

# Filozofski aspekti umjetnosti performansa Marine Abramović

---

**Kiseljak, Lucia**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2022**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:005072>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-09-13**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)



Fakultet hrvatskih studija  
Sveučilište u Zagrebu  
Odsjek za filozofiju i kulturologiju



## **Filozofski aspekti umjetnosti performansa**

**Marine Abramović**

Završni rad

Studentica: Lucia Kiseljak

Mentorica: doc. dr. sc. Željka Metesi Deronjić

Zagreb, rujan 2022.

# SADRŽAJ

<b>1. Uvod .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. Marina Abramović .....</b>	<b>2</b>
<b>2. Konceptualna umjetnost .....</b>	<b>3</b>
<b>2.1. Autorefleksija.....</b>	<b>4</b>
<b>2.2. Tijelo kao umjetnički medij.....</b>	<b>5</b>
<b>2.3. Transgresija i tabu kao elementi nasilne umjetnosti performansa.....</b>	<b>6</b>
<b>3. <i>Ritam 10</i>.....</b>	<b>7</b>
<b>3.1. <i>Ritam 5</i> .....</b>	<b>8</b>
<b>3.2. <i>Ritam 2</i> .....</b>	<b>9</b>
<b>3.3. <i>Ritam 4</i>.....</b>	<b>10</b>
<b>3.4. <i>Ritam 0</i>.....</b>	<b>11</b>
<b>4. Zaključak.....</b>	<b>15</b>
<b>5. Literatura.....</b>	<b>16</b>

**Ključne riječi:** Marina Abramović, umjetnost performansa, konceptualna umjetnost, *žrtvena estetika*

## **Sažetak**

U radu ću prikazati osnovne značajke i ideje konceptualne umjetnosti, a posebno ću se usredotočiti na analizu djela Marine Abramović, jedne od najpoznatijih svjetskih umjetnica performansa koja još i danas, u osmom desetljeću svog života, privlači veliku pozornost javnosti. U svojim brojnim performansima kojima nerijetko šokira publiku, Marina Abramović progovara o granicama ljudske izdržljivosti, o boli, patnji, strahu, smrti, pitanju ličnosti i egzistencije.

## **1. Uvod**

Napuštanje metafizičkog određenja umjetnosti i tradicionalne definicije lijepog omogućit će već u 19. stoljeću stvaranje plodnog tla za afirmaciju ružnog kao punopravne estetske kategorije. Avangardni umjetnički pokreti u 20. stoljeću razbit će nekadašnji svijet sklada i harmonije, ukazat će na varke doživljaja vanjskog svijeta koji je daleko od idealne ljepote, dobrote i istine i usredotočit će se na prikaz čovjekova unutarnjeg svijeta. A on je iracionalan, mračan, neshvatljiv svijet koji izmiče pravilima. On poznaje, doduše, osjećaje sreće i zadovoljstva, ispunjenosti i zahvalnosti, ali je najčešće ispunjen upravo suprotnim emocijama poput straha, boli, tuge, očaja i apsurdna te je uvijek iznova mučen pitanjima o vlastitom identitetu, ličnosti, granicama ljudskosti, odnosu društva i individue, moralnosti i (be)smislu egzistencije. Takav je svijet kroz svoj umjetnički rad prikazivala svjetski poznata konceptualna umjetnica performansa Marina Abramović. Kroz njezin poznati ciklus ritmova (*Ritam 10, Ritam 5, Ritam 2, Ritam 4 i Ritam 0*) u kojima eksperimentira s granicama ljudskosti, psihičkoj i fizičkoj snazi ljudske izdržljivosti, povezanosti uma i tijela te njihovim reakcijama na bol, pokazat će se na koji način suvremena umjetnost napušta kategoriju ljepote i na njezino mjesto postavlja nasilnu i ritualističku praksu u kojoj tijelo umjetnika postaje glavni umjetnički medij.



Slika 1 Marina Abramović

### **1.1. Marina Abramović**

Rad Marine Abramović u domeni konceptualne umjetnosti, kako navodi u memoarima *Prolazim kroz zidove* počinje na izložbi Studentskog kulturnog centra naziva *Drangularijum – sajam sitnica* (Abramović i Kaplan, 2019: 51). Cilj izložbe bio je omogućiti umjetnicima da izlože svakodnevne predmete, a Marina je izabrala predstaviti kikiriki na zidu. Rad je nazvala *Oblak i njegova sjena* te je on odredio njezin daljnji umjetnički put (Abramović i Kaplan, 2019: 51). Trodimenzionalnost svakodnevnog predmeta i zagonetnost njegove sjene izazvalo je njezino zanimanje te je tada shvatila da je dvodimenzionalnost slikarskog platna za nju stvar prošlosti. U silueti oblaka je otkrila nepresušan izvor mogućnosti koje nematerijalno umjetničko djelo može prenijeti na promatrača. Tom intervencijom vratila je fokus na osjetilnu spoznaju kod percipiranja vlastite umjetnosti. U svojoj opsežnoj studiji *Marina Abramović: Od reza do šava*, Svetlana Racanović objašnjava temeljnu vrijednost na kojoj leži cjelokupni estetski, etički i retorički potencijal umjetničkog programa Marine Abramović *Čišćenje kuće* (Racanović, 2019: 10). Osebujan način izražavanja, analogija s društvenim pitanjima kroz umjetničku paradigmu pokreće niz tehnika i praksi iskušavanja i nadilaženja njezinih psihofizičkih granica. Tu metodu oslikavanja egzistencije koristi kao utišavanje i podizanje vlastite svjesnosti, a potom i svjesnosti promatrača odnosno sudionika performansa.

Psihičke i fizičke granice Marinine izdržljivosti Racanović objašnjava kao testiranje ljudske izdržljivosti misleći na: »[...] *unutarnje* granice – bola, psihofizičke izdržljivosti i *vanjske* – granice predstavljanja i čitanja tijela, na društvene tabue, stereotipe [...].« koje nas direktno i indirektno pozicioniraju u određenu perspektivu i ulogu u društvu (Racanović, 2019: 10).

## 2. Konceptualna umjetnost

Preuzimanje ideja iz filozofije, psihoanalize, feminizma i političkih aktivnosti karakteristična je odlika konceptualnih umjetnika. U djelu *Filozofija i konceptualna umjetnost* autori P. Goldie i E. Schellekens pišu kako ova vrsta umjetnosti nije teorija niti ilustracija teorija te ističu da je: »Intuitivna, uključena u sve tipove mentalnih procesa.« (Goldie i Schellekens, 2007: 71). Dakle, ova vrsta umjetnosti uvelike ovisi o njezinom promatraču kao sudioniku i njegovom percipiranju djela koristeći se mentalnim predodžbama, idejama i stavovima. Srodno tome, umjetničko djelo nikad nema identične utiske na promatrača i ne može se sagledavati samo iz jednog kuta. Do očekivanje emotivne zahtjevnosti i prisutnosti svih strana (umjetnika i promatrača) dolazi zbog naglaska na objekt umjetnika koji tu zahtjevnost treba prouzročiti. Goldie i Schellekens opisuju to kao iščekivanje emocionalnog udara na koji je onaj tko konzumira ekspresionističku umjetnost navikao (Goldie i Schellekens, 2007: 71). Mirko Šuvaković u svojoj knjizi *Pojmovnik suvremene umjetnosti* objašnjava kako je konceptualna umjetnost nastala kao: »Kritika modernističkog nerazumjevanja konceptualne, teorijske i kulturalne determinacije pojma umjetnosti te kako je pokrenula pitanje *što je danas umjetnost*« (Šuvaković, 2005: 10). Dakle, odbacivanjem umjetničkog djela kao materijalnog objekta konceptualni umjetnik u prvi plan stavlja zamisao, ideju, koncept, zatim proces rada na djelu, a konačni rezultat ili izgled manje je važna komponenta (Šuvaković, 2005: 10). Igor Vučak u svom članku objašnjava kako umjetnici performansa počinju angažirati svoja tijela i stvarati od njih jedan novi umjetnički medij: »Što će dalje potaknuti niz ekstremnih, nasilnih i ritualističkih performansa utemeljenih na različitim praksama transgresije.« (Vučak, 2020: 70). Vučak zanimljivo povlači paralelu između ekstremnih kanala (samoranjavanja, sadomazohizma, asketizma, pronalaženja iskustava na granici života i smrti) i krajnjih korporalnih i psiholoških granica nazivajući to transformativnim iskustvom traume i bola (Vučak, 2020: 70). U tom procesu, Vučak zaključuje: »Radikalna umjetnost performansa nastojala je uspostaviti jedan kompleksniji fokus na društveni tekst ljudskog tijela, upisan u mnogobrojne svjetonazore kulturne politike, identiteta, seksualnosti i relacija moći.« (Vučak,

2020: 70). Vratimo se na Šuvakovića i njegovoj podjeli konceptualne umjetnosti koju svodi na dva pokreta:

»(1) Posljednji modernistički pokret u kojem je došlo do konačne redukcije pojavnosti djela (dematerijalizacije umjetničkog objekta, umjetnost kao teorija, (2) prvi postmodernistički pokret u kojem je došlo do kritike i problematiziranja svih velikih dogmi modernizma (interdisciplinarnosti, intertekstualnosti, produkcija umjesto stvaranja, zamisao umjetnika ili autora umjesto slikara i kipara, negacija autonomije umjetnosti, teorijska interpretacija u okvirima umjetničke prakse« (Šuvaković, 2005: 30).

U poglavlju *Analitička linija moderne umjetnosti* Šuvaković piše kako se kod Filberta Menna<sup>1</sup> interpretacija konceptualne umjetnosti i njezin analitički smjer prikazuje kao posljedica razvoja apstraktne umjetnosti (Šuvaković, 2005: 48). Analitički smjer koji se u konceptualnu umjetnost prenio razvojem apstraktne umjetnosti nudi široki spektar promatračevog logičnog zaključivanja i doprinosa umjetničkom djelu. Tako je konceptualna umjetnost zaokružila evoluciju apstraktne te je prema Mennu vrhunac modernističke umjetnosti (Šuvaković, 2005: 48). Možemo je smatrati i antiumjetnošću budući da se prema Šuvakoviću u njoj: »tradicionalna umjetnost u teorijskom smislu preispituje« (Šuvaković, 2005: 57).

## 2.1. Autorefleksija

Autorefleksija u konceptualnoj umjetnosti postaje središte prezentacije rada, a Šuvaković u svojem *Pojmovniku suvremene umjetnosti* nabraja tri slučaja mogućih odnosa kreiranja djela i samog djela (Šuvaković, 2005:88). Razlikuje (1) postupak stvaranja u kojem je on istovremeno djelo, (2) umjetnikov rad u komunikaciji i konceptualnoj prezentaciji kao dio formalne zamisli ili dijaloga energije i u zadnjem (3) slučaju se javlja autorefleksivnost koja je potaknula na rad, dala koncepciju, realizirala pojavnost i funkciju djela, a sve zajedno kao uvođenje u teorijsko analiziranje, objašnjavanje i interpretiranje rada. (Šuvaković, 2005: 88). Iz Šuvakovićeve tri slučaja zaključujemo kako teorijska analiza formirana na autorefleksiji polazi od stajališta da se značenja umjetničkog rada ne mogu pročitati iz konačnog rezultata već iz procesa nastanka rada (Šuvaković, 2005: 88). Takvom analizom procesa nastanka rada otkriva se značenje djela, a taj proces ima korake analize razloga i namjera za nastankom

---

<sup>1</sup> Filberto Menna (1926.–1988.), talijanski povjesničar umjetnosti, autor djela *Tekstovi o modernoj umjetnosti* (1984.), *Crítica de la crítica* (1980.), *Mondrian: cultura e poesia* (1962.)

određenog rada, analize konteksta u kojem je rad nastao koji nastaje od umjetnikovih uvjerenja i složene analize svjetova i umjetnosti te treći korak analize egzistencijalnih okvira i produkcije situacije. U potonjoj analizi egzistencijalni uvjeti imaju veću važnost od samog djela odnosno umjetnički akt je put do postizanja egzistencijalne situacije kroz okruženje, komunikaciju ili slično (Šuvaković, 2005:88–89). »Navedeni tipovi analize razlikuje se po kontekstu u kojem se izvode, jedan čin ili gesta tijelom u prostoru galerije ovisno o kontekstualnim aspektima, može se objasniti i prenijeti na primjer formalnom analizom pokreta tijela, kao meditativni čin, kao politička provokacija i tako dalje« (Šuvaković, 2005: 89).

## 2.2. Tijelo kao umjetnički medij

Tijelo je, piše Racanović, pozivajući se na misao Michela Foucaulta<sup>2</sup> »[...] pasivno, inertno, ono je objekt, meta i instrument moći.« (Racanović, 2019: 42). Drugim riječima, tijelo je u performansu umjetničko platno spremno na instrumente moći odnosno intervencije umjetnika i akcije na njemu. Racanović objašnjava da je tijelo »zahvaćeno u nizu režima koji ga obikuju, tijelo je površina za upisivanje događaja (dok ih jezik bilježi, a ideje razlažu).« (Racanović, 2019: 42). Marina se kroz svoj rad želi osloboditi osobnih egzistencijalnih strahova pomoću energije publike koja joj daje hrabrost. Taj pristup možemo usporediti sa stoicizmom budući da je Marina samokontrola nužan faktor njezine umjetnosti kao i naglasak na stvari koje može promijeniti, a to je vlastito ja. Promatraču želi biti inspiracija za te spoznaje. Uvijek razvija onu ideju koja je čini nervoznom i koja je ispunjava strahom. Sama objašnjava što želi postići tim postupkom: »Time ne želim reći da sam neustrašiva. Upravo suprotno. Pomisao na smrt užasava me. [...] No, kad je u pitanju moj rad, zaboravljam na oprez.« (Abramović, 2019: 60–61). Tijelo kao površina za upisivanje događaja kod Marine je sirovi, fizički odraz psihičke izdržljivosti i temelj njezinih radova. Cilj je korištenjem tijela i uma kroz ideju prevladavanja strahova i oslobađanje straha od boli doći do dubljeg shvaćanja sebe i svojih granica. Marina u razgovoru s psihoanalitičarkom Fischer izjavljuje: »Ako čovjek nanosi sebi bol da bi se oslobodio straha, onda je bol u redu.« (Tropin, 2019: 30). Navedeni pristup boli i nasilju postavlja pitanje kako ono može biti rješenje ili put do oslobođenja. Gledajući iz tog kuta svakako ima pokrića za postavljenjem navedenog pitanja budući da Marina bol koristi kao

---

<sup>2</sup> Michel Foucault (1926.–1984.), francuski filozof, društveni teoretičar i aktivist. Poznata su mu djela *Madness and civilization* (1961.), *Riječi i stvari* (1966.) i dr.



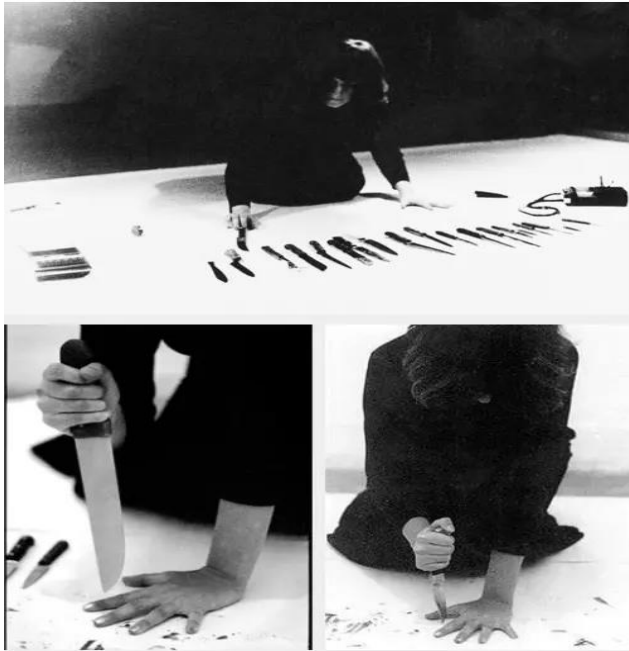
pokretački faktor za oslobođenje od straha. Time se otvara polemika oko društvenih normi i prihvatljivosti pristupa nasilnog ponašanja u umjetnosti. Ono može dovesti do zaključka kako je prihvatljivost nasilja u umjetnosti odraz njegove integriranosti u društvu. Unatoč takvim pitanjima Marinu ne zanima svakodnevno stanje svijesti, zbog čega nanošenje povreda vlastitom tijelu postaje njezino prepoznatljivo umjetničko obilježje, a umjetnost za nju postaje ples između života i smrti. Marina u svojim memoarima navodi kako se već u pubertetu navikla nositi s boli, kaže kako je to bio početak njezine obuke, pojava prvih migrena koje su je učile prihvatiti bol i strah (Abramović i Kaplan, 2019: 26).

### **2.3. Transgresija i tabu kao elementi nasilne umjetnosti performansa**

Kroz rad Igora Vučaka, u kojem je glavni fokus na filozofiju transgresije, ukratko ćemo se osvrnuti na Marinine radove. Vučak nalazi širi kontekst formiranja nove »estetike transgresije« kroz teoretsko razlaganje pojmova transgresije, komunikacije, žrtve, suverenosti, »unutrašnjeg iskustva«, metafizičkih rana, erotizma i svetog. Kao što je već navedeno, Abramović performans definira kao psihičku i fizičku konstrukciju koju umjetnik izvede u određenom vremenu ispred publike uz dijalog energije, a dijalog energije nikad ne može biti ponovljen jer taj trenutak nije moguće oponašati. Taj dijalog energije Vučak objašnjava kroz duboko povezane, nerazdvojne sile: transgresiju i tabu. (Vučak, 2020: 75). Vučak zapisuje: »[...] dok tabu označava zabranjeno područje i granicu, mogućnost transgresije pruža privlačnost i prouzrokuje 'uzbuđenje uma'.« (Vučak, 2020: 75). Objašnjava kako sam transgresivni čin pojačava moć tabua kao društveno-konsenzualne zabrane formirane oko nekog postupka, i tako zapisane u individualnoj i kolektivnoj svijesti na različitim nivoima društvenog razvoja. Što je počinitelj prijestupa svjesniji moći zabrane ili tabua formiranih oko nekog čina, to će čin transgresije biti dramatičniji, zaključuje Vučak (Vučak, 2020: 75). Dramatične poteze transgresije jasno iščitavamo iz reakcija promatrača i sudionika njezinih performansa, a posebno u *Ritmu 0*. Performans Marine Abramović može biti okarakteriziran kao umjetnikova »potraga za suverenom« kojom se ona nastoji osloboditi granica svog materijalnog oblika i stupiti u prostor duhovne preobrazbe (Vučak, 2020:77). Potraga za duhovnom transformacijom kao jednom od temeljnih procesa u umjetnosti performansa tendira k meditativnom, unutarnjem iskustvu samospoznaje.

### 3. *Ritam 10*

Svoje istraživanje tijela u svjesnom i nesvjesnom stanju Abramović je provodila u ciklusu ritmova, a započela je performansom naziva *Ritam 10* u Edinburghu 1973. godine. U okviru tog performansa sebi je po prvi put nanijela lakše tjelesne ozljede koristeći noževe. Marina u svojim memoarima opisuje svoj performans *Ritam 10* kao čistu ludost koji jer se bazirao na igri sličnoj ruskom ruletu gdje su se ruski i jugoslavenski seljaci zabavljali što bržim udaranjem noževa između prstiju, a svakom pogreškom su zaslužili piće (Abramović i Kaplan, 2019: 61). Marina voli opisivati Slavene kao narod s posebnom dozom melanholijske pa i ovu igru povezuje s hrabrošću i ludosti, očajem i tamom te kaže kako je ona upravo zato: »[...] savršena igra za Slavene.« (Abramović i Kaplan, 2019: 61). U memoarima opisuje neobičan osjećaj koji ju je obuzeo nakon performansa *Ritam 10* uspoređujući ga s električnošću koji prolazi tijelom (Abramović i Kaplan, 2019: 62). Opisuje jedinstvo publike i nje same koju dotad nije poznavala jer je od trenutka kad je stupila u prostor performansa djelovala iz pozicije višeg »ja«. Racanović u već spomenutoj knjizi *Od reza do šava* piše kako je ovdje u pitanju prepoznatljivo umjetničko prisvajanje, prevođenje društvene igre, ekscentrične, razmetljive ili autodestruktivne javne zabave u autentični umjetnički događaj (Racanović, 2019: 30). Također objašnjava kako je *Ritam 10* kod nekih kritičara tumačen kao performans sjećanja, kao doslovna i bolna interpretacija traumatičnih isustva iz njezinog obiteljskog života, sa surovim praksama discipliniranja i kažnjavanja kojima ju je podvrgnula majka, a u ovom slučaju u korelaciji s nametnutim, a bezuspješnim pohađanjem satova klavira (Racanović 2019: 28). Osvrćući se na Svetlanu Racanović možemo povući crtu kako je to estetika bola prikazom (samo)kažnjavanja njezinih prstiju kojima nije bila vješta sviranju klavira te time vizualizira tjelesno sjećanje na emocionalnu patnju. (Racanović 2019: 28). To je jedna od mnogih prisila njezine majke koje su odredile Marinin karakter i njezin životni put. Ovim umjetničkim, ali ponajprije emotivnim pristupom, Marina pokazuje važnost majčine uloge i štetan utjecaj vršenja pritiska na tuđe sklonosti i nametanja vlastitih. Bol je tu bio posrednik povezivanja i prelijevanja između prošlog i sadašnjeg ili konkretnije: »[...] pokreta u zvuk, zvuka u ritam, ritma u slušanje, slušanje u pamćenje tijela, pamćenje tijela u osjećaj prisutnosti tijela.« (Racanović, 2019: 29). U *Ritmu 10* ne susrećemo se s tragičnim bespomoćnim bićem rastrganim starom ili novom boli, već s vrlo precizno izvedenom predstavom zadavanja boli kojom se nastoji postići preobražaj i umjetnika i publike (Racanović, 2019: 29).

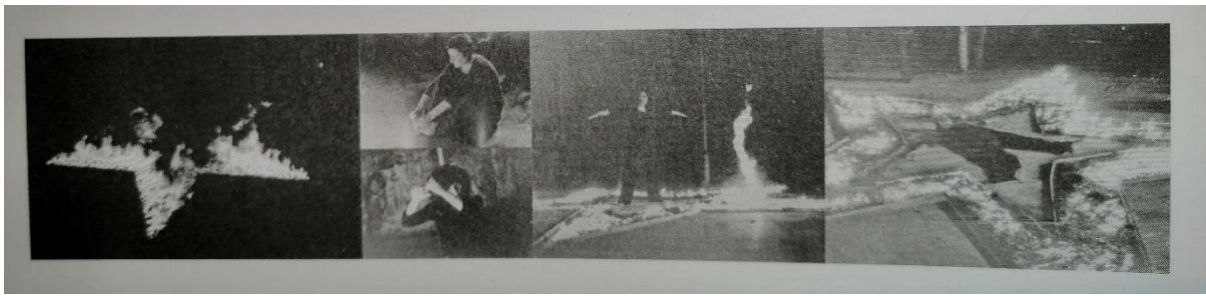


Slika 2. *Ritam 10* (performans 1 sat)

### 3.1. *Ritam 5*

Već iduće, 1974. godine Abramović je izvela još tri značajna performansa, počevši od *Ritma 5*. Marina je zapalila veliku petokraku zvijezdu formiranu u dvorištu SKC-a u Beogradu, u okviru Aprilskih susreta. U memoarima opisuje kako je ovo bio noćni performans, potpalila je piljevinu, a zatim pet puta obišla oko zvijezde, a odrezane nokte i kosu smjestila je u vatru te legla u zvijezdu, ispruživši ruke i noge u njezinu obliku (Abramović i Kaplan, 2019: 68). Ova forma znaka česta je u drevnim religijama i kultovima te posjeduje značajnu simboliku. (Racanović, 2019: 26). Iako Marinu više zanimaju transcendentni aspekti rada, znak petokrake ne sadrži samo religiozne, mitološke i kulturne konotacije, već i političke. Žrtvovanje njezinih dijelova možemo usporediti s religijom astečke civilizacije gdje je čin žrtvovanja bio izvedena čast bogova. Ako gledamo društveno-politički kontekst u kojem je performans nastao, možemo zaključiti kako su, metaforički govoreno, bogovi komunističkog režima tadašnje Jugoslavije bili jedna od njezinih dodirnih točaka izvedbe. Dakle, pristup ovom performansu sastojao se od ritualnog, egzistencijalnog, arhetipskog, kontemplativnog, duhovnog. Od *Ritma 5* element ritualnog postupno postaje česta pojava u Marininom izražaju: vatra joj koristi kao simboličan i tradicionalan element čišćenja duha, tipičnog za mnoge

kulture (npr. kod šamana). »Vatra je imala obrednu moć, moć uvođenja u snažna ekstatička stanja koju su posredovala preobraćenje individue, duhovno oslobođenje, moć da se nadiđu osobne granice.« (Racanović, 2019:26). »Vatra je ovom performansu predstavljala silu očišćenja, preporoda i prosvjetljenja, od čovjeka-žrtve do vatrom »kaljenog« novog čovjeka.« (Racanović, 2019: 27). Možemo si postaviti pitanje jesu li ovdje osobne granice stavljene na poziciju žrtve zbog preobraćanja ne samo individue već i kolektivne svijesti. Pokazujući da se može izvesti nešto ovako radikalno kada je na snazi radikalni politički režim, Abramović pokazuje slijepo vođen kolektiv od strane prividno nadmoćnije manjine. Na taj način potvrđuje kako zapravo definicija osobnih granica ne postoji već je individua (po)odredi vođena vanjskim svijetom.



Slika 3. *Ritam 5* (performans sat i pol), Studentski centar, Beograd.

### 3.2. *Ritam 2*

Abramović je ponovno stavljajući sebe kao središnjeg, a u isto vrijeme uključujući publiku kao aktivne sudionike izvođenja 1974. realizirala performans *Ritam 5*. Uzimala je lijekove namijenjene medicinskom tretmanu šizofrenije i akutne katotanije nakon čega je uslijedio gubitak kontrole nad svojim tijelom i umom. Lijekovi su ovdje koristili kao instrument prikaza nečeg izvanjskog koje narušava unutarnje kako bi se postigla harmonija. Kada kažem harmonija mislim na sklad tijela i uma u odnosu na društveno prihvatljive obrasce ljudskog ponašanja. Racanović objašnjava kako se njima stvarala obrnuta slika između pojmova »zdravo« i »bolesno«, »kontrolirano« i »divlje«, »normalno« i »opasno« te tjelesnog i psihičkog te njihove zamijene mjesta (Racanović, 2019: 25). Kroz takav prikaz slučaja bez zadržke i vidljivo unutarnje sile izbijaju na površinu tijela zbog pokušaja njegovog

civiliziranja. Gledajući *Ritam 2* iz ovog ugla: »[...] nezakonitost, neregularnost korištenja lijekova na zdravom tijelu (umjetnice) mogli bi se tumačiti kao pokušaj degradiranja i pervertiranja tih institucionalnih metoda, mehanizama moći kojima se tijela odmetnuta od kontrole (razuma) pokušavaju provesti u normalnost, u društveno prihvatljivo.« (Racanović, 2019: 25). Takvom diverzijskom izvedbom u galerijskom prostoru Abramović kritizira sistem društvenosti i sistem umjetnosti radikalnim zastupanjem prava neposlušnih i otuđenih tijela kako bi se priznala njihova aktivna uloga u društveno i umjetničko relevantnim pozicijama i procesima.



Slika 4. *Ritam 2* (performans 6 sati), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

### 3.3. *Ritam 4*

Iste 1974. godine u milanskoj Galeriji *Diagramma* izvela je *Ritam 4*. U ovom je performansu bila gola u bijeloj sobi i klečala je nagnuta nad snažnim industrijskim ventilatorom. Pred objektivom videokamere koja je snimku slala publici u susjednoj prostoriji izvela je sljedeće: »Pritisnula sam lice suprotstavljajući se uraganu koji je puhao iz ventilatora, pokušavajući uvući što više zraka u pluća.« (Abramović i Kaplan, 2019: 69). Slanjem videa performansa publici u drugoj prostoriji javlja se indiferentnost umjetnice prema promatraču jer mu onemogućava da točno vidi i zna što se događa tijelu koje promatra na ekranu. Racanović prenosi da je Marinin cilj performansa bio prikazati se u dvama različitim stanjima: svjesnom i nesvjesnom, kao i kod *Ritma 2*. Dakle: »[...] za 'pravilno' razumijevanje, ali i za uspješnost ovog rada primarno je bilo da tijelo i u stanju svijesti i u stanju izvan sebe (gubitka svijesti) može izvoditi performans bez ikakvih smetnji.« (Racanović, 2019: 23). Time je uspjela prikazati prividnu prisutnost psihičkog dijela u fizičkom i kako je unatoč nesvjesnom stanju

tijelo odradilo scenarij. Tu možemo povući paralelu s čovjekom koji se sve više povlači u nesvjesno stanje, a unatoč tome izvršava svoje obaveze, svoj scenarij. Promatrači su kod njezinog padanja u nesvijest zaključili da je u opasnosti te su joj ponovno, kao i kod izvođenja *Ritma 5*, odlučili pomoći te je to neplanirano postalo dijelom performansa. Upravo te intervencije i nikad identična izdržljivost tijela i uma čine performans specifičnom vrstom umjetnosti: »Ovakve su me reakcije na moj rad potaknule na moj najopasniji performans. Što ako, umjesto da ja izvodim performans na sebi, dopustim publici da odluči što će sa mnom?« (Abramović i Kaplan, 2019: 70). Kao nekada u areni, publika diže palac gore ili dolje za performerera i njegov život.



Slika 5. *Ritam 4*

### 3.4. *Ritam 0*

Godine 1974. u Napulju (studio *Morra*) u Italiji krenula je u svoj najizazovniji nastup ikad, u performans koji je više bio društveni eksperiment nego umjetnička forma performansa. Iako se većini ovaj performans čini neshvatljivim i bizarnim, performans je jednostavnom izvedbom doveo do kolapsa ljudske psihe i otkrio njezine skrivene dijelove: koliko je opasno pojedincu pružiti apsolutnu slobodu djelovanja. Marina je u njemu natjerala svoje tijelo do krajnjih granica kako bi publici mogla dati punu slobodu djelovanja, a svu odgovornost preuzela je ona. Publika je svojim svjesnim izborom nesvjesno pretočila svoje potisnute želje

i strahove na umjetničko platno: Marinino tijelo. U razgovoru s psihoanalitičarkom u knjizi *Susret psihoanalitičarke i Marine Abramović*, Marina kaže: »U performansu *Ritam 0* rizikovala sam da me ubiju. Izazivala sam sudbinu.« (Tropin, 2019: 18). Tada još nepoznata javnosti kao danas ostala je zapamćena u povijesti performansa po tom za nju zamalo pogubnom umjetničkom aktu. Publici je dala na raspolaganje 72 predmeta, a sebe je predstavila kao objekt br. 73 na kojem publika može koristiti ostale predmete bez ikakve odgovornosti. Njezin cilj bio je predstaviti se kao živo umjetničko djelo, a posjetioци su mogli birati između dobra i zla jer je popis predmeta obuhvaćao najrazličitije predmete od parfema, cvijeća, četke, šala, šešira do metka pa čak i pištolja. Publika je ovdje neplanirano prikazala opasnost potisnutih emocija, želja i strahova. Marina je na kraju performansa bila razodjevena, uplakana i zamalo ubijena. Objekt nasilja pretvorila je u subjekt performansa i krajnje stvaralački čin piše Racanović, a izdržavanje i inscenacija egzistencijalne dileme jedan je od glavnih izraza njezine umjetnosti i performansa: izdržavati do nesvjesti, do granice smrti (Racanović, 2019: 55). Postajući objektom nasilja upoznala je promatrače s njihovim najdubljim i istinskim »ja«. A uz to, performans je doživljen kao prikaz društvenih, političkih i rodnih odnosa nadmoćnosti i podčinjavanja te kao vrsta mazohističkog bunta protiv identično ustrojenih društvenih pozicija (Racanović, 2019: 55). Kroz prizmu moći, kao aspiracije pojedinca i osjećaj nemogućnost kontroliranja iste. Forsiranjem granica bola u performansima te višestrukim i namjenskim iskušavanjem, Marina uspostavlja već spomenutu metodu egzistencije i praksu subjektivizacije (Racanović, 2019: 49). Tom se metodom, promatrač performansa, *useljava* u svoju tjelesnost, materijalnost i prezentnost: »[...] u bolu postajemo svjesni beznačajnosti svoje subjektivne volje, to jest *ratia* i svjesni svoje ekstremne ranjivosti, osjetljivosti, moći reagiranja naše materijalne objektivnosti« (Racanović, 2019: 49). Promjenom pogleda na ove sile indirektno se utječe na promjenu vjerovanja, stavova i emocija, zaključuje Racanović (2019: 49).

»Činjenicu da Marina ima kreativni potencijal da pretvori tu borbu u umjetnost pripisujem njejoj genijalnosti i životnoj volji.« (Tropin, 2019: 39).

Vučak navodi kako su tokom šokantnih i nasilnih trenutaka performansa koji je Abramović izvela u Napulju (trganje Marinine odjeće, ranjavanje njezina polugolog tijela u skoro ritualnim činovima bičevanja, rezanje njezina mesa, korištenje ružina trnja kojim su joj učesnici probijali kožu, sisanja krvi koja se slijevala iz njezinih rana te konačno i pištolja prislonjenog uz njezin vrat), sudionici *Ritma 0*: »Demonstrirali su transgresivnu tendenciju

koja odgovara Batailleovom filozofskom pojmu komunikacije, točnije, želje za komunikacijom« (Vučak, 2020: 73). Prema Batailleu,<sup>3</sup> takva želja za komunikacijom implicira povezivanje čina žrtvovanja sa nasilnim aspektima erotizma i seksualnosti, izraženim u njegovom ugrožavanju bića sudionika čina koja je na granici sa smrću i ubojstvom (Vučak, 2020:73). Dakle, prema Batailleu: »Erotizam posjeduje unutrašnju vezu sa komunikacijom i transgresivnom željom da se unište granice postavljene pred diskontinuirana bića u stvarnom svijetu« (Vučak, 2020: 73). Abramović nakon performansa objašnjava: »Ono što sam naučila bilo je [...] ako se prepustiš publici, oni će vas ubiti.« Marina se planirano nakon šest sati ustala i krenula prema publici koja se razbježala, kako bi izbjegla direktno sučeljavanje s njom kao osobe. Povlačenje promatrača zbog nemogućnosti suočavanja s postupcima koje su joj nanijeli kada je izašla iz uloge objekta u performansu i uloge umjetnika pokazuju njihovo promijenjeno stanje svijesti za vrijeme i nakon performansa. Iako su joj za vrijeme performansa bili u stanju nanositi bol završetkom performansa nisu je mogli pogledati u oči. Promatračevim aktivnim sudjelovanjem u performansu izazvano je transcendentno iskustvo između promatrača i umjetnice.

---

<sup>3</sup> Georges Albert Maurice Victor Bataille (1897.–1962.), francuski filozof i intelektualac. Poznata djela: *Erotizam* (1957.), *Unutaranje iskustvo* (1943.), *Teorija religije* (1973.).



## *Ritam 0*

### Uputstvo

Na stolu leže 72 predmeta, koja se prema želji mogu upotrebiti na meni.

### Performans

Ja sam objekt.

Svu odgovornost preuzimam na sebe za to vreme.

Vreme trajanja: 6 časova (20 h do 2 h)  
1974.

Studio Mora, Napulj

Performans *Ritam 0* poslednji je iz ciklusa ritmova.

Završavam svoje istraživanje tela u svesnom i nesvesnom stanju.

Slika 6. Uputa za izvedbu *Ritma 0*.



Slika 7. *Ritam 0*



Slika 8. *Ritam 0* (performans 6 sati)

#### **4. Zaključak**

Marina Abramović svoju umjetničku praksu provodi vlastitom i prepoznatljivom umjetničkom strategijom performansa. Strategijom sudjelovanja publike i umjetnika kroz dijalog njihove energije te kroz psihičku i fizičku konstrukciju koju izvodi u određenom vremenu. Vođena motom »Ići u nepoznato.« suočava se s najvećim ljudskim strahovima: boli, patnji, smrti, pitanju ličnosti i egzistencije te s ljudskim granicama izdržljivosti istih. Abramović stavlja naglasak na prisutnost, autorefleksiju, transcendentno, obnavljanje uma i tijela. Drugim riječima, na regenerirajuće psihološko i fizičko iskustvo na individualnom i društvenom planu. Kroz vlastito fizičko i psihičko nanošenje boli, prikazuje snagu ljudskog uma te poručuje kako prevladavanjem i oslobađanjem od straha i boli dolazimo do dubljeg shvaćanja sebe i vlastitih granica.

## 5. Literatura

1. Abramović, M., Kaplan, J. (2019.), *Prolazim kroz zidove: memoari*, Iris Illyrica, Zagreb.
2. Goldie, P., Schellekens, E. (2007.), *Filozofija i konceptualna umjetnost*, Oxford University Press, USA.
3. Racanović, S. (2019.), *Marina Abramović: Od reza do šava*, Geopoetika, Beograd.
4. Šuvaković, M. (2005.), *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb.
5. Tropin, T. (2019.), *Susret psihoanalitičarke i Marine Abramović, Susret umjetnice i Janet Fišter*, Geopoetika, Beograd.
6. Vučak, I. (2020.), »Georges Bataille i radikalna umjetnost performansa: filozofija transgresije u performansu *Ritam 0* (1974.) Marine Abramović«, *Teorija umjetnosti*, str. 68–81.

### Popis izvora slika:

Slika 1: <https://www.vogue.it/news/vogue-arte/2017/10/09/marina-abramovic-vogue-italia-ottobre-2017> (datum posjeta stranici: 30. 8. 2022.)

Slika 2: [https://arthive.com/sl/artists/92199~Marina\\_Abramovi/works/635214~Ritam\\_10](https://arthive.com/sl/artists/92199~Marina_Abramovi/works/635214~Ritam_10)  
(datum posjeta stranici: 30. 8. 2022.)

Slika 3: s dopuštenjem M. Abramović Archives i S. K. Gallery, New York u: Abramović, M., Kaplan, J. (2019.), *Prolazim kroz zidove: memoari*, Iris Illyrica, Zagreb, str. 68.

Slika 4: <https://arteperformativa.tumblr.com/post/36811893982/rhythm-2-1974-performance-6-hr-galerija-suvremne> (datum posjeta stranici: 30. 8. 2022.)

Slika 5: <https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/rhythm-4>  
(datum posjeta stranici: 30. 8. 2022.)

Slika 6: Fotograf: Donatelli Sbarra. Iz knjige: Tropin, T. (2019.), *Susret psihoanalitičarke i Marine Abramović, Susret umetnice i Žanet Fišter*, str. 22. Geopoetika, Beograd.

Slika 7: <https://zona-zanimljivosti.com/ritam-0-eksperiment-koji-je-dokazao-zlu-stranucovjecanstva/> (datum posjeta stranici: 30. 8. 2022.)

Slika 8: <https://zona-zanimljivosti.com/ritam-0-eksperiment-koji-je-dokazao-zlu-stranucovjecanstva/> (datum posjeta stranici: 30. 8. 2022.)