

Andrej Mirčev

## IZVEDBENE STRATEGIJE TIJELA U PERFORMANSIMA MARINE ABRAMOVIĆ

---

Jedan od centralnih problema suvremenih teatroloških istraživanja, otvoren prodorom performansa kao nove izvedbene prakse polovinom 60-ih, obrazovao se oko pitanja tjelesnosti te specifičnih politika tijela u suvremenim izvedbenim umjetnostima. Postajući gotovo normativno kodirano, pitanje tijela u teatrologiji eksponiralo je niz perspektiva i različitih vizura iz kojih je moguće pričati fenomenima izvedbe i kazališta. Također, novi status tijela implicirao je i promjene u semantici i recepciji kazališta, koje svoja uporišta više nužno ne traži u dramskom tekstu, već u samoj prezentnosti tijela na sceni.

Primarna intencija ovog rada motivirana je pokušajem interdisciplinarnog analiziranja performansa Marine Abramović kroz koje je - bez obzira na činjenicu da Marina Abramović dolazi iz likovne umjetnosti - moguće locirati promjene unutar paradigmi suvremene teatrologije. S obzirom da bi

analiziranje svih aspekata Abramovićinih performansa uveliko prevazišlo okvire ovog rada, mi ćemo se ograničiti na dva aspekta koja će implicirati i dvostruki referencijski okvir. Prvi aspekt odnosi se na fenomenološko pozicioniranje tijela unutar performansa te će stoga glavne reference biti na tragu teza francuskog filozofa *Maurice Merleau-Pontyja* i razumijevanju tijela kroz djelo *Gillesa Deleuzea*. Feministička interpretacija performansa, koja čini drugi aspekt analize, odnosi se na uporišta u djelu *Judith Butler* i tezama *Michela Foucaulta*. Ostali tekstovi koji će biti korišteni i citirani su eseji iz *Frakcije* i *TkH*, a koji temu tijela kontekstualiziraju s obzirom na ples, energiju, prezentnost, događajnost; kategorije čiji je diskurs ispisan kodovima tijela i bez kojih je nemoguće misliti suvremene izvedbene umjetnosti. Što se tiče faktografskog okvira i opisa performansa, bit će korišteni knjige i tekstovi same umjetnice.

Ovako postavljeni okviri služe pozicioniranju analize na interdisciplinarno raskrižje, koje se kreće između diskursa politike roda i performativnosti roda, fenomenološkog dekonstruiranja kartezijskog dualizma i subverzivnih potencijala tijela, čija recepcija više nije samo stvar estetike, već za sobom povlači i etičku participaciju gledatelja. U tom smislu, ovaj će rad pokušati mapirati heterogene strategije tijela i pokazati na koji je način iz potencijala takve izvedbe moguće misliti promjenu statusa tijela u suvremenoj teatrologiji.

## POVIJEST TIJELA U KAZALIŠTU

Sve do početka 20. stoljeća, dominantni mehanizam unutar kog se proizvodilo kazalište bio je oslonjen na reprezentaciju dramskog teksta. Glumac je bio reduciran na medij i kao takvome „čini se da mu na prvom mjestu ne stoji identitet (odgovornost), nego varijabilnost; ne stabilnost, već mutacija; ne čvrsto razgraničavanje, već mimetičko približavanje. On je proizvođač konzekventno lažnog dojma.“<sup>1</sup> Prenoseći tekst, glumac je u dramskom kazalištu bio izručen svojevrsnoj nasilnosti govora koji „djeluje toliko diktirano da se doživljava kao invazija ili čak fizička prisila, ili se čini da jezik stvara prostor jeke u kojem se tijelo nastoji orijentirati pokazujući se kao element sklopa umjesto da vlada prostorom i postavom scene“.<sup>2</sup> Njegovo tijelo trebalo je biti što nevidljivije; ono se trebalo pruršiti i posuditi liku kojeg je interpretiralo, a bilo kakvo ukazivanje na „realnost“ fizikaliteta bilo bi u suprotnostima s iluzijom što je trebala biti proizvedena. Stoga je tijelo skrivano u velike i teške kostime koji su i vizualno stvarali iluziju nekog „drugog“ tijela, različitog od onog svakodnevnog. Posuđujući ga liku, glumac je tijelom referirao na fikcionalni kozmos izvan realnosti svog fizikaliteta te je njegovo tijelo semiotički gledano bilo prazno, svedeno na medij koji prenosi poruku, ali koji kao medij mora biti odstranjen, izostavljen iz polja vidljivosti. Erika Fischer-Lichte u svoj će knjizi *Ästhetik des Performativen* iznijeti sljedeću tezu, koja pregnatno određuje poziciju glumačkog tijela u dramskom teatru: „svoje fenomenološko - puteno tijelo glumac je trebao preobraziti u semiotičko tijelo, tako da ono kao novi označitelj, materijalni označitelj izrazi govorom i tekstom oblikovano značenje... sve što bi upućivalo na organsko tijelo, na tjelesno bivanje-u-svijetu glumca, mora biti odstranjeno do točke u kojoj još jedino preostaje čisto semiotičko tijelo.“<sup>3</sup> S pojavom happeninga i performansa 60-ih godina prošlog stoljeća, to ispražnjeno, semiotičko tijelo sve će se više povlačiti, dovodeći na scenu upravo njegovu suprotnost, tijelo koje ne reprezentira, ne utjelovljuje fikcionalni dramski lik niti pak referira na tekstualni kozmos izvan sebe. U kazališnom smisli, već od Artauda jedan od imperativa izvedbenih umjetnosti postaje transformacija kazališta u prostor sacruma, gdje treba biti ostvaren „integritet mesa“ i „metafizika života“. Grotowski sa svojom idejom „svetog glumca“ koji nadilazi dualizam duh - tijelo, zatim Barba i Schechner koji se okreću kazališnoj antropologiji i tjelesnim tehnikama istočnjačkih teatarata ključni su praktičari i teoretičari kada je riječ o početnim impulsima u pravcu promjene statusa tijela u kazalištu. Tu će promjenu i reteritorijaliziranje tijela Hans Thies Lehmann opisati ovim riječima: „Ni glumac nije više ono što je bio. On je danas više ono što jeste. To znači da njegova igra manje ukazuje na ulogu, dramu, prikazivanje proteklog, nego na njegovu vlastitu sadašnjost, na sebe samog, situaciju u kojoj igra i prisutnost njegove publike... Pomicanje glumca od reprezentaciji k prezentaciji, od kulture prizivanja u sadašnjosti ka kulturi intenzivirane sadašnjosti, upravo je u tijeku.“<sup>4</sup> Promjena se zbiva i na razini semiotike jer tijelo više ne ustupa svoju površinu tekstu, već ono samo sada počinje pisati tekst, postajući na izvjestan način može antisemiotičko tijelo, koje Erika Fischer-Lichte ovako definira: „dok se tamo djelovanje glumca na gledatelja činilo mogućim samo pod uvjetom da je gledatelj glumčeve pokrete dešifrirao kao znakove određenog značenja, sada se polazi od pretpostavke da, refleksijom uzbuđeno tijelo glumca koje se kreće, djeluje neposredno na tijelo gledatelja.“<sup>5</sup>

Ne referirajući na neki fikcionalni kozmos izvan neposredne izvedbe, moguće je novu semiotičku poziciju tijela odrediti kao autoreferencijalnu, pri čemu na mjesto jednoznačno definirane semantike teksta i jasnih kodova stupaju intenzitet, energija i prisutnost. Na tom tragu, *Josette Féral* će tijelo u performansu opisati kao „tijelo u dijelovima, fragmentirano, a opet cijelo, tijelo doživljeno i prikazano kao mjesto želje, razmještenosti i protočnosti, tijelo koje performance doživljava sputanim te ga nastoji osloboditi - pa i pod cijenu još većeg nasilja.“<sup>6</sup> Dok je do 20. stoljeća tijelo u kazalištu i izvedbenim umjetnostima bilo pomno skrivano i izgnano u fikciju, suvremene izvedbe uprizoruju tijelo u njegovoj nagosti i fragilnosti, izlažući ga riziku i raznim oblicima opasnog ponašanja. Povijest je tijela u kazalištu, stoga, svojevrsna afirmacija vidljivosti i prisutnosti, njegovog izranjanja i oslobađanja od služenja iluziji. Ono postaje sve realnije, ali, istovremeno, njegova uprizorenja sve bolnija.

U sljedećem ćemo poglavlju opširnije analizirati poziciju tijela u samom performansu stvarajući kontekst u kome će onda biti sagledan rad Marine Abramović i izvedbene strategije tijela u njeznim performansima.

## TJELESNOST PERFORMANSA

Razvijajući se na raskrižju likovnih umjetnosti i kazališta, umjetnost performansa u žanrovskom smislu predstavlja transgresivnu težnju za dekonstrukcijom reprezentacijskih i mimetičkih modela, koji umjetničku predstavu ili umjetničko djelo tretiraju kao gotov proizvod. Umjesto dovršenog i cjelovitog djela, bilo da je riječ o dramskoj predstavi ili pak nekoj umjetničkoj slici/sklupturi, u slučaju umjetnosti performansa suočeni smo s otovrenošću djela, tj. sam proces izvedbe postaje bitniji od konačnog produkta. Stoga, kada se u suvremenoj teoriji govori o performansu ili o body artu kao specifičnom obliku performansa u likovnom okruženju, ono što se naglašava jesu njegova realnost, procesulanost i materijalnost izvedbe. Pišući o body artu kao svojevrsnom realizmu činjena, Miško Šuvaković iznosi sljedeću tezu: „Body art je modus činjenja, delovanja i rada sa ljudskim telom, pre svega, sa sopstvenim telom. Body art čine radovi (izvođena dela) umetnika koji svoje telo ili, ređe, telo druge osobe upotrebljavaju direktno i doslovno kao materijalni objekt umetničkog činjenja. Ljudsko telo u biološkom, anatomskom, fiziološkom, psihološkom, seksualnom, bihevioralnom i socijalnom smislu postaje doslovno i direktno sredstvo, materijal i nosilac pokazivanja, imenovanja, delovanja i saopštavanja namera i zamisli umetnika.“<sup>7</sup>

Promjene do kojih je došlo u performansu i body artu očituju se i na razini vremena same izvedbe koja se koncentrira i događa u sadašnjosti, pri čemu uživost postaje jedna od ključnih kategorija za razumijevanje tog žanra, ali i temporalnosti suvremenog kazališta uopće. Intenziviranje tjelesne prisutnosti koja se zbiva kroz uživost izloženog tijela, rezlutira apsolutizacijom tijela, a „paradoksalni rezultat je često taj da tijelo prisvaja sve druge diskurse. Tako se događa zanimljivi obrat: time što tijelo ne pokazuje ništa drugo nego samo sebe, odvratanje od tijela signifikantnosti i okretanje tijelu geste bez smisla, pokazuje se kao krajnje zamislivo punjenje tijela značajnošću koja se tiče čitavog društvenog života.“<sup>8</sup> Sljedeći važan moment u prosudbi tjelesnosti performansa je snažna ekspresivnost i emotivnost kojom se odlikuju radovi umjetnika performansa, kao i eksperimentiranje s graničnim stanjima u kojima su tijela često izložena riziku. Jedan od

1 Hans Thies Lehmann, *Exit the Actors*, Frakcija, temat: *Glumac i/ kao autor*, broj 21/21, Zagreb, 2001. str. 5.

2 Ibid. str. 7.

3 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt, 2004. str. 132.

4 Hans Thies Lehmann, Ibid, str. 6.

5 Erika Fischer-Lichte, Ibid, str. 138.

6 J. Féral, *Performance i teatralnost: demistificirani subjekt*, časopis *Zor*, Zagreb, 2/1996. str. 208.

7 Miško Šuvaković, M. Šuvaković, *Filozofske igracke teatra*, rukopis knjige *Paragrami tela/figure*, Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001. str. 25.

8 Hans Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU/Tkh, Zagreb/Beograd, 2004, str. 123.

najradikalnijih primjera te vrste predstavlja rad „Shooting piece“ *Chrisa Burdena* iz 1971. *RoseLee Goldberg Burdenov* performans opisuje na sljedeći način: „Metak, ispaljen s udaljenosti od 4,5 metara, trebao je okrznuti njegovu ruku, ali mu je umjesto toga raznio veliki dio mesa. Činovi koji su na sličan način izazivali smrt redovno su se ponavljali; svaki je mogao završiti Burdenovom smrću, ali je izračunati uključeni rizik, kako je rekao, bio energetski faktor.“<sup>9</sup> Navedeni primjer može poslužiti i kao ilustracija teze *J. Féral* kojom se tvrdi da to nije „povratak podijeljenom i tihom tijelu majke, kakav Kristeva vidi kod Artauda, već proboj prema nestanku subjekta, ne kroz razaranja, raspršivanje ili ludilo - što su drugi načini povratku početku - već kroz smrt. Performance je kao fenomen djelovao kroz želju za smrću.“<sup>10</sup> Ekspozirajući granice tjelesnog i eksperimentirajući s raznim vidovima opasnosti, za performans je karakteristično kretanje u polju liminalnosti. Sam pojam liminalno, međutim, u slučaju performansa ne odnosi se isključivo na dimenziju opasnosti i rizika koja je implicitna u nekim radovima, već i na jedan specifičan status umjetnika/performera. S obzirom da u performansu više nije riječ o reprezentiranju određenog lika, sam performer nalazi se u stanju koje suvremena teorija označava sintagmom „*betwixt and between*“, a koja denotira sljedeće: „stanje „*bewixt and between*“, doživljaj krize najprije se će biti iskušen kao tjelesna transformacija, kao promjena energetskog, fiziološkog, afektivnog i motoričkog stanja“ te je u unutar suvremene estetike performativnosti, nemoguće misliti autoreferencijalnu izvedbu performansa izvan poimanja liminalnosti.<sup>11</sup> Ignorirajući i dekonstruirajući tehnike i uloge naslijeđene tradicijom, umjetnici performansa tragali su za novim statusom, „koji više nije htio biti status glumca shvaćenog kao tumač-izvođač teksta i lika, kategorija performera željela je sadržavati novog glumca u postajanju, u potrazi za sobom. U svjetlu svog nedefiniranog značenja i svog mutnog backgrounda, on je otkrivao liminalni status: ni osoba ni lik: „ja sam ja na sceni“.<sup>12</sup> Za razliku od dramskog kazališta gdje je konvencijom četvrtog zida neutralizirana participacija publike, umjetnost performansa taj moment interakcije umjetnika i sudionika izvedbe uzdiže do principa, pri čemu dimenzija samotransformacije umjetnika postaje jedan od odlučujućih faktora u valoriziranju uspješnosti. Pojam samotransformacija s jedne strane ukazuje na ukidanje estetske distance između publike i performerera, a s druge na to da u „umjetnosti performansa radnja umjetnika manje služi tome da transformira neku zbilju koja se nalazi izvan njega (što je bio slučaj s dramskim kazalištem) i posreduje je na osnovu estetske prerade, a više služi samotransformaciji.“<sup>13</sup> S obzirom na vrlo čestu analogiju performansa s ritualnim praksama, samotransformacija podrazumijeva neposredno djelovanje na društvene i ljudske prilike i učinkovitost izvedbe. Bitnim postaje inzistiranje na relacijama koje se uspostavljaju, na vezama između umjetnika i publike ostvarenim preko tijela, koje svojom prisutnošću, intenzitetom postaju neposredan medij transformacije estetskog/etičkog iskustva. „Tijelo performansa“, piše Bojana Kunst, „dakle, nije nekakv raspršen autonomni kontejner znakova, jednosmjernih relacija i fragmenata identiteta, nego svoju relacionost i pravo mjesto aktera dobiva, postavlja i otkriva tek specifično (interaktivno) polje između; svaka njegova artikulacija teče temeljno

kroz relacionost i nužnost povezivanja.“<sup>14</sup>

Od svih umjetničkih žanrova i medija, performans se za sada pokazao kao najmaterijalniji, ako bismo pod materijalnošću podrazumijevali tjelesnost koja više nije skrivena u idealističkim konstrukcijama logosa, općeg i sistema. Afirmiranje materijalnosti u performansu zbiva se ponajviše kroz fokusiranje svih onih „odvratnih“ dimenzija tijela koje društvo disciplinira, sputava, nadgleda ili kažnjava. Krv, sperma, razne izlučevine i tjelesni fluidi još od vremena bečkih akcionista čine sastavni dio izvedbnih strategija ovog žanara. Razne deformacije i nasilje nad tijelom ekspoziraju upravo tu egzistencijalnu dimenziju tjelesnosti kao nečeg ugroženog i poniženog. S druge strane, tjelesnost performansa očituje se i kroz erotičke simptome koji se izlažu vidljivosti, otvarajući „manjinsko područje nevidljivog drugog“, koje se vraća u svoj svojoj „visokoj adrenalinskoj ekstatičnosti, duboko zadire u naše shvaćanje tjelesnosti i generalno problematizira polje tjelesne reprezentacije.“<sup>15</sup> U danšnjem vremenu brze digitalizacije i deterritorijalizacije tijela, performans je jedan od rijetkih medija koji je neposredno ispisan tjelesnim kodovima i koji, koliko god gnusno to prikazivao, opominje na sudbinu izčezavanja tijela, smrt subjekta, njegovu ispražnjenu poziciju.

#### FENOMENOLOGIJA INTERSUBJEKTIVNE IZVEDBE

Kao jedna od nezaobilaznih figura umjetnosti performansa, Marina Abramović već se godinama bavi istraživanjem tijela. U jednom intervjuu umjetnica kaže: „*I like Vito Acconci's work very much. He was the one of the first to propose that the body is a place. His works are aggressive, but not in a physical way. It is more mental. And from this came the whole idea of the body as a material, the body as a material through which you can transmit something. In sculpture it is the stone or clay or whatever, and here it is the body - make a drawing with the body, cut the body, open it, see what pain is, what the body is. Just exploring all the possibilities - the mental, physical limits, everything together.*“<sup>16</sup>

U svom djelu o fenomenologiji percepcije, *Merlau-Ponty* problemu tijela pristupa kao jednom od ontoloških pitanja prvog reda. Napuštajući kartezijansku dihotomiju tijela reduciranog na protežnu stvar, sekundarnu u odnosu na cogito, *Merlau-Ponty* pokušava dokazati imanentnu vrijednost tijelu tvrdeći kako se „problem sveta i, za početak, problem sopstvenog tela sastoji u tome što u njima obitava sve.“<sup>17</sup> Međutim, iako smo svakodnevno usidreni u vlastito tijelo, nikada nije moguće do kraja spoznati njegovo jedinstvo jer je tijelo u neprekidnoj napetosti svoje potencijalne realizacije. Njegova neodređena pozicija odupire se jednoznačnom semiotičkom režimu, stoga što je „Ono uvek nešto drugo nego što je, uvek seksualnost u isto vreme kada i sloboda, ukorenjeno u prirodi u isto vreme kada se preobražava kulturom, nikada zatvoreno u samo u sebe i nikada premašeno. Bilo da je reč o telu bližnjeg ili o mome sopstvenom telu, ja nemam drugog načina da upoznam ljudsko telo sem da ga doživim, to jest da za svoj račun preuzmem dramu koja ga prožima i da se s njom stopim. Ja sam, dakle, svoje telo bar u onoj meri u kojoj ga doživljam, i, recipročno, moje telo je kao prirodni subjekt, kao privremena skica mog totalnog bića.“<sup>18</sup>

U seriji svojih performansa nazvanih *Ritam 0*, *Ritam 5* i *Ritam 10*, Marina Abramović na nekoliko razina uprizoruje

9 Rose Lee Goldberg, *Performans: od futurizma do danas*, Test!, Urk, Zagreb, 2004, str. 142.

10 J. Féral. Ibid. str. 209.

11 Erika Fischer-Lichte, Ibid. str. 310.

12 Valentina Valentini, *Glumci-likovi-tijela*, Frakcija temat: *Glumac i / kao autor*, broj 21/21, Zagreb, 2001. str. 26.

13 Hans Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Ibid. str. 180.

14 Bojana Kunst, *Opasne veze*, Frakcija temat: *Glumac i / kao autor*, broj 21/21, Zagreb, 2001. str. 39.

15 Bojana Kunst, Ibid. str. 37.

16 *The Twentieth-Century Performance reader*, Routledge, New York, 2002, str. 13.

17 Moris Merlo Ponti, *Telo kao izraz i reč*, u *Fenomenologija*, Nolit, Beograd, 1975. str. 340.

18 Moris Merlo Ponti, Ibid. str. 341.

dramu tijela, koje prestaje biti samo njezina privatna agonija, već se transformira u konkretan društveno-politički događaj, čije implikacije nisu više pojmljive unutar čisto estetskih kodova, već je nužno sagledati i etički učinak izvedbe. Dok je u *Ritmu 5* i *Ritmu 10* riječ o svojevrsnom autosadizmu koji autorica izvodi na sebi, u *Ritmu 0* voajerska je pozicija publike zamijenjena aktivnom u kojoj sami sudionici odlučuju o tijeku pa i ishodu izvedbi. *Ritam 10* M. Abramović opisuje sljedećim riječima: "I take a knife and stab it between two fingers of my left hand. Every time I cut myself I take another knife. When I have used all knives (i.e. change of all the rhythms), I switch on the tape recorder reproducing the recorded sound of the Action. Then I switch on another tape recorder. The second part of the Action consists of repeating the game while listening to the recorded sound rhythm of the knives."<sup>19</sup> *Ritam 5* izveden je na sljedeći način: "In Yugoslavia itself I did the first-star piece. I took hundred and fifty liters of petrol in, cut my hair, cut my nails, my toenails, then got inside the star and someone light it. I was supposed to stay there till it burned down, but as I was lying there the fire took all oxygene and I passed out. Nobody knew what happend till a doctor in the audience noticed it and pulled me out."<sup>20</sup> *Ritam 0* Thomas McEvilley opisuje ovako: „She had covered a table with instruments of pleasure and pain then told the audience they could use those objects on her in any way they wished. In that case the objects were not made in performance, but supposedly transformed by their participation in the performance, into art objects of their own right.“<sup>21</sup> Tijelo je u ovim performansima dovedeno u rubne pozicije, sasvim blizu oštećenja, sakćenja i boli. Pa ipak, koliko god se činilo reducirano na objekt -pogotovo u slučaju Ritma 0 - tijelo je istovremeno i ono na čemu i s pomoću čega se izvodi, to je u isti mah i društveno tijelo i privatno tijelo, žensko i umjetničko, u svakom slučaju, heterogeno tijelo koje izmiče univoknoj definiciji. Takva strategija izvođenja tijela vrlo je bliska već citiranoj sintagmi Merlau Pontyja: „Ja jesam svoje tijelo“, jer dokazuje slojevitost i kompliciranost njegove uloge, značaj i funkcijue. Druga razina na kojoj je moguće pratiti fenomenološku liniju unutar izvedbenih strategija u Marininom radu je moment intersubjektiviteta i interakcije koja se ostvaruje kroz performans i koja, istovremeno, legitimira tijelo same umjetnice, ali i tijela publike koja reagirajući na njezino tijelo bivaju aficirani njezinom energijom. Preuzimajući Pontyjevu tezu o „drami tijela“, Hans Thies Lehmann iznosi stav po kom postdramsko tijelo postavlja sliku tijela u agoniji: „If the body in drama is the vehicle for a consciousness that battels for recognition, in the new theatre this body becomes an experience in and of itself: in its decreptitude, anmiality, weakness, technological malleability, and erotic attraction. When the body breaks through the isolation of the fictional world of the stage and displays itself in its co-presence with the spectator, its status is altered. The body in theatre now takes, more than anything else, the form of a question.“<sup>22</sup> Nalazeći se u krajnje neizvjesnom, gotovo disjunktivnom stanju vrlo blizu smrti, (npr. u radu *Ritam 5*), tijelo Marine Abramović izmiče kontroli i biva postavljeno u svojoj potencijalnosti i nepredvidivosti. Činjenica da je u *Ritmu 5* i *Ritmu 0* publika odredila trajanje performansa ukazuje na promjenu koja se događa u stupnju interaktivnosti. Sudjelovanjem u performansu publika zapravo postaje odgovorna za sudbinu Marininog tijela, tako da i samo razumijevanje/recepcija rada mora biti valorizirana i s

etičko-društvenih pozicija, a ne više, isključivo, s estetskih. Jedna od kategorija koja bi mogla opisati karakteristiku intersubjektivnih relacija između umjetnice i publike može se oslanjati na pojam intencionalnosti kojim se u fenomenologiji opisuje mogućnost transcendentne spoznaje, tj. relacijski odnos svijesti spram fenomena, svijeta objekata. Kao što svijest nije moguće misliti izvan intencionalnog odnosa po kom je svijest uvijek upućena na nešto izvan sebe, ni performanse Marine Abramović nije moguće misliti bez publike, naprosto stoga što i sama umjetnica kaže: "I want more from the public. Duchamp always said that to understand the work of art, the public has to be creative as well. We always forget this part. The public have to go with it. The more participation. The more energy there is, the further I can go. The public's understanding is crucial."<sup>23</sup> Tijelo, dakle, mora biti intersubjektivni potencijalitet, „biti svijest, ili radije biti iskustvo, znači iznutra komunicirati sa svijetom, tijelom i drugima, biti s njima umjesto biti pokraj njih.“<sup>24</sup>

Jedna od strategija pomoću koje publika neposredno biva uvučena u izvedbu je izmještanje performansa na kožu same izvedbe, kroz neposrednost dodira koji se ostvaruje između umjetnika i publike. Dok je u dramskom kazalištu sva pažnja bila koncentrirana na vizualne i slušne receptore, umjetnici performansa vrlo su često eksperimentirali s neposrednim dodirima i kontaktom s publikom. Najpoznatiji je vjerojatno slučaj njujorške grupe Living theatre koja je toliko intenzivirala odnos s publikom da je često dolazilo do ekscesa, pa čak i do fizičkog nasilja. Marina Abramović u jednom je svom performansu pod nazivom Imponderabilia izvedbu strukturirala kao niz dodira. Ona i njezin partner Ulay smješteni su jedno naspram drugog na pragu prostorije kroz koju posjetioci moraju proći da bi došli u drugu prostoriju gdje je postavljena izložba. Smješteni su tako da su vrlo blizu jedno drugom te ih publika koja prolazi nužno dodiruje. Tumačimo li simboliku praga u svjetlu teorije o liminalnosti i obredima prelaska, postaje nam jasna uloga dodira u ovom performansu. Statična tijela umjetnika služe kao neka vrsta inicijacijskog medija. Dodirnuvši ih, publika ulazi i prelazi u sakralni prostor umjetnosti. Transformacija se zbiva u neposrednoj blizini dodira. Dok su predstave dramskog ili čak kazališta čistog fizikaliteta ovisne o vizualnoj i slušnoj recepciji, u ovom performansu ravnopravno mogu učestvovati i osobe koje su potpuno hendikepirane, tj. koje ne vide i ne čuju.

Okrećući se konkretnom tjelesnom činjenju, Marina Abramović u svojim performansima uprizoruje složene slike tijela koje su često bolne i koje ukazuju na patološka stanja potisnute putenosti i na još uvijek neprevladano preziranje tijela kao nečeg manje vrijednog, udaljenog od duhovnosti. Ujedno, ti su performansi oblikovani transgresivnom težnjom za novim, nesputanim, ali još uvijek utopijskim tijelom, koje bi bilo ostvareno izvan režima prisile, discipliniranja i nadgledanja.

### IMANENTNI PLAN TIJELA

U ovom ćemo poglavlju pokušati skicirati jedno čitanje i viđenje tijela kroz Deleuzeovu interpretaciju Artauda. Drugi dio bit će posvećen analizi mističkog aspekta koji se detektira u izvedbenim strategijama i koji stoji u uskoj vezi s planom imanencije.

Deleuze Artauda tumači kroz kategorije spinozističke filozofije koja, poznato je, problemu duha i tijela više ne pristupa s dualističkih pozicija kartezijanizma, već ih interpretira kao dio jedne supstancije, tj. kao imanentna svojstva Prirode.

19 *The Twentieth-Century Performance reader*, Ibid. str. 13.

20 Marina Abramović, *The Artist Body*, Charta, New York, 1998. str. 15.

21 Marina Abramović, *The Artist Body*, Ibid. str. 14.

22 Hans Thies Lehmann, *Of post-dramatic Body Images*, Ballet-Tanz, The Year book, 1999. str. 48.

23 *The Twentieth-Century Performance reader*, Ibid. str. 18.

24 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990., str. 124.

Deleuze piše: "After all, is not Spinoza's Ethics the great book of the Body without organs? ... The modes are everything that comes to pass: waves and vibrations, migrations, thresholds and gradients, intensities produces in a given type of substance starting from a given matrix. The masochist body as an attribute or genus of substance, with its production of intensities and pain modes based on its degree of being sewn up."<sup>25</sup> Artaud svojim manifestima o kazalištu okrutnosti, po Deleuzeu, skicira i inicira jedno shvaćanje Tijela bez organa, koje bi bilo oslobođeno značenja i koje bi se realiziralo kao nagomilani protoci intenziteta, želje. Deleuze u nastavku piše: „The BwO is opposed not to the organs but to that organization of the organs called organism. It is true that Artaud wages a struggle against the organs, but at the same time what he is going after, what he has it in for, is the organism: The body is the body. Alone it stands. And in no need of organs. Organism it never is. Organisms are the enemies of the body.“<sup>26</sup> Konfrontirajući logocentrički sustav mišljenja koji se oslanjao na Riječ, Duh i Ideje, umjetnici performansa u značajnoj su mjeri doprinijeli dekonstrukciji onog što Derrida naziva Teološkom pozornicom. U tom smislu, kada Deleuze govori o Tijelu bez organa, ono na što cilja je transgresivna intencija rušenja mehanizama moći koji kontroliraju tijelo i sputavaju želju proganjajući je u nemoguću fantazam. Istovremeno, Tijelo bez organa predstavlja i poziv na obezvređivanje boga kao jednog od dominantnih sustava moći. Jedna od nezaobilaznih implikacija Tijela bez organa stoga je i „prekid sa suđenjem“, o tome Deleuze piše: "Pravo ne posjeduje nepokretnost vječitih stvari, nego se razmješta između obitelji koje zahtijevaju ili pak puštaju krv. Užasni znakovi razrađuju i farbaju tijelo, markiraju linije i boje koje na golom mesu prijavljuju što je netko dužan i što mu se duguje: propisani sustav okrutnosti.“<sup>27</sup>

Izvedbene strategije kojima se vlastito tijelo podvrgava deformiranjima, rezanjima i mučenju, dobrim se dijelom mogu oslanjati na Deleuzeove teze, tim prije što je i sam Artaud zacrtao pravac na čijim će se tragovima razvijati umjetnost performansa. Kada Marina Abramović u svom radu *Freeing the memory* do iznemoglosti izgovara riječi koje joj padaju na pamet, mi na kraju pred sobom imamo tijelo ispražnjeno od govora, tijelo koje je čudnim stanjem transa svedeno na svoju čistu putenost. U jednom drugom performansu koji je Abramović izvela u Zagrebu, *Ritam 2*, dogodilo se sljedeće: „I realized that the subject of my work should be the limits of the body. I would use performance to push my mental and physical limits beyond the consciousness. As one step in this project I did the piece with pills in Zagreb. I was in the front of an audience, seated on a chair beside a little table. First I took medicine for catatonia. Because I already had much energy. I had an epileptic attack. I couldn't control my movements though I was conscious. Then, for the second part, I took a strong tranquilizer. I sat there with this idiotic smile on my face, but really I didn't know who I was.“<sup>28</sup> Prijenos tijela i njegovo pozicioniranje u okvire medicinskog diskursa jedna je od učestalih strategija suvremenog performansa, kojom se propituje represivni karakter zdravstvenih ustanova i, općenito, problematiziraju institucije kao privilegirani toposi moći, mehanizmi kontrole. Odnos unutar kojeg se razvija tijelo u zagrebačkoj izvedbi proizilazi iz specifične politike „discipliniranja tijela“ kroz medikamente koji, osim što mu pomažu, služe i svojevrsnoj društvenoj kontroli. Jedna od bitnih implikacija Tijela bez organa, najtransparentnija

u deleuzeovskom zalaganju za antipsihoanalitičkim, anti-pishijatrijskim tretmanom želje, ogleda se u inzistiranju na oslobađanju i afirmiranju hedonističkog tijela. S druge strane, afirmacijom hedonističko-materijalističkog tijela ostvarilo bi se i anarhističko-mističko tijelo subverzivne potencijalnosti koja bi destabilizirala hijerarhizirane sustave moći. Govoreći o razlici u energiji svojih radova dok je živjela u Jugoslaviji i vremenu kada je napustila tu državu, Marina Abramović kaže: „All my work in Yugoslavia was very much about rebellion, not just against the family structure but the social structure and the structure of the art system there, and I was always accused of being a traitor in regard to art. My whole energy came from trying to overcome these kinds of limits.“<sup>29</sup>

Niz suvremenih strategija korištenja tijela u izvedbama oslanja se na artaudovske vizije, a s druge na kazališnu antropologiju, pokazujući tendiranje mističkim fenomenima i „arhajskim tehnikama ekstaze“, onako kako ih definira M. Eliade. Već kod Artauda tijelo mora biti uništeno, ono mora umrijeti da bi se ponovo rodilo, doživjelo uskrsnuće; „Theatricality must traverse and restore existence and flesh in each of their aspect. Rebirth doubtless occurs through - Artaud recalls this often - a kind of reeducation of the organs. But this reeducation permits the access to a life before birth and after death.“<sup>30</sup> Na sličnim je pozicijama i Grotowski s idejom via negative koja nalaže odstranjivanje suvišnosti iz tijela, kako bi na sceni ono bilo ostvareno u potpunoj prisutnosti, koja rezultira tijelom kao medijem koji vrši transmisiju mentalne i mističke energije. U slučaju Marine Abramović, ovi momenti čine jednu od primarnih strategija izvedbe. U svojoj autobiografskoj knjizi *Cleaning the house* umjetnica piše: „When I went to Tibet and the Aborigines and I was also introduced to some Sufi rituals, I saw that all these cultures pushed the body to the physical extreme in order to make a mental jump, to eliminate the fear of death, the fear of pain and of all the bodily limitations we live with.“<sup>31</sup> U nizu performansa, jedan od postupaka kojem se podvrgavalo tijelo bilo je višednevno neuzimanje hrane ili pak potpuno iscrpljivanje tijela kao u performansu *Freeing the body*, gdje je umjetnica skakala i plesala do iznemoglosti; „My longest fast was during the performance *Night sea Crossing* when I went sixteen days without food. The first three days were intolerable as I visualised or even smelled the food. When the fourth and fifth day came this absolute need for food started to disappear and I thought I would collapse. But instead one's body starts to use the direct outside energy which is always there, always available.“<sup>32</sup> U jednom od recentnih performansa, pod nazivom *A House with the Ocean View*, Abramović je 12 dana bila lišena hrane, spavala je na kristalima i bila je izložena pogledima publike koja ju je mogla promatrati samo kroz dalekovid. Prisustvo asketsko-mističkog tijela, po mišljenju *Lee Vergine*, konzevenca je nostalgije za sakralnim i ritualima; „It might well be that we're here in the presence mode of religious experience, and that this is something of which these people feel the need.“<sup>33</sup> Koliko god se naizgled činilo kako misticizam predstavlja potpuno negiranje i preziranje tijela, strategije tijela u performansima dokazuju možda upravo suprotno; „so, the body is a mystical body. But mysticism has always found the body to lie at its point of origin. It is first of all a physical experience: a source of fluids, of blood, of humors, of various water that

25 G. Deleuze, F. Guattari, *A thousand plateaus*, Continuum, London, 2004. str. 170

26 G. Deleuze, F. Guattari, *Ibid*, str. 176

27 D. Deleuze, *Kritik und Klinik*, Shurkamp, Frankfurt, 2000, str. 173.

28 Marina Abramović, *The Artist Body*, *Ibid*. str. 15.

29 Marina Abramović, *The Artist Body*, *Ibid*. str. 15.

30 J. Derrida, *The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation*, u *Writing and Difference*, Chicago University Press, 1978. str. 181.

31 M. Abramović, *Cleaning the House*, Academy Editions, London, 1995., str. 86.

32 M. Abramović, *Cleaning the House*, *Ibid*. str. 52.

33 Lea Vergine, *Body Art and Performance*, Sikira editore, Milano, 2000, str. 291.

*flow, coagulate, and again grow liquid... Nothing is more physical than the practice of mysticism.*<sup>34</sup>

Postulirajući tezu o imanetnom planu tijela, htjeli smo ukazati na transgresivno-mističke i subverzivne potencijale tjelesnih strategija, ali i na specifično razumijevanje tijela kao nerazdvojenog i nerazdvojivog od duha. U nastavku ćemo pokazati na koji se način izvedbene strategije tijela mogu tumačiti s pozicija politke roda i performativnosti spola.

### IZVEDBA RODA I POLITIČKO TIJELO

Mišljena u svojim začecima kao teorija govornih činova, teorija performativa doživjela je svoju ekspanziju i proširenje na druge oblasti društvenih znanosti. Polje koje će nas u ovom poglavlju zanimati tiče se izvedbe roda i konstrukcije spola unutar društvenih matrica. U drugom dijelu ovog poglavlja bit će analizirane političke implikacije koje proizlaze iz tih određenih strategija.

Negiranjem spola kao nečeg a priornog, esencijalističkog, feministička teorija na čelu s Judith Butler redefinira shvaćanje spolnosti, promatrajući i analizirajući spolnost kroz kategorije performativnosti. Polazeći od pontyjevске teze o tijelu kao mnoštvu mogućnosti, Judith Butler misli kako je sama materijalnost tijela podvrgnuta specifičnim povijesnim konvencijama i da se materijalizacija mogućnosti ostvaruje kroz reprodukciju određene povijesne situacije.<sup>35</sup> Ono što je odlučujuće u izvedbi roda je, kako sama Judith Butler kaže, to što je: "performativna dimenzija konstrukcije upravo prisilno ponavljanje normi te da se performativnost ne može razumeti izvan procesa iterabilnosti, uređenog i određenog ponavljanja normi".<sup>36</sup> Točka u kojoj Judith Butler postaje interesantna za našu analizu je moment u kome primjećuje kako, bez obzira na izvjesnu determiniranost i represivnost kojom društvo konstruira rodni identitet i specifičnu materijalnost spola, „nužnost tog neprestanog ponavljanja jeste znak da materijalizacija nikad nije sasvim završena, da se tela nikada potpuno ne povinuju normama koje su ih natjerale da se materijalizuju.“<sup>37</sup>

Izvjestan broj teoretičara umjetnost performansa opisuje u prvom redu kao žensku stvar, polazeći od premisa kako je to bio medij ili žanr koji je najtransparentnije mogao iznijeti na scenu problem Drugosti žene i prezrene ženske materijalnosti. U tom kontekstu, analizirajući simptome semantofobije, Natša Govedić iznosi sljedeću tezu: „što se tiče rodne perspektive, žensko tijelo od antičke drame nadalje smatrano tjelesnijim od muškog; barem ako sudimo po muškim dramatičarima i filozofima koji ženske likove tradicionalno prikazuju kao veće žrtve i robove svojih tijela nego li su to muškarci.“<sup>38</sup> Slično misli i Hans Thies Lehmann: „performans koji je usredotočen na tijelo i osobu, upadljivo je i često ženska stvar.“<sup>39</sup> Naglašavanjem pasivnosti tijela te podvrgavajući ga mučenju i ranjanvanju kao u slučaju performansa *Lips of Thomas*, u kom umjetnica žiletom urezuje petokraku na svoj trbuh i izvodi flagelantski postupak bičevanja, do izražaja dolazi obezvrijeđena pozicija ženskog tijela. S druge strane, Bojana Pejić misli kako se tim pozicioniranjem pasivnog tijela kao žrtve (npr. u slučaju performansa Ritam 0) tematizira i kritizira perspektiva

muškog pogleda kao mehanizma moći i strategije koja ženu reducira na objekt. Bojana Pejić navodi primjer još jednog Marininog performansa koji dekonstruira muški pogled: „*Role Exchange (1975) was a work which had to do precisely with the male gaze (the artist assumed the role of a prostitute and exposed herself in a sex shop) but Abramović was ready to carry out the procedure after the gaze, agreeing to enter the field of the unrepresentational.*“<sup>40</sup> Dekonstruiranjem reprezentacijskog polja i otvaranjem polja spontaniteta i nepredvidivosti, umjetnice performansa afirmiraju subverzivni potencijalitet svojih tijela, dovodeći u sumnju legitimnost rigidne strukture paternalističkog društva. S tim u vezi, Judith Butler će tvrditi: „ako su zabrane, u izvesnom smislu, projektovane morfologije, onda menjanje granica tih zabrana ukazuje na mogućnost promjenljivih projekcija, promjenljivih načina ocrtavanja i teatralizovanje površine tela.“<sup>41</sup> Žensko tijelo time postaje događaj otpora, mjesto loma i nasilja ideologije, fantazamska projekcija nediscipliniranog užitka koji se opire sputavanju muške prisile i disciplinirajućeg pogleda. Kao primjer političkog tijela u performansu Marine Abramović, može nam poslužiti rad *Balkan Baroque* koji je izveden na Venecijanskom bijenalu 1997. godine. Pogledajmo kako Bojana Pejić opisuje ovaj rad: „*The act of self-purification is, however, performed by Abramović who during twenty two hours in four consecutive days washes with a metal brush, soap and water animal bones, scraping the last bits of meat from them. This purification to the bone, as suggested by the expression itself, this clearing away of ballast (beautiful or ugly, pleasant or unpleasant, personal and collective past), becomes an individualized work of mourning without which no rite of passage can occur.*“<sup>42</sup> Izvedba čišćenja u ovom radu kodira jasnu političku poruku, pogotovo stoga što je riječ o mrtvim tijelima, hrpi kostiju na kojima Abramović sjedi. Također, dok čisti kosti, umjetnica izvodi i tužne pjesme, naričajke, što nas ponovo vraća ideji *J. Féral* o performansu kao svojevrsnom poprištu smrti i demistificiranom subjektu. Drugi značajan rad na osnovi kog je moguće tumačiti političko tijelo je rad *Lips of Thomas*. Izveden 1975. godine, dakle u vrijeme dok je Jugoslavija još uvijek bila „na ispravnom putu socijalizma“, trenutak urezivanja petokrake na trbuh bio je jedan, par *excellence*, politički komentar. To tijelo markirano zvijezdom koja krvari utjelovljivalo je dramu pojedinca ne samo u komunizmu, već u bilo kom totalitarističkom sustavu, pa na koncu i u društvu poznog kapitalizam, koje i dalje živi u zaboravu tijela, bez obzira na to što ono medijski nikada nije bilo eksponiranije. Govoreći o problemu utjelovljenja iz jedne pontyjevsko-feminističke pozicije, *Erika Fischer-Lichte* tvrdi: „Nema sumnje da je predodžba o tijelu kao utjelovljenu određenih historijskih mogućnosti primjenjiva na način na koji Abramovića koristi tijelo, ona je čak i produktivno primjenjiva. Jer ona u tijeku performansa utjelovljuje različite historijske mogućnosti, pri čemu ta utjelovljenja nisu ograničena isključivo na aktuelni trenutak u kom se izvedba događa, već, čak i kada ju prevazilaze, vrijede kao već ostvarene historijske mogućnosti.“<sup>43</sup> Posljedica performansa *Lips of Thomas* je nago žensko tijelo na ledu koje krvari u galeriji, tijelo koje poziva na solidarnost i tijelo koje treba zasštititi. Simbolika krvi ukazuje na politički aspekt koji je moguće promatrati u odnosu na seksualnost i koji nam može rasvijetliti u kom odnosu postaje moguće tumačiti krvarenje tijela i njegovu golotinju. Nastojeći ustvrditi promjenu u poretku diskursa s obzirom na dominantnu politiku tijela i

34 Lea Vergine, Ibid. str. 291.

35 Judith Butler, *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*, u *Performanz*, Shurkamp, Frankfurt, 2002. str. 305.

36 Džudit Batler, *Tela koja nešto znače*, Samizdat B92, Beograd, 2001, str. 127.

37 Džudit Batler, Ibid. str. 14.

38 Nataša Govedić, *Eksplzivna tijela, plesna tijela & semantofobija (strah od značenja)*, Frakcija, temat: Radikalizmi Istočne Evrope, Zagreb, 2001./2002., br. 22./23. str. 278.

39 Hans Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Ibid. str. 183.

40 Bojana Pejić, *Bodyscenes: an Affair of the Flesh*, u Marina Abramović, *The Artist Body*, Ibid. str.30.

41 Džudit Batler, Ibid. str. 91.

42 Bojana Pejić, Ibid. str. 37.

43 Erika Fischer-Lichte, Ibid. str. 40.

seksualnosti, *Michel Foucault* tvrdi kako je: "krv dugo ostala značajnim elementom u mehanizmima moći, u njezinim manifestacijama i njezinim ritualima. Društvo krvi, tj. krvnosti ratnu čast, strah od gladi, trijumf smrti, suverena s mačem, dželate i moć mučenja iskazuje preko krvi; ona je stvarnost sa simboličkom funkcijom."<sup>44</sup> Pomicanjem procedura vlasti u pravcu mikrofizike moći koja se iskazuje u hijerarhiziranju i njezinom prerusenom funkcioniranju došlo je i do prelaska društva iz simbolike krvi u analitiku seksualnosti; „kao što vidimo, ako postoji nešto što je uz zakon, smrt, prijestup, simboliku i suverenitet, onda je to krv; seksualnost pak stoji uz normu, znanje, život, smisao, discipliniranje i regulaciju.“<sup>45</sup> Prihvatimo li Foucaultove teze, bit će nam jasno na koji način krvavo i nago tijelo Marine Abramović povezuje dva različita poretka diskursa, referirajući istovremeno na povijesne prakse represije, kao i na suvremene prakse ponižavanja tijela u sadomazohističkim odnosima i krvavim političkim ritualima.

Politički aspekt i problem seksualnosti u kontekstu performansa Marine Abramović postaju uporištem transgresije i subverzivnog potencijala jer se represivni karakter društva razlaže u svojoj moći ustrojavanja i „normaliziranja“ ljudske putenosti, a erotiziranje prisutnosti kroz izlaganje nagog, zavodljivog ženskog tijela pak, zacrtava svojevrstu strategiju iskoraka iz zadanog društvenog okvira. Na sličan način specifična spolna materijalnost, spojena s mogućim bitkom tijela, razotkriva se kao niz utjelovljenih normativnih mehanizama, ali i kao nešto što je prije društvena konstrukcija nego li esencijalistička datost. Ekspozirajući tijelo u svojoj ranjivosti, nezaštićenosti i potencijalnosti, performansi M. Abramović potvrđuju tezu *Sally Banes*: „Savremeno telo postalo je bojno polje ne samo u javnoj sferi u borbi oko prava na abortus, već i u školskim raspravama zasnovanim na teorijama kulture. Istoričari kulture polazeći od feminističke fukoovske perspektive stižu do pozicija bliskih istoričarima plesne teorije čije se teme koncentrišu upravo oko rasprave o tome da se kultura potpunom tiranijom sveti individualnim telima. Telo se slavi kao gradilište otpora, gde su obični ljudi - oni koji nemaju političke moći opunomoćeni, kreirajući svoj sopstveni društveni identitet i prepravljajući opresivne predstave tela stvorene od dominantne ideologije.“<sup>46</sup>

### ENERGIJA PRISUTNOG TIJELA

Zahvaljujući povećanom interesu za antropološka istraživanja, teorijski vokabular teatrologije obogaćen je nizom novih pojmova koji su dodatno proširili percepciju i recepciju izvedbenih umjetnosti. Jedna od zasigurno najvažnijih kategorija u tom pogledu je ideja energije, kojom se opisuje intuitivna kvaliteta, tj. ukazuje se na intenzitet i dinamički raspon same izvedbe. Eugenio Barba u svojoj kapitalnoj knjizi *A dictionary of Theatre Anthropology: The secret Art of the performer* o energiji tvrdi: „energija se najčešće svodi na drske i nasilne modele ponašanja. U biti, ona je, međutim, lični intenzitet temperature koji izvođač može da odredi, probudi, oblikuje. Ali, koji, pre svega, treba da bude istražen.“<sup>47</sup> Razlikujući dva pola energije, animus i animu, kod Barbe se susrećemo s nečim što i Marina Abramović eksplicite kazuje o svom radu; „As soon as we were together my female energy came out and I really felt I

didn't need to be like a man anymore.“<sup>48</sup>

Za razliku od prvih performansa koje je M. Abramović radila sama, od 1975. pa sve do defintivnog razlaska s Ulayem, njihovi su performansi nastajali kao zajednički rad. Performans *Rest Energy* izveden 1988. bio je realiziran tako što je Ulay držao napetu strijelu usmjerenu na njezino srce ozvučeno mikrofonom. U jednom drugom performansu *Light/Dark* zbiva se sljedeće: „na koljenima smo jedno nasuprot drugom. Naša lica su osvijetljena jakim lampama. Izmjenjujući se, udaramo jedan drugom u lice dok jedno od nas ne prekine.“<sup>49</sup> Njihov zadnji zajednički performans pod nazivom *The Lovers-Great Wall Walk* uobličjen je kao jednogodišnje hodanja jedno drugom ususret duž Kineskog zida. Ujedno, to je bio kraj i njihove suradnje i ponovni Marinin povratak muškoj energiji. Sama ideja energije u slučaj Marine Abramović počiva, s jedne strane, na intenziviranju komunikacije s publikom i prostorom, a s druge u inzistiranju na trenutnosti performansa. „*The public become like an electric field around me. And then the communication is possible because they can project on me like a mirror... The thing is that the space has to be charged differently so you lose this concept of time and it is really now, here and now, just here and now. There is no beginning and no end. That's why I always insist that the public enter after I begin and leave before I stop, so they actually don't see the beginning and the end.*“<sup>50</sup> Interes za istočnjačke tradicije i fenomene ekstaze kod redovnika u tibetanskom budizmu, transa kod sibirskih šamana i australskih aboridžina, kod Marine Abramović motivirana je željom za energetskim punjenjem vlastitog tijela i vlastitog rada, ali i željom za iskoračkom iz tradicije zapadnjačkog poimanja tijela. Stoga, kada *Thomas McEvilley* piše o energiji u njezinim performansima, između ostalog navodi: „*At the same time, Abramović's descriptions of energy have a significant overlap with the shamanic tradition. Not only her ability to connect with high-intensity modes of energy, but even more her desire to do this for a group of people who, without her presence, would themselves lack the ability, sounds like a shamanic performance. Her deliberate cultivation of dream images for ritual use also parallels shamanic practice as does the element of ordeal in her work.*“<sup>51</sup> U performansu *DragonHeads*, energija se ne razvija samo u odnosu koji umjetnica svojom prisutnošću uspostavlja s publikom, već energija proizlazi iz direktnog odnošenja spram životinje. Po riječima Miška Šuvakovića: „njeno predočavanje u Zmajevim glavama postaje energija odnosa hladne zmije i njenog toplog tela u spletu (rizomu) u koji je uloženo njeno telo i telo zmije. Tu ima nekakve priče, ali se ona ne da ispričati. Postoji samo dejstvo, jer njeno telesno i bihevioralno pismo jest izvedeno od energije zmije i žene u odnosu mirovanje kretanje, odlaganje ujeda, odlaganje smrtonosnog zagrljaja, odlaganje uobličjenog smisla u priči i ženi i zmiji.“<sup>52</sup>

U uskoj vezi s poimanjen energije nalazi se i ideja o povezanom tijelu, tj. tijelu koje više nije dualistički rascijepjeno na duh i materiju, nego se ostvaruje kao cjelovito tijelo, koje tek kada je povezano, može postati medijem prijenosa energije i tek tada zračiti prisutnošću na sceni. S druge strane, Marina Abramović u ideji energetske transmisije vidi i korak ka neposrednoj komunikaciji između sebe i publike. U tom smislu kaže: „*Because you know most of the artists of my*

44 Michel Foucault, *Znanje i moć*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1994 str. 102.

45 Michel Foucault, *Ibid.* str. 102.

46 Sally Banes, *Moć i plesno telo*, TkH, temat: *Nove teorije plesa*, Beograd, 2002. broj. 4. str. 89.

47 E. Barba, N. Savareze, *Rečnik pozorišne antropologije: tajna umetnost glumca*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1996. str. 81.

48 M. Abramović, *The Artist Body*, *Ibid.* str. 16

49 Ruherberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Taschen, Köln, 2000, str. 608.

50 M. Abramović., *The Artist Body*, *Ibid.* str. 18.

51 M. Abramović, *The Artist Body*. *Ibid.* str. 22.

52 Miško Šuvaković, *Energija, telo/figura i teorijske naracije*, Frakcija, temat: energija, Zagreb, 2001., br. 19. str. 48.

*generation have stopped performing because it is such a vulnerable situation to be in up there. And the structure of performance now has to happen in performing itself, without having any object in between. That's a big difference. Because in all my early pieces I needed the knife. I needed the star, I needed the gun, I needed the whip. And I think another area is coming now where I will not have objects of any kind.*<sup>53</sup>

Već smo vidjeli koliko je za razumijevanje performansa važna ta ideja izvedbe koja se više ne objašnjava dovršenim radom, već otvorenosti samog procesa i neposrednog učinka izvedbe na publiku. Energija koja se konstituira, neraskidivo je povezana sa strategijama korištenja tijela i načina njegovog pozicioniranja unutar izvedbe. Povezujući shvaćanje energije s prisutnošću tijela, moguće je ukazati na njihovu uzajamnu vezu i uzajamnu uvjetovanost. Što je tijelo prisutnije na sceni, to će razina intenziteta energije biti veća, a komunikacijski intenzitet ostvareniji.

### NULTI STUPANJ TIJELA

U ovom završnom poglavlju pokušat ćemo rezimirati dosadašnje mapiranje tjelesnih strategija, slijevajući teze iz svih poglavlja u neku vrstu zaključka. Krećući se u vrlo heterogenom polju unutar kog su određeni motivi mogli biti samo eksponirani jer bi detaljnija eksplikacija uvelike nadišla okvire ovog rada, naša se analiza oslanjala na divergentne paradigme te će stoga i zaključak biti takav.

Centralna pozicija tijela, evidentna u brojnim performansima Marine Abramović, uvjetovana je slojevitim i višeznačnim strategijama izvedbe, čije je referentne okvire moguće detektirati u različitim teatarskim, likovnim, političko-rodnim, ali i religijskim praksama. Tijelo u performansu postaje kritičko oružje demistificiranja i dekonstruiranja društvenih normi kojima se modeliraju i unutar specifičnih konstelacija moći, proizvode društveno podobni subjekti. Koristeći tijelo kao primarni medij izvedbe, umjetnici performansa afirmiraju jednu novu sliku tijela koja je po riječima Bojane Kunst „istovremeno izvor i univerzalnosti i različitosti“.<sup>54</sup> Kao proizvod određenih materijalnih učinaka moći, ali i istovremeno, i plod singularnosti, pozicija tijela u performansu otkriva i dihotomiju privatno/javno, postajući na taj način najbolji medij za određene izvedbe koje impliciraju i jedan širi društveno-politički kontekst koji nadilazi uske okvire čisto estetskog vrednovanja. Tretirano kao nulti stupanj komunikacije<sup>55</sup>, tijelo se u suvremenom performansu transformira u mjesto potencijalnosti i događajnosti, koje karakteriziraju otvorenost i nepredvidljivost. Uspješnost njegove izvedbe određuje se nematerijalnim učincima intenziteta i količinom proizvedene ekspresije koja aficira druga tijela u publici. Performansi Marine Abramović uvijek se događaju u neposrednoj blizini mesa i kože, na rubovima nekog neizrecivog misterija ponovnog uskrnuća Putenosti. Bez obzira na ponižavanja, udare, rezanje i opasnost kojoj se tijelo izlaže, ono postaje očuvanje vitaliteta kazališta i njegovo posljednje pribježište pred digitalizacijom i posvemašnjim nestankom tijela u budućem kazalištu virtualne realnosti. Istovremeno, ukazujući na granice tijela, Marina Abramović ulazi u dijalog s postkolonijalnim iskorakom kazališne antropologije prema kazališnim tijelima i znakovima Istoka. Povezano tijelo, mističko tijelo i imanentni plan jedan su vid tog procesa sakraliziranja tijela i pokušaja osvještavanja njegove imanentne duhovnosti.

Drugi dio naše analize činili su uvidi u proces izvođenja roda i politički potencijal tijela kao privilegiranog mjesta

subverzije. Na tom tragu, nastojali smo pokazati u kom je smislu performans kao ženska stvar bio motiviran destabiliziranjem represivnih maskulinističkih mehanizama shvaćanja spolnosti kao nečeg urođenog, definitivnog i apriornog te koliko performansi Marine Abramović mogu biti interpretirani iz rakusa jedne nove paradigme, koja materijalnost spola i problem roda sagledava u okvirima teorije performativa. Baveći se analizom izvedbenosti roda, pokušali smo također analizirati i političke učinke Marininih performansa, prvenstveno s obzirom na semantičke asocijacije krvi i nagosti. Traženjem uporišta u foucaultovsko-feminističkoj paradigmi, zanimale su nas društvene konture tijela i način na koji je moguće čitati Marinine performanse u odnosu na društvene reperkusije. Fenomenološko ishodište ovih analiza trebalo je eksponirati sliku tijela kroz potencijalnost i nedovršenost samog procesa izvedbe. Stoga se i sam zaključak nužno nameće kao otvoren. Naša je analiza pokazala i išla za otvaranjem samo nekih od mogućih segmenata čitanja tijela i izvedbenih strategija, pri čemu je izbor paradigmi i referencijskog okvira bio uvjetovan pokušajem sinteze različitih uvida, kao i intencijom pozicioniranja tijela na interdisciplinarno presjecište. Jedan od razloga zbog kojih također nije moguće izvesti nekakav konačan i definitivan zaključak, proizlazi iz činjenice da je u trenutku nastajanja ovog rada umjetnica živa i aktivna te da je za očekivati kako će i njen rad krenuti nekim novim pravcima. Kada se to dogodi i umjetnica izvede neke nove radove, i ovaj će tekst trebati ponovo napisati ili bar proširiti nekim novim uvidima koji nisu našli mjesta u ovoj verziji teksta.

### Literatura:

- H.T. Lehmann, Postdramsko kazalište, CDU/Tkh, Zagreb/Beograd, 2004.
- M. Šuvaković, Filozofske igracke teatra, rukopis knjige Programi tela/figure, Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001.
- Ruherberg, Schneckengerber, Fricke, Honnef, Kunst des 20. Jahrhunderts, Taschen, Köln, 2000.
- Erika Fischer-Lichte Ästhetik des Performativen, Suhrkamp, Frankfurt, 2004.
- Gilles Deleuze, Kritik und Klinik, Suhrkamp, Frankfurt, 2000.
- G. Deleuz, F. Guattari, A thousand plateaus, Continuum, London, 2004.
- RoseLee Goldberg, Performans: od futurizma do danas, Test!, Urk, Zagreb, 2004.
- Marina Abramović, The Artist Body, Charta, New York, 1998.
- M. Abramović, Cleaning the House, Academy Editions, London, 1995.
- M. Merleau-Ponty, Fenomenologija percepcije, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.
- The Twentieth-Century Performance reader, Routledge, New York, 2002.
- E. Barba, N. Savareze, Rečnik pozorišne antropologije: tajna umetnost glumca, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1996.
- Michel Foucault, Znanje i moć, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1994.
- Džudit Batler, Tela koja nešto znače, Samizdat B92, Beograd, 2001.
- Judith Butler, Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, u Performanz, Suhrkamp, Frankfurt, 2002.
- Lea Vergine, BodyArt and Performance, Sikira editore, Milano, 2000.
- Miško Šuvaković, Energija, telo/figura i teorijske naracije, Frakcija, temat: energija, Zagreb, 2001.

53 M. Abramović, *The Artist body*, Ibid. str. 21.

54 Bojana Kunst, *Izvođenja Drugog Tela*, Tkh, Ibid. str. 66.

55 Bojana Kunst, Ibid. str. 66.



Sally Banes, Moć i plesno telo, TkH, temat: Nove teorije plesa, Beograd, 2002. broj. 4.

Nataša Govedić, Eksplozivna tijela, plesna tijela & semantofobija (strah od značenja), Frakcija, temat: Radikalizmi Istočne Evrope, Zagreb, 2001./2002., br. 22./23.

Hans Thies Lehmann, Exit the Actors, Frakcija temat: Glumac i/ kao autor, broj 21/21, Zagreb, 2001.

Hans Thies Lehmann, Of post-dramatic Body Images, Ballet-Tanz, The Year book, 1999.

Bojana Kunst, Opasne veze, Frakcija temat: Glumac i/ kao

autor, broj 21/21, Zagreb, 2001.

Bojana Kunst, Izvođenja Drugog Tela, TkH, temat: Nove teorije plesa, Beograd, 2002. broj 4.

J. Féral, Performance i teatralnost: demistificirani subjekt, časopis Zor, Zagreb, 2/1996.

Valentina Valentini, Glumci-likovi-tijela, Frakcija temat: Glumac i/ kao autor, broj 21/21, Zagreb, 2001.

J. Derrida, The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation, u Writing and Difference, Chichago University Press, 1978.