao je Marinu Abramović da iduće ljeto predstavi Srbiju i Crnu Goru na Venecijanskom bijenalu. Abramović je željela napraviti rad koji će biti komentar na tadašnji rat na Balkanu – željela je performansom naglasiti krivnju svih zaraćenih strana i izraziti opću tužaljku nad svakim ratom. Uputila je svoj prijedlog crnogorskom Ministarstvu kulture u kojem je opisala performans koji bi se sastojao od ranije napravljenih snimaka iz djela *Sumanuta* – jedan od njih prikazivao je njezine roditelje, a drugi štakore – te ribanje govedih kostiju iz djela *Čišćenje kuće*. Za to su joj bila potrebna tri projektora visoke rezolucije, oko 2500 kostiju svježe zaklanih krava, kao i hladnjača za čuvanje do početka performansa. Ukupni troškovi iznosili bi oko 120 000 eura. Izložila je i svoju ideju da instalaciju, zajedno s opremom, daruje Narodnom muzeju Crne Gore koji u svojoj kolekciji još nije imao nijedno njezino djelo. Crnogorski ministar kulture Goran Rakočević odgovorio je da su to golemi troškovi za nešto što uopće nije umjetnost, nego ružna, smrdljiva gomila kostiju. Nakon toga, Abramović je prekinula daljnju komunikaciju s crnogorskim Ministarstvom kulture i svim ostalim jugoslavenskim institucijama odgovornim za izložbu u jugoslavenskom paviljonu. Kada je čuo za tu kontroverzu, talijanski povjesničar umjetnosti, kritičar i kustos Bijenala Germano Celant pozvao je Abramović da sudjeluje u međunarodnoj sekciji. Naslov performansa *Balkanski barok* nije se odnosio na barok kao umjetnički pravac, već baroknost balkanskog uma – na burne, eksplozivne, sulude balkanske emocije. Istovremeno, ideja je bila stvoriti univerzalnu sliku primjenjivu na svaki oružani sukob – budući da u svakom trenutku negdje na planeti bjesni rat. Tijekom tog performansa, umjetnica je sjedila na golemoj gomili govedih kostiju na podu podruma talijanskog paviljona – i ribala jednu po jednu kost od preostalog mesa i krvi sa metalnom četkom, sapunom i vodom, kao ritual čišćenja: kako sebe, svog srama, tuge, bijesa i svih ostalih proživljenih emocija zbog sukoba i ratova, tako i svakog masakra koji se u to vrijeme događao na Balkanu.¹²³ „Četiri dana, sedam sati na dan. Svako sam se jutro morala vratiti i prihvatiti se gomile crvljivih kostiju. Vrućina u tom podrumu bila je nepodnošljiva. Smrad je bio nepodnošljiv. No to je bilo moje djelo. Za mene, upravo je to bila bit balkanske baroknosti.“¹²⁴ Iza nje nalazila su se tri ekrana s video-projekcijama.¹²⁵ Dvije snimke prikazivale su njezine roditelje u teatralnim

¹²² Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 213.

¹²³ Adelina von Fürstenberg, ur. i pisac predgovora, *Marina Abramović: Balkan Epic* (Milan: Skira Editore S.p.A., 2006), 10.

¹²⁴ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 222.

¹²⁵ Bojana Pejić, „Balkan Mind“, u: *Marina Abramović: Balkan Epic*, ur. i pisac pregovora Adelina von Fürstenberg (Milan: Skira Editore S.p.A., 2006), 28.

scenama bez zvuka: majka Danica na videu je dramatično polagala ruke najprije na srce, a zatim preko očiju, dok je otac Vojin mahaio svojim pištoljem. Treća snimka prikazivala je Abramović odjevenu u laboratorijsku kutu, s naočalama na nosu, kako glumi znanstvenika – zoologa i priča priču o stvaranju Vučjih štakora na Balkanu: životinja koja, kada ih se postavi u nepodnošljivo stanje – poput ljudi u ratu – počinju uništavati jedni druge. Središnje teme performansa, rat i smrt, manifestirane su kroz pročišćavanje „do kosti“, odnosno metaforičko čišćenje od bremena koji može biti lijep ili ružan, ugodan ili neugodan, usmjeren na individualnu ili pak kolektivnu prošlost, ali neovisno o svojim karakteristikama, postaje osobni rad oplakivanja i pročišćenja bez kojeg ne postoji pomak, odnosno put prema naprijed. Cijeli je performans odisao velikom impozantnošću: „Ljudi su ulazili i zurili, zgađeni smradom, a očarani prizorom.“¹²⁶



Slika 14. Marina Abramović, *Balkanski barok*, 1997., performans¹²⁷

Umjetnost Marine Abramović, koja se neprekidno spaja u dvjema krajnostima – teškim, destruktivnim, tjelesnim prizorima isprepletenima sa estetski umirujućom, minimalističkom, kontemplativnom poetikom vidljivi su i u ovom radu: iako je subjekt rata, smrti i svih mučnih emocija povezanih s njima traumatičan i težak za svakog posjetitelja koji stupa u prostor smrada i vrućine u kojem umjetnica sjedi na hrpi kostiju i riba jednu po jednu, on se ipak susreće s neobičnom smirenošću i poetikom cijelog, estetski pomno promišljenog, prizora. Za taj je performans Abramović osvojila Zlatnog lava za najboljeg umjetnika na Bijenalu. U

¹²⁶ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 220.

¹²⁷ Preuzeto s: <http://bit.ly/30WpS4M>

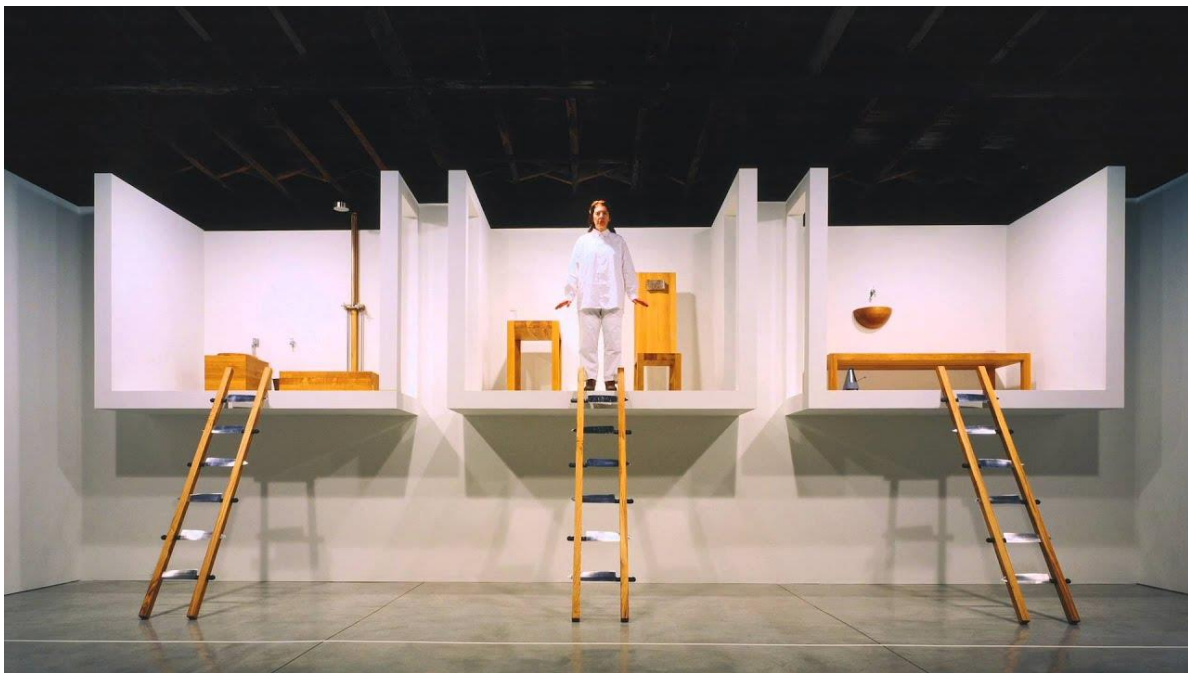
govoru zahvale, istaknula je: „Zanima me jedino umjetnost koja može promijeniti društvenu ideologiju. Umjetnost temeljena na isključivo estetskoj vrijednosti nepotpuna je.“¹²⁸ Nakon Bijenala uslijedilo je razdoblje u kojem je Abramović puno putovala, organizirajući u različitim gradovima u Europi i Japanu radionice i predavanja, i postavljajući izložbe u muzejima u Münchenu, Groningenu, Hanoveru, Gentu i drugdje. Njezin idući veći projekt bila je *Kuća snova*, napravljena prema narudžbi za Umjetnički trijenale Echigo-Tsumari, 2000. u Japanu. Umjetnica je renovirala tradicionalnu drvenu kućicu, staru više od stotinu godina u planinskom selu sjeverno od Tokija, pretvarajući je u prenoćište s velikim bakrenim kadama i krevetima s jastucima od kvarca. Uredila je četiri različite sobe – crvenu, plavu, zelenu i ljubičastu. Posjetitelji kuće najprije bi se okupali u kadi, odjenuli posebno odijelo, u bojama usklađenima sa sobama, sa ugrađenim magnetima koji ubrzavaju cirkulaciju krvi i potiču sanjanje, i potom legli u krevet spavati. Kasnije bi spavači zapisali svoje snove u kućnu sanjaricu. Svrha projekta bila je pokazivanje moći minerala u kadama i krevetima da povežu energiju zemlje s energijom ljudskog tijela, stvarajući snove s dubokim značenjima. U projektu je Abramović napisala: „Želim da sanjate. Morate sanjati ako želite upoznati sebe.“¹²⁹ O *Kući snova* brinulo je lokalno stanovništvo. Između 2000. i 2010., kuću je posjetilo oko 42 000 ljudi, od kojih je oko 2000 ostalo prenoćiti. Jak potres u blizini kuće prouzročio je 2011. ozbiljnu štetu pa je ona zatvorena, da bi se, nakon velikih restauracijskih zahvata, ponovno otvorila u povodu Umjetničkog trijenala Echigo-Tsumari 2012., kada je objavljena i komemorativna *Knjiga snova* s brojnim zapisima o snovima poput: „PLAVO – 8. Prolazak vremena oscilira i ja živim u budućnosti, deset minuta ispred svih ostalih. Čekam i čekam da svi oni iskoriste tih deset minuta koje uzalud trate.“¹³⁰ Taj performans svjedoči o novom obliku odnosa s publikom koji Abramović istražuje: aspekt u kojem umjetnik nije prisutan u performansu, čime fokus više nije na odnosu publike i umjetnika, već na vlastitom iskustvu svakog pojedinog posjetitelja u njegovoj interakciji s umjetničkim predmetom. Ponovno se paralela može povući između eksperimentalnog umjetnika Johna Cagea, koji se također maknuo iz svojih djela, iz razloga što se u glazbi ne radi o kompozitoru – već o zvukovima. Isto tako, Abramović smatra da se u performansu radi o publici i energetsom polju koje umjetnost stvara. Zatim je prodala kuću u Amsterdamu, koju je iz ruševnog stanja pretvorila u veliki profit – kako bi preselila u New York. Prvi projekt koji je tamo izvela bila je *Kuća s pogledom na ocean*. Performans je napravljen 2002. u Galeriji Chelsea koja je bila u vlasništvu njezinog agenta – Seana Kellyja.

¹²⁸ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 222.

¹²⁹ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 233.

¹³⁰ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 233.

Za projekt je umjetnica dizajnirala posebnu instalaciju: tri velike platforme sa zidovima postavljene jedna pokraj druge na zidu, oko pet stopa iznad poda. Četvrti zid svake platforme, onaj okrenut prema publici, bio je otvoren. Na bočnim zidovima platformi postojali su otvori, tako da se umjetnica mogla kretati od jedne do druge platforme. Na jednoj platformi nalazio se zahod i tuš, što je predstavljalo kupaonicu, na drugoj stolica i stol, što je predstavljalo dnevni boravak, a na trećoj krevet, što je predstavljalo spavaću sobu. Svaka je platforma ljestvama bila povezana s podom – ali se ljestve umjesto prečki imale noževe s oštricama usmjerenima prema gore. U performansu je umjetnica dvanaest dana živjela na tim platformama, sistematično izvodeći seriju svakodnevnih kretnji u cikličnom i ritualnom obrascu. Budući da je jedan od ciljeva bilo pročišćavanje tijela i uma, umjetnica je u *Kući s pogledom na ocean* živjela bez hrane, pijući samo vodu, i obavljajući sve radnje – spavanje, tuširanje, mokrenje, oblačenje, meditiranje – veoma svjesno i usporeno, pred očima publike.¹³¹



Slika 15. Marina Abramović, *Kuća s pogledom na ocean*, 2002., performans¹³²

Ideju je Abramović opisala riječima: „Ovaj performans proizlazi iz moje želje da vidim je li se moguće pročititi pomoću jednostavne svakodnevne discipline, pravila i ograničenja. Mogu li promijeniti svoje energetske polje? Može li moje energetske polje promijeniti energetske polje publike i prostora?“¹³³, čime se ponovno kao uvjet, ali i svrha rada javlja uspostavljanje energetskog dijaloga između umjetnice i publike. Ljestve s noževima na neki

¹³¹ Mary Richards, *Marina Abramović* (Routledge: Taylor & Francis e-Library, 2009), 7.

¹³² Preuzeto s: <http://bit.ly/2tFE3zj>

¹³³ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 244.

način su predstavljale granicu: kao što Abramović ne može sići iz svoje kuće, tako ni posjetitelj ne može ući u njezin prostor. Umjesto dijeljenja konkretnog prostora, otvara se mogućnost stvaranja imaginarnog odsječka mjesta i vremena: posjetitelj, promatrajući umjetnicu, dijeli s njom isključivo jedan intimni trenutak manifestiran u energetske dijalogu u kojem se svaku osobu koja uđe u galeriju poziva da se naprosto zaustavi – da uzme jedan trenutak i u njemu postoji. Nema narativa koji je potrebno slijediti, nema stolica ili klupa na koje bi trebalo sjesti, svjetla su neprekidno upaljena u istoj jačini – posjetitelj s umjetnicom, daleko od realnog svijeta, u zamišljenom – ali podjednako stvarnom i trenutnom momentu, dijeli prijenos energije. Takav slučaj primjer je u kojem umjetnik koristi pojam i predodžbu energije kao metaforu i simbol složenih nevidljivih psihičkih, duhovnih, socijalnih i povijesnih odnosa, transformacija i oblika pojavnosti svijeta. Performans je još jedan od brojnih radova iz opusa Marine Abramović koji povezuje odnos tjelesnosti i uma, odnosno tjelesnosti i spiritualnosti. Svjesnim, promišljenim i polaganim, gotovo kontemplativnim načinom izvođenja svakodnevnih radnji, umjetnica otvara prostor za metaforu u kojoj se događa „čišćenje“ tijela, paralelno s „čišćenjem“ uma. Odnosno, preživljavanjem samo na vodi i meditaciji, umjetnica dopušta fizičku detoksikaciju tijela, upotrebljavajući ga kao kanal za metaforično čišćenje duha. Drugim riječima, stremlje prema doživljaju spiritualnog koje se pojavljuje unutar dva okvira: prvi je onaj koji pripada samo njoj, u kojem ona dostiže sfere transcendentalnog pomičući vlastite granice tijela i uma, a drugi je onaj koji dijeli s publikom i u kojem stvara energetski dijalog sa svakim posjetiteljem koji postane dio njezinog performansa „pročišćenja“.

Nedugo nakon tog performansa, koncept energetskog dijaloga proširen je na vremenski dugotrajniju i izvedbeno složeniju razinu u realizaciji kapitalnog projekta koji je obilježio pet desetljeća umjetničke karijere Marine Abramović: *Umjetnik je prisutan*. Performans je održan u sklopu velike retrospektivne izložbe u The Museum of Modern Art (MoMA) u New Yorku, a trajao je od 14. ožujka do 31. svibnja 2010.. sveukupno 736 sati i 30 minuta. Retrospektiva je uključivala isključivo radove na kojima je Abramović „živa“, odnosno prisutna, kroz tri različita segmenta: re-performanse pet kapitalnih radova iz njezinog opusa, dokumentaciju dotadašnjih djela, odnosno fotografije, filmove te audio i video reprezentaciju i jedan novi performans. Za segment re-performansa, Abramović je odabrala 30 mladih umjetnika koji su kroz tri mjeseca izložbe svakodnevno izvodili pet njezinih historijskih djela: *Nemjerljivosti*, *Odnos u vremenu*, *Dodirna točka*, *Brisanje zrcala II* i *Sjaj*. Prije toga, umjetnici su prisustvovali radionicama *Čišćenja kuće*, u kojima su tri dana živjeli bez hrane, u tišini, te se kroz usporene

radnje uma i tijela, različite meditacije, rituale, vježbe i oslobađanje energije „pročišćavali“ tjelesno i mentalno kako bi ispraznili um i bili u mogućnosti biti u potpunosti prisutni za vrijeme izložbe – ovdje i sad.¹³⁴ Novi performans istoimenog naziva kao i sama izložba, *Umjetnik je prisutan*, izvela je Abramović: tri mjeseca umjetnica je sjedila u atriju muzeja, prisutna za svakog posjetitelja koji uđe i koji je pozvan sjesti na stolicu nasuprot njezine i ostati tamo koliko god dugo ili kratko želi.



Slika 16. – 21. Marco Anelli, *Marina Abramović: Umjetnik je prisutan*, 2010., serija fotografija¹³⁵

Klaus Biesenbach, kustos izložbe, performans je opisao kao rad koji se na istoj razini približava dostupnosti i povezanosti s publikom kao i njezini raniji radovi, poput *Ritma 0*. Za posjetitelje koji su sjeli ispred umjetnice, nije postojalo određeno empirijsko trajanje tog zajedničkog trenutka – kada bi osoba sjela na stolicu, on ili ona participirali bi u prešutnom dogovoru s umjetnicom koji ih je odveo u drugu perspektivu svijesti.¹³⁶ Ukupno osamsto pedeset tisuća ljudi posjetilo je izložbu, od kojih je više od tisuću i petsto sjelo ispred umjetnice i gledalo se s njom u oči.¹³⁷ Kao takav, rad je simbolizirao prezentaciju moćnog univerzalnog

¹³⁴ Matthew Akers, *Marina Abramović: The Artist Is Present* (2012), Videoteka, YouTube Video, 1:45:33, URL: <http://bit.ly/2vomXWY> (9. listopada 2019.)

¹³⁵ Preuzeto s: <http://bit.ly/2vnZuW1>

¹³⁶ Klaus Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist Is Present* (New York: The Museum of Modern Art, 2010), 18. – 19.

¹³⁷ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 295.

mentalnog stanja – jedinstvenog čina u kojem ne postoji ništa osim energetskog dijaloga između dva ljudska bića – kao sintezu antičkih mudrosti istočnjačke i zapadnjačke tradicije.

Svoj rad nakon te, najznačajnije izložbe koja je obilježila umjetničin opus, ali i život – Abramović nastavlja u različitim aspektima, kao što su izložbe, predavanja, radionice i mentorstva diljem svijeta. 2012. započela je rad na projektu *Marina Abramović Institute (MAI)* – nematerijalnog i nomadskog instituta posvećenog transcendentalnoj umjetnosti, čiji se program temeljio na ideji: „MAI istražuje, podupire i predstavlja umjetnost performansa. MAI potiče suradnju umjetnosti i prirodnih i humanističkih znanosti. MAI će biti ostavština Marine Abramović.“¹³⁸ Institut je razvio koncept pomoću kojeg su njegovi članovi dovodili metodu Abramović u kulturne institucije diljem svijeta te postavljali i naručivali dugotrajne radove od lokalnih i internacionalnih umjetnika performansa.¹³⁹

3.5 Pet ključnih elemenata

Zaključno, umjetnički opus Marine Abramović može se kronološki i ciklusno podijeliti u pet većih cjelina, od kojih svaka donosi drugačiji aspekt pomoću kojeg se postavljaju standardi u opisivanju dinamizma njezinog rada: u formativnim godinama, izdvajaju se tematski radovi sudara kamiona i studije oblaka koji postavljaju temelje dvojakog apolonijско-dionizijskog temperamenta između kojeg je cjelokupni rad srpske umjetnice suspendiran: s jedne strane to su elementi tjelesnog, prožeti nasilnošću i destruktivnošću, a s druge strane aspekti spiritualnog, obilježeni kontemplativnošću i minimalizmom. Nadalje slijedi faza eksperimentiranja sa zvukovnim instalacijama kao empirijskim konceptima transformacije mjesta i vremena, u kojima se javlja veoma značajno obilježje njezine umjetnosti: uključivanje publike u umjetnički rad. Zatim Abramović odabire medij performansa kao „svoj medij“, odnosno isključuje svaku drugu formu ekspresije iz vlastitog umjetničkog stvaralaštva i počinje koristiti tijelo kao osnovni medij, u koji uključuje svaki aspekt svoje tjelesnosti i duhovnosti te istraživanja granica i odnosa tjelesnog i fizičkog, paralelno s ispitivanjem interakcije publike i umjetnika – posebice kada su posjetitelji performansa aktivno uključeni u sam čin izvedbe. Tada Abramović upoznaje njemačkog umjetnika Ulaya, s kojim ostvaruje dvanaestogodišnju umjetničku suradnju i ljubavni odnos. Opisujući svoje stvaralaštvo kroz zajednički entitet *To biće*, Abramović i Ulay istražuju različite koncepte: relacije vremena, odnose arhitekture i mjesta, cjelovitost ritma i pauze, meditaciju i drugo. Na brojnim putovanjima upoznaju različite

¹³⁸ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 328.

¹³⁹ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 328.

kulture, komponirajući potom nova saznanja i iskustva u vlastitu umjetnost, i stvarajući tako antropološke radove koji umjetnost definiraju kao prostor buđenja svijesti. Nakon rastanka s Ulayem, Abramović nastavlja samostalni put stvaralaštva: najprije stvarajući performanse teatralnog karaktera, a potom se fokusirajući na novi oblik odnosa publike i umjetnosti, koji ili postaju izraženi u interakciji s umjetničkim djelom (bez da je umjetnik prisutan) ili u korelaciji umjetnika i publike (umjetnik je prisutan). Nastavljajući potom svoj rad kroz različite izložbe, predavanja, radionice i mentorstva, umjetnica danas iza sebe ima više od šezdeset godina aktivnog umjetničkog djelovanja.

4. ASPEKTI SPIRITUALNOG U OPUSU MARINE ABRAMOVIĆ

*“Iako je sve, strogo govoreći,
nije ništa zlatna vječnost, jer sve
je ništa: ne postoje stvari, ni odlasci
i dolasci: jer sve je praznina, i praznina su
te forme, praznina je ta jedna forma.”¹⁴⁰*

Spiritualnost, definirana kao individualistički projekt samospoznaje u okvirima potraga za najdubljim značenjima i vrijednostima koje donose različite tradicije; kao prostor buđenja i širenja svijesti; kao skup vjerovanja, rituala i meditacija koje različite kulture manifestiraju kako bi ispunile aspekte svoje nematerijalnosti, odnosno duhovnosti, duha, duše, *psyche*, energetskog polja, aure; ali ujedno i kao izuzetno širok pojam istraživanja svega što pripada magijsko-religijskim fenomenima, može se pratiti kao jedan od „lajtmotiva“ koji prožimaju čitav umjetnički opus Marine Abramović. Svi glavni koncepti na kojima umjetnica temelji svoje stvaralaštvo, ali i mentorstvo – kao što su duhovno pročišćavanje preuzeto iz meditativnih rituala holističkih učenja, prijenos energije između dvije individue ili individue i objekta, pomicanje granica tjelesnog i mentalnog kako bi se nadišla bol – pripadaju u sferu ritualnog, magijskog, alkemijskog, egzistencijalnog, arhetipskog, kontemplacijskog; jednom riječju spiritualnog. Dok neki radovi imaju tek pojedine poveznice reference s elementima drevnog i magijskog poput primjerice boje odjeće u performansu *Kuća s pogledom na ocean* izabrane u skladu s principima hinduističkog vedskog kvadrata¹⁴¹, neki su nastali kao jedinstven rezultat osobnih spiritualnih potraga srpske umjetnice koja se na putovanjima u različite krajeve svijeta

¹⁴⁰ Jack Kerouac, *The Scripture of the Golden Eternity* (San Francisco: City Lights Publishers, 2001), 33. Citat s engleskog prevela autorica diplomskog rada

¹⁴¹ Vedski kvadrat, nazvan još i čarobni kvadrat, drevni je sustav vedske matematike, utemeljen na 16 sutri, odnosno formula izrečenih riječima.

susretala s različitim civilizacijama, njihovim tradicijama, vjerovanjima, običajima, iskustvima, načinima liječenja tijela i uma: koje je potom utkala u svoje performanse, često govoreći za sebe da je ona „most“¹⁴² između istočnjačkog i zapadnjačkog svijeta: „Uvijek se vraćam istoku i prirodi, ekstremnim situacijama kao što je život u pustinji, ili provođenje vremena s Tibetancima i Aboridžinima, ili odlučim samo biti sama sa sobom, na malom otoku negdje u Pacifiku. I tamo dobijem energiju i ideje za umjetnost. Onda se vratim u zapadnjačko društvo i služim mu kao most. Tamo primam, a ovdje dajem. I taj krug se stalno ponavlja.“¹⁴³ Prenoseći svijet dalekoistočnih kultura (zen i tibetanski budizam, taoizam, tantra i hinduizam), te australsku kulturu Aboridžina u zapadnjački svijet izvođenjem različitih performansa koji uključuju meditativne rituale i energije prirode, Abramović stvara antropološku umjetnost¹⁴⁴, unoseći u nju brojne spiritualne, arhetipske, simboličke i kontemplativne aspekte ljudske duhovnosti.

Alkemijski koncept. Alkemija je naziv koji se koristi za mnogobrojna učenja o rukovanju promjenama materije u skladu s ciljevima simboličkih zamisli i odnosa mikro i makro kozmosa. Naziva se još i *misterijski zanat*, a smatra se i jednim od hermetičkih učenja.¹⁴⁵ Carl Gustav Jung¹⁴⁶ istraživao je složene odnose između alkemijskih tradicionalnih učenja i psihoanalitičkih interpretacija nesvjesnog s ciljem ukazivanja na sličnosti između interpretacije psihičkih podataka i interpretacije alkemijskih simbola koji zastupaju preobrazbe materije. Performans Marine Abramović i Ulaya, nazvan *Prelazak preko noćnog mora* (prvotno nazvan *Zlato koje su umjetnici pronašli*), izveden je 1981., u Umjetničkoj galeriji New South Walesa u Sydneyju, a nastao je inspirirano njihovim šestomjesečnim boravkom u pustinji, među australskim domorocima Aboridžinima. U performansu su njih dvoje šesnaest dana, osam sati dnevno, sjedili na suprotnim stranama stola, gledajući se u oči, ne ustajući, ne pomičući se. Osim drvenih stola i stolica, dio performansa povremeno su činili i raznovrsni predmeti poput grumena zlata koje su umjetnici pronašli u australskoj pustinji, zlatnog aboridžinskog bumeranga, živućeg pitona, komada bistrog kvarca, para kineskih škara, brodića napravljenog

¹⁴² Christina Grammatikopoulou, „Marina Abramović: Rituals of Breath, Voice and Void“, članak za *Interartive* (2017.), URL: <http://bit.ly/2RwrqQ8> (26. studeni 2019.)

¹⁴³ Louwrien Wijers, ur., *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy* (Amsterdam: SDU Publishers, 1990), 298.

¹⁴⁴ Antropološka umjetnost je termin koji je uveo američki konceptualni umjetnik Joseph Kosuth (r. 1945.) kako bi označio umjetničku praksu koja istražuje svijet umjetnosti i kulturu na sličan način na koji antropolog istražuje nepoznatu kulturu. Najčešća upotreba pojma antropološka umjetnost odnosi se na ambijentalne i performans radove kojima se rekonstruiraju i simuliraju egzotični i povijesni civilizacijski uzori.

¹⁴⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 40.

¹⁴⁶ Carl Gustav Jung (1875. – 1981.) švedski psihijatar i psihoanalitičar, osnivač analitičke psihologije. Njegov rad značajan je u različitim područjima znanosti (psihijatrije, antropologije, arheologije, literature, filozofije i drugih).

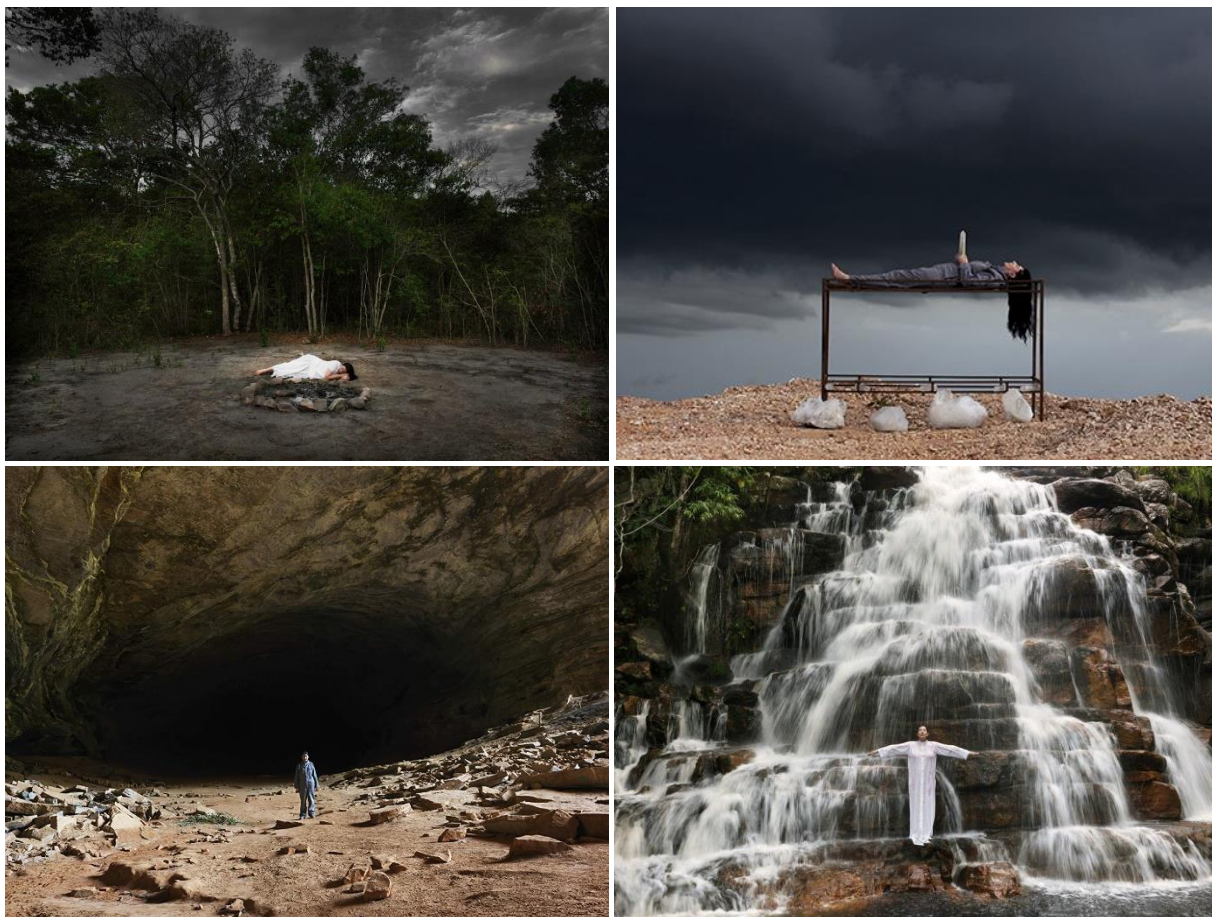
od bijelog papira, slona načinjenog od nepečene gline, zavezanog za stolu pomoću tankih konopaca. Objekti su predstavljali vrijeme provedeno u pustinji, a zmija je simbolizirala život i aboridžinski mit o stvaranju.¹⁴⁷ U nazivu performansa, umjetnici su se referirali na ideju „Nachtmeerfahrt“, koju je upotrijebio Jung kako bi objasnio proces uranjanja u nesvjesno, odnosno u „noćno more“. „Radilo se o plovidbi nesvjesnim – noćno more označava ono nepoznato što smo otkrili kad smo s Aboridžinima dosegнули najdublje sfere, najudaljenije dijelove pustinje. Bila je to nevidljiva prisutnost.“¹⁴⁸ U jednoj verziji performansa, koji su sveukupno izveli devedeset puta u pet godina u muzejima i galerijama diljem svijeta, nazvanim *Zajednički prelazak preko noćnog mora*, Abramović i Ulay u Amsterdam su doveli i australskog Aboridžina i tibetanskog redovnika, iz razloga što su željeli u svoju umjetnost unijeti bogatstvo kultura s kojima su se susretali, i za koje su smatrali da reprezentiraju nezapadnjačko ezoterično znanje o ekstrasenzornoj percepciji, kao što je primjerice telepatija. *Zajednički prelazak preko noćnog mora* izvodili sjedeći za okruglim pozlaćenim stolom – Abramović, Ulay, aboridžinski vrač Watuma i tibetski redovnik Ngawang Soepa Lueyar – četiri sata tijekom četiri dana, prvi dan u zoru, drugi u podne, treći u sumrak i četvrti u ponoć, u travnju 1983., u luteranskoj crkvi u Amsterdamu.¹⁴⁹ Naslov performansa aludirao je na alkemijski pojam „coniunctio oppositorum“, odnosno sjedinjenje suprotnog, u alkemiji obično izraženo u dualističkim terminima (primjerice muško – žensko), a kasnije i kao „kvaternion“, sjedinjenje četiri elementa, ponekad reprezentirana upravo u položaju „sjedjenja oko okruglog stola“. Svaki aspekt performansa inicirao je na značaj broja četiri: četiri osobe sjedile su oko stola čiji su dijametri bili četiri metra i koji je vidljivo bio načinjen od četiri dijela (koja su kasnije također i izložena podijeljena u dijelove); performans je trajao četiri dana, svaki dan po četiri sata, u četiri različita doba dana. *Zajednički prelazak preko noćnog mora* može se smatrati rezultatom zastupljene „New Age“ fascinacije s vječnim mudrostima, kao potraga za zajedničkom ezoteričnom srži različitih religija i spiritualnih sustava (šamanizam, Budizam,

¹⁴⁷ Aboridžinski mit o stvaranju, tzv. *Vrijeme snova*, ideja je o konceptu prije početka vremena, kada su mitski preci stvarali i uređivali svijet i prenosili ljudima temelje kulture. On istodobno postoji u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti: stvoritelji postoje uvijek i posvuda, a Aboridžini komuniciraju s njima i u snu i u javi. Drevni mitovi australskih domorodaca utemeljeni su na totemizmu i animizmu, odnosno personifikacijama sila i pojava prirode i vjerovanju da duh obitava u svemu što postoji na Zemlji: ta nomadska plemena duboko su povezana s energijom Zemlje, za koju vjeruju da je ispunjena pričama, te vječito putuju kroz njezin mitski krajolik. Marina Abramović, u opisivanju aboridžinskih vjerovanja, obreda i rituala navodi: „Aboridžin će vam reći: „Ovdje se zmijski čovjek bori s vodenom ženom.“, a vi ćete vidjeti samo kamenje ili grm koji nalikuje čudnovatoj vrsti ribe.“

¹⁴⁸ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 137.

¹⁴⁹ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 144.

alkemija, Jungova ezoterična psihologija i slično); a kao umjetnički rad direktno izražava arhetipsku ritualnu simboliku¹⁵⁰ u okvirima performansa kao medija.¹⁵¹



Slika 22. – 25. Marina Abramović, Iz serije fotografija *Mjesta moći*, Brazil, 2013.¹⁵²

Koncept četiri elemenata. Koncept četiri elementa odnosi se na četiri vječna i nepromjenjiva elementa, odnosno korijena stvari čijim spajanjem i rastavljanjem, na osnovi afiniteta i pod utjecajem kozmičkih načela, prema grčkom filozofu Empedoklu, sve nastaje. To su voda, vatra, zrak i zemlja. Osim toga, koncept četiri elementa može se odnositi i na broj četiri, koji u različitim tradicijama označava arhetip bitnih aspekata pojavnosti svijeta. Kao takav se pojavljuje u različitim arhetipskim modelima izražavanja i prikazivanja, kao što su četiri strane svijeta, četiri vjetra, četiri Mjesečeve mijene, četiri godišnja doba i drugo. To je simbol materije koji je, prikazan kao kvadrat, simbol racionalnog. U američkoj i ruskoj

¹⁵⁰ U kontekstu se odnosi na antropološka, arheološka, povijesno – umjetnička i semiološka istraživanja u starim civilizacijama Europe, Azije, Afrike i Novog svijeta. Na ideju arhetipa pozivaju se umjetnici i teoretičari umjetnosti koji umjetnost tumače kao sistem simboličkog izražavanja univerzalnih prirodnih, religioznih, civilizacijskih i individualno-psiholoških značenja, vrijednosti i moći.

¹⁵¹ Nikola Pešić, “Marina Abramović”, članak za *World Religions and Spirituality* (2017.), URL: <http://bit.ly/3aOwffm> (26. studeni 2019.)

¹⁵² Preuzeto s: <http://bit.ly/2NZGQKu>

teozofskoj literaturi, broj 4 pojavljuje se kao četvrta dimenzija prostora, odnosno vrijeme, i razvija se u veliku alegorijsku viziju višedimenzionalnog svijeta i kretanja prema beskonačnosti: iz ravnog, dvodimenzionalnog prostora slike u trodimenzionalni, fizički, euklidski prostor, iz trodimenzionalnog fizičkog prostora u četverodimenzionalni, dinamični prostor. Ta shema može se razvijati do n -dimenzionalnih beskrajnih prostora ili viših duhovnih svjetova. Performans kao umjetnost koja izlazi iz platforme dvodimenzionalnosti i materijalnosti, omogućuje neposredan rad s četiri fizička fenomena – vodom, vatrom, zrakom i zemljom – a ne s njihovim likovnim, simboličkim i alegorijskim prikazima kao u tradicionalnoj umjetnosti, i kao takav omogućuje prelaženje estetske granice umjetnosti, ostvarujući koncepte koji su isto toliko umjetnički koliko su i ritualni, magijski, alkemijski, ekološki i egzistencijalni.¹⁵³ Uz doslovno korištenje četiri elementa, performans kao konceptualna umjetnost dopušta i izražavanje simbolike broja putem različitih aspekata kao što su objekti koji se koriste u performansu, vrijeme trajanja, repeticija određenog elementa ili situacije i drugo. U radu Marine Abramović, vidljivo je korištenje i konkretnih i simboličkih značenja četiri elementa: u performansu *Ritam 5*, Abramović započinje upotrebljavati element ritualnog koji postepeno postaje konstanta u njezinom stvaralaštvu: koristi element vatre kao simboličan i tradicionalan ritual pročišćavanja duha, tipičan u mnogim kulturama. U performansu *Udah, izdah*, s Ulayem dijeli element zraka: jedan te isti udisaj izmijenjen sve dok se sav kisik nije pretvorio u ugljikov dioksid. Element vode u obliku križa načinjenog od ledenih blokova, Abramović koristi u performansu *Thomas Lips*. Element zemlje počinje istraživati tijekom svog boravka među Aboridžinima, nomadskim plemenima duboko povezanima sa energijom zemlje. Istraživanje se nastavilo tijekom performansa hodanja po Kineskom zidu *Ljubavnici*, gdje se Abramović susrela s međuodnosom Zida i mitoloških zmajevih brazda koje su zapravo predstavljale energetske linije u tlu. Postala je svjesna promjena u vlastitoj energiji koja je ovisila o tome po kakvom je terenu hodala: katkad je to bila glina, katkad željezna ruda, katkad kvarc. Iz toga je proizašla njezina želja za shvaćanjem povezanosti ljudske energije i samog tla. „(...) uvijek su pričali o zmajevima: o crnom zmaju koji se bori protiv zelenog zmaja. Shvatila sam da te epske priče govore o konfiguraciji tla: crni je zmaj željezo, a zeleni bakar. Podsjećale su me na pripovijesti o *Vremenu snova* iz australske pustinje gdje je svaki komadić zemlje bio prepun priča koje su se odnosile na ljudsko tijelo i um. Ljudi su bili blisko povezani sa zemljom.“¹⁵⁴ Ideja se kasnije pretvorila u seriju

¹⁵³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 127.

¹⁵⁴ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 175.

radova s mineralima: *Zeleni zmaj*, *Crveni zmaj*, *Bijeli zmaj*. Objekti su nalikovali spartanskim krevetima – dugačke daske presvučene oksidiranim bakrom s mineralnim jastucima od ružičastog kvarca ili opsidijana. Bili su pričvršćeni na zid u horizontalnom ili vertikalnom položaju kako bi ih publika mogla koristiti u sjedećem, stajaćem ili ležećem položaju. Rad izlazi iz uobičajenih forma umjetnosti Marine Abramović u dva aspekta: umjesto performansa, umjetnica u ovoj seriji stvara seriju materijalnih objekata, a umjesto odnosa između publike i umjetnika, fokus se sada premješta na relaciju posjetitelja i objekta u okvirima prijenosa energije. „Svi prijelazni objekti imaju nešto zajedničko: ne postoje sami po sebi, bez interakcije s publikom. Neki objekti služe pražnjenju promatrača, neki mu daju energiju, a neki mu omogućuju da odluta umom. Pojedinač ne bi nikada trebao prouzročavati prekid u prirodnom okruženju; nikad ne bi trebao iskoristiti energiju, a da je nakon toga ne obnovi. Kada dođe do transformacije, objekt je sposoban funkcionirati.“¹⁵⁵

Metafora energije. U umjetnosti i teorijama umjetnosti termin energija se upotrebljava metaforično: (1) duhovna ili psihička energija je potencijal, snaga ili moć umjetnika u prikazivanju i izražavanju prikaza svijeta, vlastitih vizija, estetskog, vlastite osobnosti; (2) umjetnik koristi pojam, predodžbu ili konkretnu primjenu pojavnosti energije kao metaforu i simbol složenih nevidljivih, psihičkih, duhovnih, socijalnih i povijesnih odnosa, transformacija i oblika pojavnosti svijeta.¹⁵⁶ Kao jedna od konstanta u umjetničkom stvaralaštvu Marine Abramović, energija se javlja kao koncept obaju navedenih oblika. U brojnim performansima, koji se bave istraživanjima granica tijela i uma, umjetnica koristi vlastitu mentalnu energiju i snagu za izvršavanje ekstremnih akcija i tjelesno – nasilnih i mentalno – kontemplativnih karaktera. Raniji performansi u kojima istražuje granice vlastite izdržljivosti fizičke boli, kao i meditativni performansi u kojima provodi dane i sate sjedeći, šuteći i posteći, u jednakoj mjeri iziskuju veliki unutarnji potencijal, snagu i moć. S druge strane, Abramović se posvećuje i konkretnoj primjeni pojavnosti energije i istražuje energetska polja i dijaloge koji se uspostavljaju u interakciji publike i umjetnika ili publike i objekta, koji je pak povezan s energijom koja dolazi iz prirode pa se nastoji istražiti prijenos, odnosno transformacija energije iz prirode u objekt u onoga tko objekt koristi. Abramović također ističe značaj energije umjetničkog objekta, koja ima primat nad drugim aspektima koje čine umjetničko djelo:

¹⁵⁵ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 187.

¹⁵⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 167. – 168.

„Smatram da bi umjetnički rad trebao imati takvu vrstu energije, koja nije ni deskriptivna ni vizualna, već da sama njegova prisutnost čini razliku u prostoru.“¹⁵⁷

Kontemplacijska umjetnička praksa. Kontemplacija ili meditacija je razmišljanje, unutrašnja duhovna usredotočenost, postizanje sabranosti ili "način unutrašnjeg primanja poruka duhovnih bića". U okvirima umjetnosti Marine Abramović, karakteristično je da se sam čin kontemplacije ritualizira kao specifičan teatraliziran događaj koji se izvodi pred publikom. U takvoj vrsti rada unutrašnji čin koncentriranja pažnje ostaje skriven, ali se pokazuju oblici ponašanja koji ga prate ili njegovi vanjski učinci.¹⁵⁸ Kontemplativno sjedenje centralno je u umjetnosti Marine Abramović, kojim se poziva na cijelu kulturalnu povijest, odnosno sintezu istočnjačkih i zapadnjačkih tradicija, iz bogatog repertoara različitih religijskih rituala, budući da se meditacija u različitim oblicima pojavljuje u brojnim religijama (kršćanstvo, sufizam, taoizam, budizam). Performans *Umjetnik je prisutan* na neki način povezuje radove kao što su *Ritam 0*, *Prelazak preko noćnog mora* i *Kuća s pogledom na ocean* centralizirajući upravo univerzalno stanje uma manifestirano kontemplativnim sjedenjem.

Koncept šutnje ili Śūnyatā. Puna praznina (eng. *suchness, nothingness, voidness*) budistički je koncept koji se postiže kontemplacijom – apstraktnom umjetnošću njegovanja šutnje. Apstraktnost budističke kontemplacije izražena je odsutnošću konkretnog predmeta ili misli na koju se usmjeruje pažnja (kao što su u drugim religijama oblici usmjeravanja misli molitvama ili mantrama kako bi se postiglo meditativno stanje transcendencije) – odnosno isključenje misaone refleksije iz doživljajnog toka svijesti. Prema Māhāyana¹⁵⁹ školi budizma, praznina uma ne znači ništavilo: ona jednostavno znači odsustvo pogrešnih distinkcija koje odvajaju jedan entitet od drugog entiteta, jedno biće od drugog bića, jednu misao od druge misli – praznina nije ništavilo, već je praznina sve, i to sve odjednom.¹⁶⁰ To stanje uma najbolje sintetizira budistička poslovice: „Forma je praznina, praznina je forma.“¹⁶¹ Abramović u nekoliko izvora naglašava veliku važnost upravo usmjerenja bića na njegovo pražnjenje: „Ne

¹⁵⁷ Louwrien Wijers, ur., *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy* (Amsterdam: SDU Publishers, 1990), 300.

¹⁵⁸ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 318. – 319.

¹⁵⁹ Māhāyana budizam je indijska škola budizma, formirana u prvom stoljeću prije Krista, danas rasprostranjena u Indiji, Nepal, Tibetu, Butanu, Kini, Mongoliji, Vijetnamu, Koreji i Japanu. Māhāyana uči o bodhisattivi, biću koje odgađa vlastito oslobođenje, da bi širim putem povelu sve ostale prema oslobođenju (u sanskritu, *māhāyana* znači „velika kola“, „velika lađa“). Osim o bodhisattivi, Māhāyana podučava i o transcendentalnoj naravi Bude i o konceptu praznine.

¹⁶⁰ Red Pine, prevoditelj i pisac predgovora, *The Heart Sutra: The Womb of Buddhas* (Washington: Shoemaker & Hoard, 2004), 69..

¹⁶¹ Red Pine, prevoditelj i pisac predgovora, *The Heart Sutra: The Womb of Buddhas* (Washington: Shoemaker & Hoard, 2004), 3.

raditi ništa ili sjediti nepomično je esencijalno. To je pražnjenje sebe. To je zatvorenost prema novim informacijama, novinama, televiziji, ovome ili onome. Kada isprazniš sebe, možeš se povezati sa prirodnim tokovima energije planeta, vibracijama, magnetizmom. A kada se povežeš sa prirodnim tokom energije, tada se i pomiruješ sa stvarnošću.“¹⁶²

Udio šamanizma u stvaralačkom djelovanju. Šamanski umjetnički rad, koji obilježavaju putovanja u egzotične krajeve, performansi-rituali i ambijentalni prostori magijskog karaktera, u modernoj i suvremenoj umjetnosti postaje veoma zastupljen oblik stvaralaštva. Na šamanizam se direktno pozivaju Joseph Beuys i Vladimir Dodig Trokut¹⁶³. Joseph Beuys „mitsku je dimenziju šamanizma ugradio u svoju životnu priču i umjetničko djelovanje“.¹⁶⁴ U svojim ranijim radovima, iz kasnih 40-ih i 50-ih godina, aspekte šamanizma implementira u umjetničko stvaralaštvo pretežito kroz odabir tema za skulpture i crteže, dok se u kasnijim radovima šamanistički elementi očituju u upotrebi otpadnih i mekih materijala i njihovom oblikovanju u teško prepoznatljive organske ili apstraktne konfiguracije. Tijekom 70-ih ostvaruje performanse-rituale u kojima, poput šamana, komunicira sa mrtvim ili živim životinjama, „ostvarujući ekstatičku situaciju sučeljavanja ljudske i životinjske svijesti“¹⁶⁵. U kasnijem radu, kao predavač i politički aktivist, ulogu šamana proširuje i na „političkog vođu, ekološkog borca i duhovnog umjetničkog učitelja“¹⁶⁶. Vladimir Dodig Trokut, kao i Beuys, spaja duhovno, umjetničko i životno, odnosno pokazuje sklonost totalnom umjetničkom djelu – projektu sinteze života i umjetnosti. U kontekstu šamanističkih poimanja, to znači da kao umjetnik prihvaća ideje i koncepte šamanizma u cjelini svog postojanja koje ne sadrži vidljivo odvajanje životnog i umjetničkog: „Poništavam ego, mišljenje, opservacije. Odlučio sam se za varijantu pustinjaka.“¹⁶⁷ Još jedna poveznica između Trokuta i Beuysa može se povući u odabiru otpadnih materijala i njihovom preoblikovanju u umjetničke radove: „Ja na smetlištima nalazim svoje radove. Poslije ih premodeliram meni nekim nepoznatim ključevima.“¹⁶⁸ U primjeru Marine Abramović, ne postoji potpuna poistovjećenost nje kao umjetnice s ulogom

¹⁶² Louwrien Wijers, ur., *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy* (Amsterdam: SDU Publishers, 1990), 307.

¹⁶³ Vladimir Dodig Trokut (1949. – 2018.), hrvatski likovni umjetnik, pjesnik, teoretičar i povjesničar umjetnosti, muzeolog, antropolog, šaman. Jedan od članova grupe *Crveni peristol*, usmjerene prema aktivističkoj i postobjektnoj umjetnosti, koja je djelovala od sredine 60-ih do sredine 70-ih godina u Splitu. Osnivač prvog svjetskog Antimuzeja.

¹⁶⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 605.

¹⁶⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 605.

¹⁶⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 605.

¹⁶⁷ Nataša Šegota Lah, “Vladimir Dodig Trokut: Učenje pobuni kao kvaliteti života”, u: *Autogram* (Rijeka: Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja i Novi List-Adamić, 2004), 213.

¹⁶⁸ Nataša Šegota Lah, “Vladimir Dodig Trokut: Učenje pobuni kao kvaliteti života”, u: *Autogram* (Rijeka: Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja i Novi List-Adamić, 2004), 213.

šamana, ali postoji pripadnost u okvire umjetnika turista koji posjećuje egzotične svjetove; učenika šamana pristupa različitim ritualima najčešće iscjeliteljske naravi; te naposljetku režisera performansa i video radova u kojima se miješaju fikcija i realnost, visoka umjetnost i očekivanja masovne kulture. Fikcija doslovnog prikazivanja ritualnih obreda izdvojenih iz vlastitih povijesnih i etničkih okvira (poput primjerice rituala Aboridžina i Tibetanaca) suprotstavljena je konkretnom iskustvu urbanog umjetnika koji sudjeluje u obredu i koji taj obred doživljava kao inicijaciju, ekstatički čin i jezičku igru svojih futurističkih režija.¹⁶⁹ Njezini performansi iz 1970-ih u suradnji s Ulayem slijedili su disciplinu šamanskih praksi koje su služile kao model brojnim body umjetnicima u njihovim nastojanjima da oslobode sami sebe od socijalnih konstrukata i usklade se sa zakonima kozmosa.¹⁷⁰

Praksa transcendentne komunikacije. Telepatija se može definirati kao transcendentna komunikacija dva ljudska bića ili ljudskog bića s drugim bićima, kao što su biljke, životinje ili pak anđeli i druga duhovna bića. Zamisao telepatije u konceptualnoj umjetnosti tumači se kao krajnji oblik dematerijalizirane i nadosjetilne komunikacije umjetničkih ideja. Konceptualistički pristup telepatiji primarno je bihevioralni, a svoje temelje pronalazi u tezi Ludwiga Wittgensteina¹⁷¹ da su unutrašnjim procesima potrebni vanjski kriteriji, što znači da su se konceptualni umjetnici ponašali kao da telepatski proces postoji: specificirajući postupke, efekte i oblike ponašanja tipične za telepatsku situaciju.¹⁷² U opusu Marine Abramović, u okvirima telepatije, ističe se *Prelazak preko noćnog mora* – performans kontemplativnog karaktera, utemeljen na uspostavljanju telepatskog polja između umjetnika. U dnevniku koji je umjetnica vodila tijekom šesnaestodnevnog izvođenja performansa, zapisala je: „Danas je nešto uplašilo zmiju. Divlje se zgrčilo i prvo prešlo na Ulaya, a onda i na mene. Osjetila sam jasnu fizičku bol u desnoj sljepoočnici. Sad sam sposobna uočiti i najdelikatnije promjene u Ulayevoj auri.“¹⁷³ Nadalje, serija telepatskih radova sa zmijama *Zmajске glave* iz 1990-ih u kojima Abramović nepokretno sjedi dok jedna ili više zmija gmižu po njezinoj glavi i tijelu, direktno suočuju egzotičnu životinju i umjetnicu u simulakrumu šamanskog rituala i ekskluzivnom medijskom spektaklu. Dvije dijametralno različite vrste bića u specifičnoj egzistencijalnoj situaciji ostvaruju egzotičan i čudesan događaj namijenjen široj

¹⁶⁹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 605.

¹⁷⁰ Maaretta Jaukkuri i Patrik Nyberg, ur., *Marina Abramovic: Talon Siivous: Matkakaappi* [Cleaning the House: Travelling Cabinet] (Helsinki: Museum of Contemporary Art, 2000), 8.

¹⁷¹ Ludwig Wittgenstein (1889. – 1951.), austrijski filozof, bavio se logikom, filozofijom matematike, filozofijom uma i filozofijom jezika.

¹⁷² Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 613. – 614.

¹⁷³ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 133.

publici postmoderne kulture.¹⁷⁴ Iz tog se performansa može povući i paralela kritičkog postavljanja umjetnice prema premaloj zastupljenosti telepatije u razdoblju digitalizacije i prevladavanja virtualne komunikacije: „Koristimo telefone umjesto telepatije.“¹⁷⁵



Slika 26. Marina Abramović i Ulay, *Prelazak preko noćnog mora*, 1982., performans¹⁷⁶

5. SPIRITUALNE POTRAGE I NJIHOV ODJEK NA UMJETNIČKO

“Prošli put kada sam posjetila Brazil, otišla sam kod šamanke Denise. Ona je pogledala u meteoritsko kamenje, kako bi uvidjela odakle potječem. Rekla je: „Znaš, ti se nikada nigdje ne osjećaš kao kod kuće.“ I to je bilo istinito. „Ti se nikada nigdje ne osjećaš kao kod kuće jer ti nisi sa Zemlje. Tvoj je DNK galaktički. Potječeš iz udaljenih zvijezda. I došla si na ovaj planet sa svrhom.“
Upitala sam je: „Koja je moja svrha?“
„Tvoja je svrha pomoći ljudima nadići bol.“¹⁷⁷

5.1 Aboridžini: Koncept „ovdje i sada“

Marina Abramović i Ulay šest mjeseci u 1980. proveli su u pustinji u Australiji, boraveći s domorocima – članovima plemena Pitjantjatjara i Pintupi. Dva su elementa iz mitologije, vjerovanja i rituala tog drevnog plemena ostavila trag na umjetnosti Marine

¹⁷⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 692.

¹⁷⁵ “Marina Abramović speaks about Art and the Potential of the Mind“, izvadci iz dokumentarnog filma *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy - Pt. 5. - The Shifting Paradigm* (1990.), Videoteka, YouTube Video, 16:25, URL: <http://bit.ly/2tNFHyZ> (26. studeni 2019.)

¹⁷⁶ Preuzeto s: <http://bit.ly/36ukYgJ>

¹⁷⁷ Marco del Fiol, *Marina Abramović in Brazil: The Space in Between* (2016), Videoteka, Vimeo Video, 1:35:00, URL: <http://bit.ly/2GtOSaf> (9. listopada 2019.) Citat s engleskog prevela autorica diplomskog rada.

Abramović. Prvi je koncept „ovdje i sada“. Aboridžini su narod koji ne vjeruje u jučer ili sutra, za njih postoji samo danas. Na primjer, u pustinji nije lako pronaći klokana. Kada ga pronađu, za njih je to velika stvar jer se taj dan mogu prehraniti. Međutim, nakon što ga ubiju i pripreme, uvijek ostane mnogo mesa – kao nomadski narod koji stalno seli s jednog mjesta na drugo, sutradan ne uzimaju ostatke mesa sa sobom. Ostavljaju ih – jer je novi dan. „Promatrate krajolik i slušate priču, a ta se priča nije dogodila u prošlosti niti će se dogoditi u budućnosti. Ona se događa sada. Uvijek je sada. Nikad se nije dogodilo. Uvijek se događa.“¹⁷⁸ Marina Abramović navodi da je takvo poimanje sadašnjosti za nju bio revolucionaran koncept iz kojeg su proizašle sve njezine ideje o postojanju u sadašnjosti. Taj koncept, uz ostalo što je naučila u pustinji, a to je mirovanje zbog neizdrživih temperatura koje dopuštaju normalno funkcioniranje isključivo prije zore i nakon sumraka, post i šutnja – uklopila je u više svojih kasnijih performansa, od kojih se ističu *Kuća s pogledom na ocean*, u kojem umjetnica živi upravo prema takvim uputama – prisutno u sadašnjem trenutku, kao da ne postoje niti jučerašnji niti sutrašnji, usporeni radnji s minimalno kretanja, šuteći i posteći dvanaest dana na platformama u galeriji. Nadalje, Abramović piše o svom glavom poslu koji je imala kao dio plemena za vrijeme boravka u pustinji: trebala je gledati žene kako predstavljaju svoje snove. Svako bi jutro otišle u polje, gdje bi po strogo utvrđenoj hijerarhiji, od najstarije do najmlađe, pokazivale što su sanjale prošle noći, crtajući san onako kako su ga doživjele. Sve žene su sanjale i sve su morale pokazivati svoje snove – katkad ne bi stigle sve prikazati taj dan pa bi sljedeće jutro bilo snova preostalih od jučer, uz nove snove od tog dana. Važnost snova i njihovih značenja, povezano sa energijom zemlje koja je za Aboridžine također imala veliku ulogu, Abramović je uklopila u projekt *Kuća snova*, koji je, baš po uzoru na njezin zadatak u australskoj pustinji, pozivao ljude da sanjaju, da podijele svoje snove sa drugima i da čitaju o tuđim snovima – kako bi upoznali sebe putem nesvjesnih, ali značajnih slika kojima Aboridžini pridaju puno veći značaj od zapadnjačkih naroda – baveći se njima kao svakodnevnim poslovima.

5.2 Tibetski budizam: vipasanna meditacija

Na život i umjetnost Marine Abramović uvelike su utjecale dvije forme budizma: tibetski i *zen* budizam. S *vipasanna* meditacijom, Abramović se susrela 1982., prilikom posjeta Bodh Gayi, mjestu u sjeveroistočnoj Indiji na kojem je Buda doživio prosvjetljenje, na kojem se danas nalazi veliki broj hramova različitih religija (burmanski, vijetnamski, tajlandski, japanski, kineski, sufijski, kršćanski). Tamo je provela dvadeset i jedan dan posteći i sve radnje

¹⁷⁸ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 125.

– sjedenje, ustajanje, lijeganje, hodanje, hranjenje – čineći s minimalnim kretanjem. Ta vrsta meditacije, koja se temelji na usporenosti radnji kako bi se što bolje razumjelo ono što se čini, a čiji je cilj osvješćivanje disanja, misli, osjećaja i djela, postala je veoma važan aspekt u njezinim radovima, kao i jedan od kamena temeljaca njezine *Metode Abramović*.

Metodu Abramović umjetnica je razvila nakon više desetljeća istraživanja umjetnosti performansa i nematerijalne umjetnosti. Njezin je cilj istraživanje vlastite prisutnosti u vremenu i prostoru, ponovno se nadovezujući na koncept „ovdje i sada“, a uključuje vježbe fokusiranja na vlastiti dah, pokret, mirovanje i koncentraciju. Abramović je održavala različite radionice diljem svijeta, podučavajući polaznike *Metodi Abramović*, odnosno izdržljivosti, koncentraciji, percepciji, samokontroli, snazi volje i suočavanju s mentalnim i psihičkim granicama. Iz toga se razvio i projekt *Čišćenje kuće* koji je najprije bio namijenjen isključivo polaznicima umjetničkih studija, odnosno budućim umjetnicima performansa i sličnih oblika umjetničkog izražavanja, a koji je danas je dostupan svima. Temelji se na višednevnom boravku na nekom mjestu u prirodi, gdje bi polaznici, zajedno s Abramović, tri do pet dana postili, pili samo vodu i biljne čajeve, suzdržavali se od govora i izvršavali različite vježbe – cijeli je koncept ostvaren temeljeno na budističkim tradicijama, koje zagovaraju ideje da čišćenje unutrašnjosti (duha) polazi od čišćenja vanjštine (tijela). U svojim performansima, kao i u projektima, radionicama i predavanjima, Abramović uvijek naglašava veliku važnost askeze¹⁷⁹, odnosno fizičkih i mentalnih priprema kako bi se svijest otvorila za recepciju umjetničkog: „To je priprema. Čišćenje tijela kao čišćenje kuće. Ne pijem alkohol, ne pušim i ne jedem meso. (...) Pa znate i sami da iz čistog stanja svijesti ne može izaći umjetničko djelo. Što će nam loše energije i nečistoće? Askeza omogućuje transformaciju iskustva u umjetničko djelo.“¹⁸⁰ S takvim se konceptom ponovno može povezati ideja o „spiritualnosti tjelesnog“, odnosno o ulozi tijela kao medija koji nosi ključnu ulogu u recepciji spiritualnog.

Neke od vježbi iz projekta *Čišćenje kuće* su:

„POVEZ. Napusti kuću i pođi u šumu gdje će ti preko očiju biti stavljen povez, a zatim pokušaj pronaći put kući. Baš kao slijepac, i umjetnik treba naučiti gledati cijelim svojim tijelom.

¹⁷⁹ Askeza je sustavno duhovno naučavanje i savladavanje tjelesnih nagona i želja u svrhu postizanja višeg duhovnog života. Javlja se u mnogim religijama, u različitim oblicima i shvaćanjima.

¹⁸⁰ Nataša Šegota Lah, “Marina Abramović: Živim svoje kontradikcije”, u: *Autogram* (Rijeka: Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja i Novi List-Adamić, 2004), 340.

PROMATRANJE BOJE. Sjedeći na stolici, sat vremena promatraj list papira na kojem je isprintana jedna od primarnih boja. Ponovi s ostale dvije boje.

HOD UNATRAG. Četiri sata hodaj unatrag držeći zrcalo u ruci. Promatraj stvarnost kao odraz.

OSJEĆANJE ENERGIJE. Zatvorenih očiju ispruži ruke ispred sebe, prema drugom sudioniku. Ne dodirujući drugu osobu, sat vremena pomiči ruke preko različitih dijelova njezina tijela osjećajući njezinu energiju.

PAMĆENJE. Pokušaj zapamtiti trenutak između stanja budnosti i utonuća u san.

OTVARANJE VRATA. Tri sata polako otvaraj vrata, ne ulazeći i ne izlazeći. Nakon tri sata, vrata prestaju biti vrata.¹⁸¹



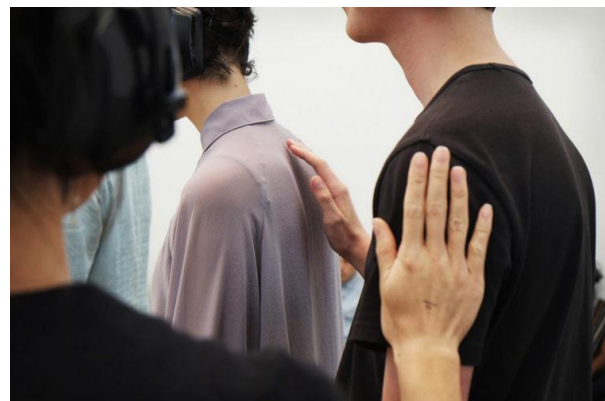
Slika 27. – 30. Marina Abramović, *Čišćenje kuće*, fotografije nastale tijekom raznih radionica u sklopu projekta

5.3 Brazil: mjesta moći

PAC Milan, izložbeni prostor za suvremenu umjetnost u Milanu, 2012. godine pozvao je Marinu Abramović da tamo postavi izložbu vlastitog tematskog odabira. Odlučila je po prvi puta predstaviti svoju *Metodu Abramović* i izložiti nekolicinu prijelaznih objekata s kristalima. Pronašla je sponzore za putovanje u brazilске rudnike kristala – cijelo je putovanje dokumentirano s brazilskom filmskom ekipom, koja je snimke kasnije pretvorila u film naslovljen: *Prostor između: Marina Abramović i Brazil*. Film svjedoči u velikoj i značajnoj

¹⁸¹ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 207. – 208.

ulozi koju pojava spiritualnosti u svim svojim oblicima ima u životu i stvaralaštvu Marine Abramović, u okviru istraživanja različitih „mjesta moći“ i „ljudi koji posjeduju određene vrste energije koje racionalni um ne može objasniti.“¹⁸² Mjesta moći zapravo su dijelovi prirode, poput prašuma, vodopada, nabujalih rijeka i formacija stijena, a ljudi drugačijih energija iscjelitelji i šamani s kojima se Abramović susretala na svom putovanju. Nakon spiritualne potrage u Brazil, Abramović je razvila dva tipa prijelaznih objekata s kristalima – za ljudsku i neljudsku upotrebu. Dvije brončane stolice, jedna za ljude i jedna bez sjedišta visoka pedeset stopa, bile su rani primjer ovog pristupa, u kojoj je nastojala „učiniti nevidljivo vidljivim s pomoću prijelaznih objekata.“¹⁸³ Inspirirano putovanjem u Brazil, Abramović je Galeriji Serpentine u Londonu 2014., održala izložbu *512 sati* – demonstraciju nematerijalne umjetnosti u kojoj se umjetnica u potpunosti povukla iz izvedbe. Stigavši na izložbu, posjetitelji su doslovno i metaforički ostavili svu svoju prtljagu iza sebe: u ormarićima bi ostavili torbe, jakne, satove, kamere i mobitele te pristupili bijelom praznom prostoru, s nekolicinom jednostavnih rekvizita, i publikom. Sa slušalicama koje su služile za poništavanje buke, pristupnici bi obavljali različite zadatke: gledali u zid, brojali zrnca riže i leće, usporeno hodali, ležali sklopljenih očiju, stajali na platformi. Spojivši različite elemente drevnih spiritualnih sfera – od koncepta koji zahtjeva prisutnost „ovdje i sada“, odnosno svjesnu egzistenciju u isključivo sadašnjem trenutku, do *vipassane* metode usporenosti i fokusiranosti u svakoj radnji – sa suvremenom tehnologijom i njezinim mogućnostima, Abramović je izložbom obuhvatila i prenijela publici različite aspekte transcendentnog koje oni, umjesto promatranja nekog djela ili izvedbe, sami iskušavaju i proživljavaju – što je zapravo ujedno i cilj i zaključak inovativnih tendencija postmodernističkih strujanja i njihove ideje o spiritualnosti.



Slika 31. i 32. Marco Anelli, *Marina Abramović: 512 sati*, 2014., serija fotografija¹⁸⁴

¹⁸² Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 318.

¹⁸³ Marina Abramović i James Kaplan, *Prolazim kroz zidove: memoari* (Zagreb: Iris Illyrica, 2018), 320

¹⁸⁴ Preuzeto s: <http://bit.ly/2RufD16>

6. ZAKLJUČAK

Zaključno, promjena paradigma i umjetničkih svjetonazora XX. stoljeća, odrazila se i na poimanje spiritualnosti. Dotad vezane uz religiju, i umjetnost i spiritualnost se u novim povijesnim procesima koje donose modernizam i postmodernizam odvajaju od nje, i nastavljaju slobodniji i subjektivniji put. U umjetnosti se javlja sloboda autora – kako u sadržaju, tako i u formi umjetničkih djela. Ona više nisu povezana uz svoju instrumentalnu ulogu, odnosno religijsku i društvenu namjenu i okvire estetske ljepote, već postaju slobodnim izrazima umjetnika – individue koji umjetnošću izražavaju subjektivne doživljaje. Vezano uz spiritualnost, umjetnici modernizma, posebice apstrakcije kao jedne od ključnih tekovina tog razdoblja, duhovnost istražuju u samom umjetničkom procesu kroz koji kanaliziraju vlastite emocije, psihološka stanja i spiritualna poimanja. U postmodernizmu, umjetnost izlazi iz svih dotadašnjih okvira – prestaje biti vezana uz vlastitu materijalnost, uz tradicionalne medije i forme ekspresije, a svoj smisao traži u konceptualnosti i novim formama i medijima kao što su tjelesna umjetnost i umjetnost performansa.

U radu se pokazuje kako su se te različite promjene manifestirale u stvaralaštvu srpske umjetnice performansa s međunarodnom karijerom, Marine Abramović, uz čije se radove veže koncept spiritualnosti kao ideja vodilja – od njezine manifestacije u različitim aspektima kao što su telepatija, kontemplativnost ili pak energija, do putovanja u različite krajeve svijeta kako bi iskustva i znanja o različitim tradicijama, ritualima i vjerovanjima mogla prenijeti u svoj rad, služeći poput „mosta“ između istočnjačke i zapadnjačke kulture.

The spirituality of the physical in contemporary art of Marina Abramović

SUMMARY

Starting point of the graduation thesis *The spirituality of the physical in contemporary art of Marina Abramović* in an interpretation of the concept of spirituality and its affirmation in the context of modernist and postmodernist tendencies, with an emphasis on contemporary research, realization, and simulation of spiritual, archetypal, symbolic and contemplative aspects of human spirituality through new media, materials and design procedures, as well as beyond the artistic phenomena of the second half of the 20th century. The innovative and atypical reception of the abstract universal cognition of the spiritual, arising from the new media reality of postmodernism, resulted in the genesis of various phenomena such as metaspirituality and technospirituality, and theoretical directions such as anthropological art and the post-avant-garde approach to shamanism. From the conglomerate of numerous and varied artistic movements, ideologies, directions and poetics of the 20th century, which act in connection with the interpretation of ideas and teachings of spiritual, esoteric and mystical traditions, as the aim of this graduation thesis, was singled out the work of contemporary Serbian performance artist Marina Abramović. Her entire oeuvre was presented, from which were summarized five basic elements that can be seen as a standard in describing the dynamism of her work: (1) the extremes of the physical and the destructive that are inseparable from the extremes of the mental and the contemplative, (2) performance as a form of expression, (3) the body as the primary medium, (4) engaging the audience in the work and emphasis on creating energy dialogue and (5) spirituality as an omnipresent driving element. The reception of the spiritual, which, like a ‘leitmotif’, permeates her life and art, was particularly singled out – from formative years to creativity today, from alchemy to telepathy, from spiritual pursuits in the different parts of the world to their echoes on the art.

KEY WORDS

Contemporary art, spirituality in art, body in art, anthropological art, Marina Abramović

POPIS LITERATURE

1. Abramović, Marina. „Javno predavanje u sklopu izložbe *Čistač*“. Predavanje. Muzej savremene umetnosti, Beograd, 28. rujna 2019.
2. Abramović, Marina i James Kaplan. *Prolazim kroz zidove: memoari*. Zagreb: Iris Illyrica. 2018.
3. Akers, Matthew. *Marina Abramović: The Artist is Present*. 2012. Videoteka. YouTube Video. 1:45:33. URL: <http://bit.ly/2vomXWY> (9. listopada 2019.)
4. Arya, Rina, ur. i pisac predgovora. *Contemplations of the Spiritual in Art*. Bern: Peter Lang, 2013.
5. Arya, Rina. „Spirituality and Contemporary Art“, Članak za *Oxford Research Encyclopedias* (kolovoz 2016.), Preuzeto s: <http://bit.ly/2tVDuRX> (14. listopada 2019.)
6. Biesenbach, Klaus. *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York: The Museum of Modern Art. 2010.
7. Del Fiol, Marco. *Marina Abramović in Brazil: The Space in Between*. 2016. Videoteka. Vimeo Video. 1:35:00. URL: <http://bit.ly/2GtOSaf> (9. listopada 2019.)
8. Eliade, Mircea. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. London: Penguin Books. 1989.
9. Essling, Lena, ur. *Marina Abramović – The Cleaner*. Beograd: Muzej Savremene Umetnosti. 2019.
10. Grammatikopoulou, Christina. „Marina Abramović: Rituals of Breath, Voice and Void“. Članak za *Interartive* (2017.) URL: <http://bit.ly/2RwrqQ8> (26. studeni 2019.)
11. Jaeger, Peter. *John Cage and Buddhist Ecopoetics*. London: Bloomsbury, 2013.
12. Jaukkuri, Maaretta i Patrik Nyberg, ur. *Marina Abramovic: Talon Siivous: Matkakaappi [Cleaning the House: Travelling Cabinet]*. Helsinki: Museum of Contemporary Art. 2000.
13. Jones, Amelia. “Individual Mythologist: Vulnerability, Generosity and Relationality in Ulay's Self Imaging“. *Stedelijk Studies 3 The Place of Performance*, ur. Sophie Berrebi i Hendrik Folkerts, 2016.
14. Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. Auckland: The Floating Press, 2008.

15. Kerouac, Jack. *The Scripture of the Golden Eternity*. San Francisco: City Lights Publishers. 2001.
16. Lama, Dalai. *Ethics for the New Millenium*. New York: Riverhead Books. 1999.
17. Lowry, Glenn. „Marina Abramović, Point of Contact, 1980“. Intervju povodom izložbe *The Artist is Present*, The Museum of Modern Art, New York (2010.), URL: https://mo.ma/37D0rba_ (24. listopada 2019.)
18. Lund, Christian. *Ulay Interview: Under My Skin*. 2017. Videoteka. YouTube Video. 43:13. URL: http://bit.ly/2tYTHFT_ (24. listopada 2019.)
19. „Marina Abramović speaks about Art and the Potential of the Mind“, izvadci iz dokumentarnog filma *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy – Pt. 5. – The Shifting Paradigm* (1990.), Videoteka, YouTube Video, 16:25, URL: <http://bit.ly/2tNFHyZ> (26. studeni 2019.)
20. Mogutin, Slava. „The Legend of Marina Abramović“. Intervju i fotografije za *Whitewall Magazine* (ljetno 2010.), URL: <http://bit.ly/2uHT5o1> (9. listopada 2019.)
21. Nietzsche, Friedrich. *The Gay Science*. Leipzig: E. W. Fritzsche, 1887.
22. Pešić, Nikola. „Marina Abramović“. Članak za *World Religions and Spirituality* (2017.), URL: <http://bit.ly/3aOwffm> (26. studeni 2019.)
23. Pine, Red, prevoditelj i pisac predgovora. *The Heart Sutra: The Womb of Buddhas*. Washington: Shoemaker & Hoard. 2004.
24. Richards, Mary. *Marina Abramović*. Routledge: Taylor & Francis e-Library. 2009.
25. Sheldrake, Philip. *A Brief History of Spirituality*. Malden: Blackwell Publishing Ltd. 2007.
26. Suzuki, Daisetsu Teitarō. *Uvod u zen budizam*. Zagreb: Kerschoffset d.o.o. 2018.
27. Šegota Lah, Nataša. *Autogram*. Rijeka: Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja i Novi List-Adamić. 2004.
28. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. 2005.
29. Thompson, Chris i Katarina Weslien. „Pure Raw: Performance, Pedagogy and (Re)presentation“. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, br. 1 (siječanj 2006): 29. – 50.
30. Von Fürstenberg, Adelina, ur i pisac predgovora. *Marina Abramović: Balkan Epic*. Milan: Skira Editore S.p.A. 2006.
31. Wijers, Louwrien, ur. *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy*. Amsterdam: SDU Publishers. 1990.

POPIS PRILOGA

- Slika 1.** Vasilij Kandinski, *Bez naslova*, 1923., akvarel i tuš na papiru
- Slika 2.** Marina Abramović, *Cipele za odlazak*, iz serije *Prijelazni objekti*, 1991.
- Slika 3.** Marina Abramović i Ulay, *Hod Kineskim zidom (Ljubavnici)*, 1988., performans; serija fotografija u boji s crtežima Marine Abramović printana je 1996.
- Slika 4.** Marina Abramović, *Sudar kamiona (II)*, 1963., ulje na platnu
- Slika 5.** Marina Abramović, *Dolazak crnih oblaka*, 1970., ulje na platnu
- Slika 6.** Marina Abramović, *Oblak i njegova sjena*, 1970., instalacija
- Slika 7.** Marina Abramović, *Ritam 10*, 1973., performans
- Slika 8.** Ulay, *Autoportret*, 1973., polaroid fotografija
- Slika 9.** Marina Abramović i Ulay, *Odnos u prostoru*, 1976., performans
- Slika 10.** Marina Abramović i Ulay, *Odnos u vremenu*, 1977., performans
- Slika 11.** Marina Abramović i Ulay, *Dodirna točka*, 1980., performans
- Slika 12.** Marina Abramović i Ulay, *Energija mirovanja*, 1980., performans
- Slika 13.** Marina Abramović i Ulay, *Rub*, 1979., performans
- Slika 14.** Marina Abramović, *Balkanski barok*, 1997., performans
- Slika 15.** Marina Abramović, *Kuća s pogledom na ocean*, 2002., performans
- Slika 16. – 21.** Marco Anelli, *Marina Abramović: Umjetnik je prisutan*, 2010., serija fotografije
- Slika 22. – 25.** Marina Abramović, Iz serije fotografija *Mjesta moći*, Brazil, 2013.
- Slika 26.** Marina Abramović i Ulay, *Prelazak preko noćnog mora*, 1982., performans
- Slika 27 – 30.** Marina Abramović, *Čišćenje kuće*, fotografije nastale tijekom radionica u sklopu projekta
- Slika 31.** Marco Anelli, *Marina Abramović: 512 sati*, 2014., serija fotografije