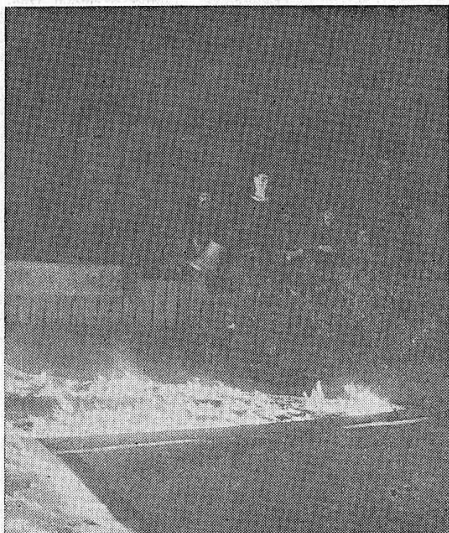


Marina Abramović

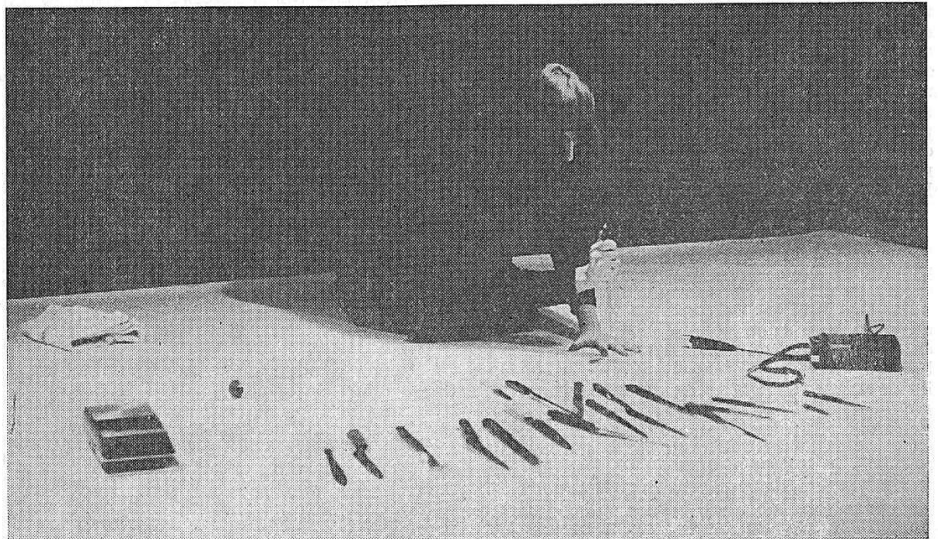
Jedna od generalnih i zajedničkih karakteristika novih umetničkih pojava nastalih posle 1970. može se sažeti u simptomu korenite promene izgleda, funkcije i značenja medijskog posredstvom kojih umetnici danas ispoljavaju svoje zamisli i svoja htenja: status dela kao fiksnog materijalnog objekta sve je češće prevladavan procesualnim događanjima ostvarenim u postupcima i sredstvima preuzetim iz fonda svakodnevnih iskustava, čime je postepeno napuštanu specijalizirana tradicionalnih umetničkih tehnika a momenat ponašanja i momenat umetničke intencije dovodi se u blizinu skore podudarnosti. Pa ipak, cilj ovih orijentacija nije u tome da dostigne stadij krajnje identifikacije u osnovi romantičkog odnosa život-umetnost: radi se, naprotiv, o težnji da se tim pojmom »umetnosti kao ekstenzije života« (Susan Sontag) uvek iznova i u što radikalnijim formama svesno problematizira temeljni domen i smisao umetničke prakse u tekućem istorijskom, društvenom i kulturnom kontekstu. Ova metamorfoza same prirode umetničke funkcije posledica je dveju istovremenih komponenti jednog globalnog procesa: s jedne strane, izrazito je potenciran personalitet umetničkog iskaza koji, odbacujući estetsko i formalno posredništvo materijalnog objekta, sada teži da komunikativni kanal svede na jednu vrst monologa u prvom licu, da bi, s druge strane, terminologija ovog saopštavanja postala krajnje direktnom u svom konkretnom i fizičkom načinu suočavanja sa gledaocem kome je ponudena. Jedan od najizrazitijih modaliteta tih novih umetničkih jezika čine oni mnogobrojni individualni impulsi koji se danas sažimaju pod okvirnom oznakom telesnih ekspanzija (corporeal art, body art i slično): radi se, kao što to sam naziv izravno indicira, o oblicima korišćenja ljudskog tela kao mesta, sredstva ili cilja jedne određene umetničke akcije, pri čemu se u najrazličitijim vidovima fizičkog ponašanja samih autora formuliše jedna specifična znakovna terminologija koja ovu izražajnu oblast jasno distancira od pojedinih njima srodnih pozorišnih (Antaud, Grotowski, Living teatar) ili baletskih iskustava (Merce Cunningham i posledice njegovog uticaja), a, isto tako, i od onih umetničkih struja koje su se takođe zasnivale na fizičkom načinu učešća protagonista i aktera jedne određene radnje (Heppening, event). U zoni samog body arta kao fenomena karakterističnog za aktuelnu umetničku klimu moguće je razlikovati čitav niz različitih, često i veoma

udaljenih pozicija, među kojima se na jednom polu nalaze izrazito ekspresivne struje organskih agresija koje praktikuju zastupnici bečkog kruga (Brus, Nütsch, Reiner) ili isto tako Chris Burden i Gina Pane, dok se na drugom polu kreću minimalne i gotovo konceptualne interpretacije ovog jezika kod angloameričkih autora kao što su Gilbert i George, Bruce Neuman, Terry Fox i, u pojedinim slučajevima, Vito Acconci.

Ove su uvodne napomene iznesene s ciljem da se u krajnje sumarnim ortama naznači onaj istorijski i problemski kontekst u koji bi se, na osnovu niza tipičnih podudarnosti ali i individualnih distinkcija, inogle uključiti akcije što ih je Marina Abramović izvela tokom poslednje dve godine. Nakon što je napustila slikarsku praksu, Marina Abramović se bavila formiranjem sonornih ambijenata u kojima je emitirala pojedine prirodne ili mehaničke zvukove: karakteristično je da već u ovim svojim radovima ona naglašava momente konkretnih fizičkih relacija umutar kojih jedno delo funkcionira, a to od gledaoca zahteva da doživljava celinu događanja zasnuje na prožimanju više različitih senzornih kvaliteta. Pa ipak, prelaz na pozicije body arta bio je za Marinu Abramović posledica jedne nagle ali i očigledno odlučujuće odluke: name, za vreme učešća na festivalu u Edinburgu 1973. ona je bez ikakve pripreme i krajnje spontano izvela svoju prvu verziju *Događaja s noževima*, koji je još jednom ponovila na izložbi Contemporanea u Rimu februara iduće godine. Ovaj rad sadržavao je sledeće momente: na ravnoj tvrdoj podlozi, ona je menjajući deset različitih noževa, izvela seriju brzih i automatiziranih udaraca među prstima ruke, pri čemu je intenzitet ritma akcije uslovljavao postepeno slabljenje pune fizičke kontrole i tako dovodio do mestimičnih ranjavanja. Drugi rad sličnog tipa, nazvan *Događaj s vatrom*, Marina Abramović izvela je na III aprilskom susretu u Studentskom kulturnom centru, 1974: u prostoru unaokolo i unutar velike plamene zvezde ona je izvršila čin sečenja vlastite kose, kao i noktijuu na rukama i nogama, pridavši time čitavom ovom poduhvatu karakter jedne izrazito subjektivne ritualne radnje. I najzad, kao treći rad iz ove serije telesnih ekspresija, Marina Abramović je oktobra 1974. u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu izvela *Događaj s pilulama* koji se sastojao iz sledećih postupaka: u konzultaciji s lekarom, ona je uzela dve tolerantne doze preparata koji se inače daju nervnim bo-



događaj s vatrom, beograd, 1974.



događaj s noževima, rim, 1974.

lesnicima u cilju smirivanja, a kao posledica ove intervencije javio se u njenom organizmu čitav niz reakcija koje ona, nakon momenta racionalne odluke o uzimanju ovog leka, nije više mogla svesno kontrolisati. Tako se, na primer, na njenom licu u toku jednog časa trajanja akcije izmenio čitav niz grimasa, od ekstaze i smeha do bola i depresije, a istovremeno je i njeno telo bilo izloženo raznim neartikuliranim pokretima, koji su išli od granice krajnje grčevite tenzije do granice krajnje pasiviziranog opuštanja.

Već iz ovih sažetih opisa radnji koje je Marina Abramović izvodila može se zaključiti da se njen izražajni jezik zasniva na oblicima veoma intenzivnih i upravo drastičnih manifestacija postavki telesnih ekspresija. Pitanje konačnog definiiranja pokreta, smisla i značenja ovih akcija očigledno ne bi moglo biti ispunjeno jednim jediniim aspektom tumačenja: jer, gledajući ovu pojavu sa stanovišta izvanzemskih manifestacija, može se postaviti pitanje temeljnih psiholoških motivacija koje su umetnicu navodile na ovakve oblike ispoljavanja, što bi, međutim, zalazilo u delokrug njenog isključivo subjektivnog bića, a to svakako nije adekvatan ključ za razumevanja karaktera ovih događaja unutar cilja i konteksta u kojima su se odigravali. Nužno je, dakle, prirodu ovih njenih akcija posmatrati u okviru specifičnih formulacija jezika body arta i tek analizom tipa i značenja zahvata kojima se ona služi mogli bi biti uočeni momenti njenog ličnog doprinosa problematiki unutar koje se ovi radovi kreću. Treba reći da je i opšti karakter pojave body arta podvrgnut dvama principijelno različitim generalnim aspektima pristupa: dok, na primer, Lea Vergine kao dominantni polazni impuls čitavog ovog gibanja vidi u motivaciji individualnih rasterećenja od mnoštva manifestiranih ili potisnutih kompleksa u rasponu od agresije i sadomazohizma do narcisoidnosti i potrebe za objavama eshatoloških poruka, američki autori i njihovi interpretatori, kao što je, na primer, Willoughby Sharp, u potpunosti negiraju tu autobiografsku determinantu i čitav fenomen posmatraju kao jedno svojevrsno medijsko istraživanje u kome se u središte pažnje izražajnih pobuda postavlja analiza učinka koji proizlazi iz korišćenja tela kao sredstva i kao znaka umetničkog jezika. Po Shanpu, gestovi body arta jesu, u stvari, jedna vrst ready-madea, s tim što se ovde za razliku od prisvajanja i imenovanja predmeta vrši procedura prisvajanja i imenovanja običnih ili neobičnih funkcija samog fizičkog organizma, što, onda, logično vodi ka tretmanu dela kao procesualne telesne radnje koja se odigrava u realnim dimenzijama prostora i vremena. Čini se da je, uprkos snažnim i neposrednim emotivnim učincima njenih nastupa, prirodu dela Marine Abramović bliža i adekvatnija druga od ovih mogućnosti pristupa problematiki body arta: naime, ona je sama povodom događaja u Galeriji suvremene umjetnosti objasnila da se svojim telom služi isključivo kao sredstvom, posredstvom kojega manifestira nepredvidljive psiho-fiziološke reakcije nastale kao posledice jednog njenog prethodnog potpuno svesno motiviranog voljnog čina. Ovi razlozi daju nam povoda da predstavu Marine Abramović shvatimo kao određene analitičke postupke u kojima se korišćenjem medija autorovog vlastitog tela proverava relacija koja u svakom umetničkom procesu postoji između instance jedne preliminarno svesno donete odluke i instance delimično ili potpuno nekontroliranih posledica te iste odluke. I upravo u tom provociranju i demonstriranju različitih stanja kroz koje se ova temeljna tema same prirode umetničke komunikacije može ispoljavati leži, čini se, onaj osnovni problemski krug koji je ona u tri svoja dosad ostvarena body-projekta interpretirala merom nesumnjive izvornosti i radikalizma, što njen rad danas kvalificira kao jednu od najisturenijih pozicija na području aktuelnih i krajnje otvorenih izražajnih orijentacija.

Bratislav Milanović

SLOVO O SATU

NEPOJAMNA KUĆA

Ovo je čudna kuća:
mogu u nju da stanu svi uzvici,
strašni sni, i sa izrivenih postelja
— studen. U njoj već hiljadu godina
boluju umnici.

U kutovima vise repovi tišine.
Pod tihim stropom, kada prsnu stege,
širi se predeo, upire u zid,
i na mutna okna ruši se misao
rasuta u pege.

Kad zgasnu glasovi sve se ugasi,
u gustom spokoju dremaju stvari,
tek u tajnoj sobi događa se pokret:
to kreću, opet, s nadom, u beli svet,
grubi neimari.

Ova je kuća čudna: na njen podrum,
na stari prag padaju krljušti.
I kosa. Na njenom je krtom podu
svačija koža razapeta karta svesti
dok pod krovom pljušti
nepogoda. Dok se umire od mraza.
Ova je kuća ogromna i strašna:
ulazi se iznenada. Bez reda.
Tu su samo okončanja izvesna
i jasna.

SLOVO O SATU

Mogli smo da budemo sagovornici
pod istim krovom, a sad je — gluvo.
Mogli smo da menjamo: kazaljku — za ruku,
i da na zagrcnuto bilo sveta
naslonimo zajedničko uvo.

Kažem: dobar dan opsenu
koji označavaš godine mrtvorodne.
Možda i ne zna — on nije najlepša zverka,
i kada dođe vreme, u narušenoj svesti
otkucaće podne,

a lavež gradova, tramvaji i klupe,
kunjaće pod pepelom — duboko.
Naše se reči mimoilaze ko protuve
na uznemirenom putu i gleda ih, strašno,
magnetitsko oko.

Mogli smo da budemo sagovornici,
da putujemo zajedno u nerazjašnjeno doba,
a sad se smejemo u ljušturama.
I, evo, prskaju zidovi i puni se strahom
nepriznata soba.

VRT U TOPOLSKOJ

Vrt u Topolskoj dvadeset sedam:
zgrčeni prst mudrosti ispod zida
(reč je to pala na grumen zemlje,
reč sa koje se krljušt po krljušt
uporno skida).

Odatle smo pošli pod jezik svetlosti,
izmileo je sporo naš veliki puž,
odatle smo pošli, napustili kuće,
od prvih tela, od stabala i kamena
načinili krug.

Na vrt u Topolskoj, na naše glave,
ruši se dažd, svetlost se lije,
a to što nam pod stopama raste
i napada svet — ne liči istini,
a ni laž nije.

On je poreklo bora, tajna leja
u kojoj je svako bio zatečen,
on je uzrok govora i veliki muk.
Samo će njegov strah od leda
ostati neizrečen.

SVEST O POREDENJU

Milanu Laliću

Bio je tu stub glasa
šikno iz zemlje, visok kao svet.
Niz moju se glavu, niz moj stas,
zeleni plamen toči u široki uzvik,
kao u smet.

I evo: ja ga izgovaram
(rastu na jeziku brda).
Na svim ledima, na toplim odelima,
zastaju, presečena u galopu,
sunčana krda.

Mogao bih izgovoriti šta drugo,
ali znam: moja reč od betona
pašće na ravnice iza gorja,
i niz visoke kule, umesto sunca,
sličće se svetlost neona.

Bio je tu stub glasa
iz moga tela izrastao visoko,
I kada začutim, pronaći ću tamo,
pod nekim stablom, glavu od vazduha
i svoje zalutalo oko.