

# marina abramović / ulay ulay / marina abramović

thomas mcevilley

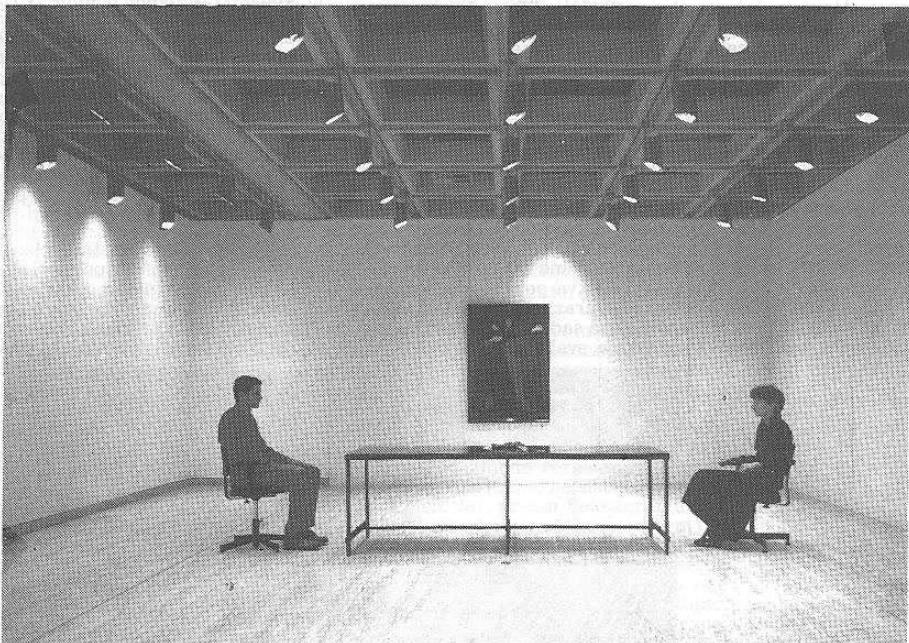
**Rani radovi Marine Abramović javno su se suočili sa strahovima koji se javljaju usled poistovećivanja ličnosti sa telom. Ona nosi oziljke unapred smišljenog samoispitivanja nožem.**

Marina Abramović i Uwe F. Laysiepen /Ulay/ sreli su se 1975. u Amsterdamu i prepoznali jedno drugo kao tantričke saradnike. Prema učenju tibetanskog budizma koji je, zajedno sa teozofijom i alhemijom uticao na oboje, prepoznavanje karmičkog poznanstva je prirodno iskustvo, a ne nešto neobično i čudno. Rodeni istog datuma /mada je on tri godine stariji/, Marina i Ulay, kako ih obično zovu, pokazuju zapažene sličnosti u fizičkoj, ličnom stilu i svrsi života. Od tog susreta započeli su umetničku saradnju koja je isticala mirenje i uravnotežavanje muškog i ženskog principa. Pre toga, svako od njih se bavio radom koji je probio ubičajene granice ličnosti; stvarali su, ponekad na bolan način, unutarnju otvorenost kroz koju, kako se smatra, deluju tantrički procesi.

Rani radovi Marine Abramović javno su se suočili sa strahovima koji se javljaju usled poistovećivanja ličnosti sa telom. Ona nosi oziljke unapred smišljenog samoispitivanja nožem. Jedan rani rad, RITAM O /RHYTHM O/ dostigao je izuzetnu jasnoću. Bilo je to u Napulju 1974. Na večernjem performansu Marina je bila predstavljena gledalištu kao potpuno pasivan objekat. Pored nje je bio sto prekriven sredstvima za uživanje i za bol. Gledalištu je rečeno da tokom šest sati Marina neće ispoljavati svoju volju. Delo je bilo klasika pasivne provokacije. Počelo je pitomo. Neko je okrenuo u krug. Neko joj je čušnuo ruku uvis. Neko je dodirnuo na dosta prisran način. Napuljska noć je počela da se zagrevanja. Trećeg sata sva odeća joj je bila rasećena žiletima. Četvrtog sata isti žleti su počeli da istražuju njenu kožu. Posećeno joj je grlo kako bi neko mogao da joj sisa krv. Nekoliko manjih seksualnih nasrtaja ispoljeni su prema njenom telu. Toliko se predala miru da se ne bi opirala ni silovanju ili ubistvu. Suočena s njenim odricanjem volje koje je nagoveštavalo slom ljudske psihologije, unutar publike počela je da se određuje grupa zaštitnika. Kada je napunjeni pištolj bio pritisnut uz Marininu glavu i diok je njen sopstveni prst bio svijan oko obarača izbila je tuuča među frakcijama u publici. Uz opasnosti Marina je dovršila šesti sat.

Delo je, u jednostavnoj i dinamičnoj formi, kao što je recimo, paljenje šibice, sintetizovalo vodeće teme i pitanja tog vremena: upotreba umetničkog dogadjaja kao sredstva za društvenu i psihološku kritiku, rušenje scenske rampe da bi se publika naterala da se odnosi prema radu na vanestetske načine, izražavanje predanosti — na život i smrt — procesu koji je van čovekove kontrole, zamena umetnikovog rada njegovom ili njenom ličnošću i tako dalje.

Ulayev rad koji je prethodio njihovoj saradnji bio je, ako ništa drugo, još beskompromisniji u svom sučeljavanju sa problemima jastva i ličnog identiteta; njegova sopstvena slika o sebi bila je umetnički materijal kojim je rukovao. Tokom dve godine neprestano se oblačio kao žensko i ušao je u društvenu sredinu transvestita i transeksualaca. Tokom jedne od sledećih godina predstavljao se kao mentalno zlostao i tražio je društvo ljudi sa izuzetnim telesnim nakaznostima, podražavajući njihove



Marina Abramović i Ulay, Prelazak noćnog mora, performans Art Gallery of South Wales, Sidney, 4–19. juli 1981

slike o sebi da bi naručio svoju sopstvenu. Foto dokumentacija ovih delatnosti bila je jednakostrogo vodenja kao što je stalno sprečavano njenje izlaganje, što je bio deo rada.

Ulayeva prva javna izložba u De Appel Foundation u Amsterdamu 1975., kratko vreme pre nego što je sreo Marinu, sintetizovala je ove godine samoizučavanja u temu koju naziva „fotosmrт.“<sup>1</sup>) Bilo je pripremljeno devet fotografija Ulaya u šumovitom predelu. Na prvoj je bio u prvom planu i okolina se nije videla. Na svakoj od sledećih osam fotografija on se povlačio po devet koraka od foto aparata, potpuno se gubeci u okolini, na poslednjoj. Nefiksirani pozitivi tih fotografija, svaki veličine kvadratnog metra, bili su okaćeni u zamraćenoj galeriji. Kada su posetioci na otvaranju bili primljeni u zamraćeni prostor, uključena je sjajna halogena lampa. Dok su ih gledaoći posmatrali, fotografije Ulaya su ubrzo potamnile do crnog, a taj proces je trajao petnaest sekundi. Reakcije posmatrača bile su fotodokumentovane. Ovim dogadjajem galerija je bila zatvorena zbog letnjeg odmora. Kad je najezena otvorena, isti crni kvadrati visili su u istoj zamraćenoj prostoriji; ali, sada je prostorija imala i sto sa fotoalbumom i lampu za čitanje, na stolu. Album je sadržavao nefiksirane pozitive fotodokumentacije prethodnog dogadjaja. Odgovarajući na poziv sadržan u prostoru, posetioci bi uključili lampu, prelistali album i pročinili bi ove slike sebe u prošlosti kako gledaju slike koje tamne, a i one su brzo tamnile do crnog. Fotosmrт je naglašavala nepostojanost čovekove ličnosti kroz beskrajno vraćanje mehaničke reprodukcije.

Iste godine Ulay je počeo da izvodi javne performanse. Jedan je bio rad ličnosti i dvojnika koji možda predskazuje susret prepoznavanja sa Marinom. Dva ogledala su bila isećena u veličini i prema obliku njegovog tela. Jedno je bilo zakaćeno za njega i pošto je on stajao uspravno, posmatrači su se ocrtavali u ogledalu; drugo je ležalo na podu pored njegovih nogu kao senka. Pošto je oko sat vremena nepomično stajao, pao je pravo ispred sebe, a ogledala su se smrskala od udarca.

Počev od 1976., Marina i Ulay su saradivali na seriji važnih performansa zvanih RADOVI

U ODNOŠU (RELATION WORKS). Na jednom nivou oni su bili mistično — filosofska pristupanja konceptu „dva u jednom“, medusobne zavisnosti suprotnosti — pa čak, na kraju i razmenljivosti sila koje se suprotstavljaju. Ova vrsta misli bila je prevladajući pristup uobičajivanju sveta u sumerskoj religiji, kao i u velikom delu klasične grčke i indijske misli i ostavljena je traga u svim okultnim tradicijama i inicijacijama Zapada. U različitim kontekstima od kojih su Marina i Ulay većinu istražili do izvesne mere, dvojstvo je predstavljeno kao muško i žensko, sunčevu, svetlost i tama, subjekat i objekat i tako dalje. Urođeni kvalitet para da ima muškog i ženskog dvojnika ili dopunu, kao i rasuti delovi mističnog učenja, kojima je svako od njih bio zadoven, proizveli su **Radove u odnosu** sa nekom vrstom neizbežnosti. Estetski, ovi radovi su jednostavniji i pročišćeni do izuzetnog stepena, a istovremeno poseduju suptilnu i kompleksnu razgranatost. Karakteristično minimalni, oni ipak sjedinjuju nekoliko robova, delikatno ih uravnotežavajući u dodirnim tačkama. U izvesnom smislu, naravno, oni su performansi, ali u drugom smislu njihov pravi kontekst u istoriji umetnosti bio je ikonografija. Oni su simbolični rituali i prava iskušeništva; oni su pozorište koje upotrebljava arhitekturu kao materijal. Oni su kao tantrički ili alhemičarski stripovi Velikog Rada koji ujedinjuje muški i ženski princip.

U radu OSLONAC — ENERGIJA (REST — ENERGY), 1980., Marina je držala luk, Ulay — strelu, oslonjenu na uže i uperenu u njeni srce; obe su biliagnuti unatrag u udobnoj napetosti i stajali su nepomično. Ovo je dinamična ilustracija Heraklitove tvrdnje da je svet zategnuti luk. Sem toga, utelovljuje intenzitet muško — ženskog odnosa, od životnog značaja, sa svojim potencijalom i za fizičku i za tantričku vrstu rada, smrti i ponovnog rada. U radu, SVEDOCENJE (WITNESSING), 1981., Ulay je sedeo na podu, nepomičan nekoliko sati dok je Marina, stojeci na uzdignutoj platformi pokazivala na njega. Posetioci su videli to iskonosko dvojstvo subjekta i objekta kao bezvremenim i mirujućim spomenik usred procesa promene; prvo okupani u bogatom popodnevnom svetlu, njih dvoje su trajali dok tama

## UMETNOST I (NE)VIDLJIVO

nije ispunila sobu i neko vreme posle toga. Za ODNOS U KRETANJU (RELATION IN MOVEMENT), 1977., bio im je dodeljen prostor na Biennalu u Parizu. Dvezavši automobil (kombi) u taj prostor, Ulay je vozio šesnaest sati u krug u pravcu suprotnom od kretanja kazaljke na satu; Marina je, sedeći na sedištu suvozača odbrojavala krugove /2226/. Upisivanje kruga u dodeljeni kvadrat putem glomaznog vida action painting ili action sculpture stvorilo je izvanredan otisak performansa iskonskog oblike. Filosofski, ovo je kao i svi Radovi u odnosu, bio kosmogram ili metafizička slika, zasnovana na onim antičkim mislima koje su postale trajni temelji okultnih škola. Platonovo učenje da se sve većite stvari kreću u krugovima značajno je za ovaj rad, a još više Aristotelova »svest koja poznaje sebe«, koja beskrajno kruži u svojoj samospoznaji.

Sem estetske čistote i jasne filosofske izražajnosti ovih radova, oni uključuju i izuzetnu vrstu arhitektonskog i arhitektoničke koreografije. Položaji i pokreti tela Ulaya i Marine oblikovani su u odnosu sa velikim klasičnim prostorima u kojima obično izvode svoje performanse. Neka dela su uključivala sudaranje i trčanje unapred određenim putevima rasporedenim arhitekturom; druga su uvela slučajne odrednice kretanja koje bi u procesu prisno sadejstvovalo sa arhitekturom; ostala bi, međutim, naglašavala monumentalnost mesta time što su njihova tela zauzimala nepomičnu ikoničku pozu u središnjoj tački ili osi. Kombinacije ova tri obrasca takođe su upotrebljavane. U radu TRI (THREE), 1978., Marina i Ulay i zmija oblikovali su prostor u trougao sve dok zvuci koje su Ulay i Marina proizvodili duvajući preko grlića boca nisu podstakli zmiju da izmeni geometriju tog rasporeda. U IDI... STANI... NATRAG... STANI (GO... STOP... BACK... STOP), 1979., Ulay se kretao po prostoru voden naredbama koje je nepredviđljivo izvukao njegov sopstveni glas sa trake, dok je Marina, sedeći blizu središta velike arane, vadila komadiće labudeg paperja iz jastuka i brojala ih jednog po jednog, ispuštajući ih na pod. Ova i ostala dela pretvaraju velike i rezonantne arhitektonске enterijere u kvazi-kosmičke prostore u kojima naizgled iskonski pokreti sekut neisklesanu zapremenu u njenu prvu diferencijaciju; slično kao i u konceptima iskonskog prostora, kao što je kabalistički Zim-zum, koji je bogat skrivenim mogućnostima ali još uvek neoblikovan. U ovim prostorima izražaju i odvijaju se dualističke drame kao igre sunca i meseca na prvočitnom nebu. Ovi radovi predstavljaju nešto od uspostavljanja središta o kome govorи Mirče Elijade, što ritualno vraća prostor u iskonski trenutak, brišući njegovu istorijsku prošlost.

Kako su se nastavljali Radovi u odnosu, tema nepomičnosti sve ih je više prožimala. U ODNOSU U VREMENU (RELATION IN TIME), 1977., njih dvoje su nepokretno sedeli šesnaest sati, leda uz leda, povezani svojom kosom. »Kosa je neka vrsta antene, kao vazdušno korenje drveća,« kaže Ulay. /Publici je dopušteno da gleda sedamnaesti i poslednji sat nepomičnosti. Ono što je izlagano u radovima nepomičnosti nisu bile voštane figure; to su bili nemi i nepokretni spomenici, ali u kojima vri unutrašnji život i osetljivost, volja i aktivnost. Baš taj unutrašnji život nevidljivo se odvijao u nepokretnom telu koje je bilo izloženi objekat – nešto što se rada ali ostaje nevidljivo, kako su Marina i Ulay opisali predmet svog rada koji su naumili da ostvare.<sup>2)</sup> Ovaj unutrašnji život u suštini nije bio sanjarenje ili trans; kao budistički VIPASSANA meditanti, Ulay i Marina su se borili u svojim performansama nepomičnosti, da očuvaju svoju pažnju stalno budnu u odnosu na sadašnji trenutak, onako kako se on razvijao oko njih i u njima.

Ulay i Marina su 1980. otišli u Centralnu australijsku pustinju i približili se ljudima iz aboridžinskih plemena. Shvativši da ih Aboridžini neće prihvati, postavili su odvojeni šator i živeli izolovani tri meseca na letnjoj žegi. Ono što oni nazivaju »šamanskim iskustvom« počelo je da se događa kroz otvorenost njihovih ličnosti – pustinja je postala njihov učitelj, a ono što ih je učila, kako im je svačim danom bivalo sve jasnije, bili su nepomič-

nost, tišina i budnost. »U pustinji čovek promišli deset puta pre nego što se pokrene,« kaže Marina. »Dovoljno je društvo guštera – samo osmatrati kako mu pulsira grlo,« kaže Ulay. Tokom nekoliko nedelja sedeli su u tišini i nepomični, ne samo po nekoliko sati tokom jednog dana, kao u nekadašnjim Radovima u odnosu, nego skoro po čitave dane. Svakom ko je duže u tišini bivao nepomičan poznata je mučna neprijatnost – ne samo neudobnost tela koje se ne kreće, nego i nestvarna i strašna neprijatnost situacije u kojoj čovek nekud ide dok mirno sedi; nema ni jedne nesrećne tačke u čovekovom karakteru, ne postoji slabost volje niti jedan skriveni ugao njegove ličnosti koji nije primoran da istrazi s potpunom otvorenosću, a koja traje tako zastrašujuće dugo. To je mračno putovanje čiji kraj ne vidiš kad jednom kreneš jer na kraju više nećeš biti ista ličnost. »Nepomičnost je,« kaže Ulay, »najbolje što sam dosad radio. Sintetizuje sve. To je kao izvršavanje zadatka. Nakon tri meseca učenja od pustinje i Aboridžini su za Marinu i Ulaya postali komunikativni.

Po povratku u Sidney, kao izraz onoga čemu ih je pustinja naučila, započeli su rad na velikom performansu PRELAZAK NOČNOG MORA (NIGHTSEA CROSSING) koji još uvek nije završen. Šesnaest dana su sedeli u javnosti, sedam sati dnevno, nepomično zureći jedan u drugog, preko stola, za sve to vreme su postili ne progovarajući ni reći dvadeset četiri sata dnevno. Takvi uslovi nameću im njihovu sopstvenu dramu zato što se dosada i pritisak čulne lišenosti smenjuju sa periodima blistave jasnoće koji bi mogli biti nabijeni višim značenjem. Ova drama je predstavljena u sledećim performansima u Berlinu, Diisseldorfu, Kaselu (na Documentima 7), u Toronto i drugde. Kada zbir dana provedenih nepomično u javnosti dostigne devedeset, performans PRELAZAK NOČNOG MORA će biti završen. Sada ih je sedamdeset tri.<sup>3)</sup> PRELAZAK NOČNOG MORA ne bi trebalo shvatiti samo kao rad Umetnosti Izdržljivosti ili kao čin javne samoterapije. Rad otkriva i snaga vizuelnog razvoja. Arhitektura je uvek važna, a odgovaraju im veličanstveni klasični prostori; dogadaj se čita kao nešto što se otkriva TEK UNUTAR PROSTORA GRAĐEVINE u kojoj je smešten i koja ga sadrži, čitava gradevina je prostor s kojim rad mora imati odnos. Jedini promenljivi element dizajna je boja, odeće, oboje uvek nose samo po jednu boju koju menjaju za svaki dogadaj. I svaki sto za kojim sede je ozbiljan samostalni eksponat, stvoren sa šamanskim pažnjom prema materijalima, numerološkim odnosima i tako dalje. Na sredinu stola postavlja se objekat koji služi kao vizuelni fokus i kao simbolično središte. U Sidneju, to je bio aboridžinski bumerang oko kojeg se izvijala živa zmija; zmija je ostala na stolu, manje – više u sredini, tokom čitave predstave. Na Documentima 7 različiti predmeti – četiri bumeranga, svežanj od triнаest zlatnih kopala, vodeni hladnjak sa zlatnim listićima koji su plutali po površini – bili su sa velikom elegancijom raspoređeni po prostranoj sobi.

U svečem pozorišnom modelovanju komada uveće fizičko odvajanje gledališta od dogadaja ogleda se postepena promena kroz koju je rad Ulaya i Marine prošao prema onome što slobodno nazivamo postmodernizmom. Rani privatni Ulayevi radovi potpuno su negirali scenu, sasvim izbegavajući umetnički kontekst. Marinini rani radovi, kao onaj u Napolju, predstavljali su direktni napad na scensku rampu, unutar umetničkog konteksta. I neki od radova u odnosu uskraćivali su publici njeno odvojeni svet. U RADU NEMERLJIVOSTI (IMPONDERABILIA), 1977, na primer, Ulay i Marina su stjali jedno naspram drugoga, nagi, u uskom ulazu u muzej. Svaki posetilac je morao da uđe postrance okrugnuvši, pritom, njihova tela, a da bi to učinio, prvo je morao da odluči s kojim od njih će se suočiti. Ipak, u većini Radova u odnosu, a pogotovo u radovima nepomičnosti, Ulay i Marina su nešto činili, a publika ih je gledala. Prva epizoda PRELASKA NOČNOG MORA, u Sidneju, izvedena je bez ograda koja bi odvajala meditante od publike. Brojne smetnje koje su uznenimiravale ritam njihove duge koncentracije odvratile su ih od toga. Zbog toga je publika na različite načine odvojena od umetnika koji su sedeli, a prizori u kojima su ih posmatrali, često iza užeta kakvo

se koristi u pozorištu, sve su više ličili na scenu. Istančana scenografija i strogo odvajanje od publike pri sedenju na Dokumentima je najjasniji primer.

NJihov poslednji rad, POZITIVNA NULA (POSITIVE ZERO), 1983., ne samo da je potpuno preskočio rampu, budući predstavljen javnosti na kitnjastoj pozornici Pozorišta Carré u Amsterdamu, nego je i isključio element iskušenja i ličnog izazova koji su za malu grupu njihovih vernih entuzijasta bili njihov zaštitni znak. Ništa u POZITIVNOJ NULI nisu stvorili sami umetnici; nisu tu prikazali ono što su stvorili oni, nego ono što je stvorilo njih. To je bio etnološki kočaj predmeta pronađenih u kulturi koji su funkcionali kao omaž i kao ritualno slavlje. POZITIVNA NULA izrasla je iz saradnje tridesetak učesnika, muzičara i izvođača koji su nekoliko nedelja tokom kojih se delo razvijalo živeli zajedno u tibetskome centru za meditaciju, na selu u blizini Amsterdama. Ruralni centar za meditaciju i elegantno urbano pozorište bili su dva pola iskustva usmerena na unutarnje i na spoljašnje. Dva australijska aboridžinska umetnika su svirala didjeridu, stari šamanski instrument na kome se mogu proizvesti raznovrsni zujeći alikvotni tonovi; a šest tibetanskih lama pevalo je njihovim kompleksnim harmoničnim stilom. Zvuk je, naravno, sveprisutni primer – nečega što se rađa, ali ostaje nevidljivo\*, alikvotni tonovi su prisutni na još volšečniji način. Tokom sata i po POZITIVNA NULA obasipala je gledalište tajanstvenom lebdećom aurom mnogobrojnih alikvotnih tonova. U međuvremenu je deset izvođača, praćenih promenama pozorišnih svetlosnih efekata, izvelo na sceni nepokretna tableau vivants u vidu trodimenzionalnog Tarota. Prema okultnoj tantričkoj teoriji, zvučna, stvarnost proizvodi slikovnu stvarnost u skladu sa sušinskom harmonijom Velikog Lanca Postojanja. POZITIVNA NULA bila je intuitivno predočavanje ovog okultnog procesa, zasnovano na istoriji umetnosti. Mogli smo da vidimo Rafaelove andele zagledane u megalitsku Pietu (Ulay kao mrtav bog, nepomičan u Marininom krušu), dok su Tarot slike (Dvojka Mačeva vezanih očiju i nazubljena Osmica Štapova) prolazile scenom. Neki delovi komada, kao na primer predstavljanje nepomičnih ljudskih figura unutar pažljivo smisljene scene, jasno proističe iz ranijeg rada. Ipak, u ostalom POZITIVNA NULA je ili udaljavanje ili prekretnica po svom naglašavanju culne izražajnosti.

Ljudi su sedeli čuteći i drugi su ih posmatrati kako sede i čute, verovatno još od australopiteških večeri. Implikacije takve radnje menjaju se prema okolnostima. Hodočasnici se još uvek uspinju do nekih himalaških pećina da bi posmatrali neke jogije kako sede čuteći. Južnobudističko učenje uključuje definicije dvadeset i tri vrste čutanja. Pokojni Šankaracarija indijskog vedenčinskog reda pridržavao se MAUNE ili religioznog čutanja tokom nekoliko poslednjih decenija svog života; u njegovim okolnostima, to je prihvaćeno kao komunikativ postupak. Ipak, čitava naša kultura nije omogućila okolnosti u kojima takvi postupci mogu da funkcionišu kao način komuniciranja i često ih je smatrala solipsističkim. U sadašnjem trenutku, pogotovu kada je izražavanje (ponovo) izvikivanje parola na sve strane, u opasnosti smo da izgubimo bogatu rečitost čutanja.

PRELAZAK NOČNOG MORA će biti dovršen tokom 1983. ili početkom 1984. Tokom 1984. nameravaju da započnu još jedno teško i usamljeni putovanje koje će, ako bude realizованo, proširiti jednostavnost Radova u odnosu, kao i temu pokreta u odnosu na arhitekturu do gotovo kosmičkog nivoa. Težak i usamljeni zadatak nije završen, a njegova je vrednost sada veća nego ikada( . . . )

Artforum, vol. XII, No. 1, New York, September 1983, str. 52–55.

1. Ukoliko nije drugaćije navedeno, svi navodi Marine i Ulaya u ovom članku uzeti su iz razgovora sa autorom. [prim. autora]

2. Iz letka koji je razdeljen u vezi sa radom POZITIVNA NULA (POSITIVE ZERO), Amsterdam, Junij 1983.

3. Tekst je pisан novembar 1983. [prim. prev.]

Sa engleskog: Dragana Jovanović