

Svetlana Racanović

studentkinja doktorskih studija, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd
impulsivo68@gmail.com

Marina Abramović – Ulaj: konstrukcija *Trećeg Sopstva* izvan samodovoljnosti para

Apstrakt: Dvanaestogodišnju kolaborativnu praksu Marine Abramović i Ulaja (Frank Uwe Laysiepen) čini lanac neprekidnih mijena, transformacija životnih i umjetničkih putanja, strategija i praksi. U pitanju je dinamično, često i dramatično, eksplozivno dejstvo koje je imalo svoje krivudave i skokovite putanje, neočekivane zaokrete, pregrupisanja snaga, žestoka pražnjenja, ekstatična ubrzanja ali i kontrolisana usporenja samo da bi se prikupile, reorganizovale i revitalizovale snage za nova bjekstva i nova prekoračenja društveno konstruisanih ili samouspostavljenih granica, individualnih i granica njihovog odnosa. Serija ranih performansa (faza koju su nazvali *Warriors*) donijela je eskremno, žestoko i bespoštedno angažovanje svih raspoloživih potencijala tijela, radikalnu 'eksploataciju' tijela u svrhu konstrukcije ali i permanentne i konsekvantne destabilizacije, *iskušavanja* stanja jedinstva, jednakosti, međusobne usklađenosti i uravnoteženosti: destabilizaciju *samodovoljnosti para*. Njihovo provokativno, produktivno bjekstvo *izvan sebe*, izvan njihovog odnosa, te integrativno otvaranje prema *spoljašnjosti*, prema drugim *tijelima*, donijeće konstrukciju, 'rađanje' novog, *Trećeg Tijela* koje nazivaju *To Sopstvo*. Taj novonastali entitet, stvoren iz dinamičnog, promjenjivog, *odmetničkog* zajedništva dvoje, iz niza njihovih zajedničkih performansa, kao ono *od njih stvoreno* počinje da njih i njihov odnos regeneriše, rekreira. To što su oni stvorili i što sada njih iznova stvara, to oslobađa i intenzivira moći njihovih tijela, aktuelizuje njegove nepoznate i nepriznate sile i daje im moć građenja novih, fleksibilnih sklopova, hibridnih spojeva, ulančavanja sa drugim tijelima, ljudskim i ne-ljudskim, živim i neživim, materijalnim i virtuelnim: daje im moć konstruisanja *asamblaža*.

Ključne riječi: Marina Abramović, Ulaj, *To Sopstvo*, „imaginarna anatomija“, asamblaž

Dvanaest godina životnog i umjetničkog partnerstva, dvanaest godina provedene *ljubavne procedure* Marine Abramović i Ulaja reflektuju stanje radikalne destabilizacije klasičnih, normativnih vrijednosti u kontekstu postmoderne ili kulturne

logike kasnog kapitalizma pa i vrijednosti koje se atribuiraju sferi tzv. *prave ljubavi*: sigurnost ili izvjesnost, prisustvo, živi govor i ono što Žak Derida (Jacques Derrida) zove *bliskost*, te transcendencija i besmrtnost.¹ Logika permanentne promjene, privremenost ili otvorenost, *promiskuitetnost* odnosa hvata i reflektuje fluidne tokove savremenog života: „Nijedan od ovih spojeva, što je tu da popuni praznine nastale usled nedostatka ili dotrajalosti veza, ne može biti garantovano trajan. U svakom slučaju, oni treba da budu samo labavo povezani kako bi ponovo mogli biti odvezani, uz kratko odlaganje, kada se prilike promene – kao što će se sigurno i dogoditi u fluidnom modernom vremenu, uvek iznova.“²

Osim te ‘refleksivnosti’, te ‘uklopljenosti’ u *duh vremena*, njihov kolaborativni rad sadrži i angažuje kao svoje imanenentno svojstvo moć nestalnosti, promjenjivosti, bjekstva iz *stasisa*, uklanjanja hermetične *scene za dvoje*, demontiranja pozornice za odigravanje scene ‘biti jednak’ i ‘biti jedno’ i moć stalnog proizvođenja nekog *drugog stanja*, drugačijeg odnosa, neke novine, moć perpetuiranja razlike. Daleko od logike *samodovoljnosti para*, Abramović i Ulaj u nizu zajedničkih performansa testiraju, napadaju, zatežu, guraju ili o(t)puštaju, otvaraju njihove individualne psihofizičke granice i granice njihovog odnosa zavodeći, uvodeći u svoj odnos, integrišući *treće tijelo* (recimo, ogledalo, stub, zid, zmiju, konja, posmatrača... te nevidljiva, imaterijalna a stvarna *tijela*) time *izlazeći iz sebe*, nadograđujući, *ekstenzirajući*, u prostoru i vremenu, i sopstvena i tijelo same umjetnosti performansa. Oni grade nove hibridne umjetničke sklopove kao gotovo nove ontološke entitete.

Njihova kolaboracija kroz niz zajedničkih performansa djeluje kao operisanje mašine koja se pokreće i funkcioniše kroz istovrsnu radnju svoje ‘žive poluge’. No, ta mašina ne znači dejstvo *po inerciji*, automatsko izvršenje ‘mrtve’, neproduktivne operacije zatvorene unutar samog mašinskog sklopa, operacije samodovoljnog kruženja istog. Takođe, istovrsnost radnje i pozicije dva tijela u nizu ranih zajedničkih performansa nije u službi puke ogledalnosti, obostranog podražavanja, čistog reciprociteta, isključivo unutarnjeg sinhronizovanja i nenarušive ravnoteže niti, pak, nadmetanja, odmjeravanja snaga, kakvog uzajamnog kažnjavanja ali ni pokušaja kompenzovanja, ispunjavanja praznine, hranjenja fantazma o uzajamnom nadoknađivanju nedostajućeg. Zajednički performansi su bili način da se ova *mašina dvoje*, ili dvije povezane *mašine želje*³ najprije uzajamno testiraju, potom podese, kalibriraju i konačno dostignu ‘visoku radnu temperaturu’ kako bi mogle prestupiti, *iskočiti iz*

¹ Catherine Belsey, „Postmodern Love: Questioning the Metaphysics of Desire“, *New Literary History*, Vol. 25, No. 3, 1994, 683.

² Zigmunt Bauman, *Fluidna ljubav*, Novi Sad, Mediterran, 2009, 9.

³ Mašine želje ili želeće mašine jedna su od ključnih komponenti delezovsko-gatarijevskog koncepta želeće produkcije. Nasuprot psihoanalitičkoj (Frojdovoj /Sigmund Freud/) percepciji želje kao dejstva *edipovske drame*, reprezentacijskog teatra zasnovanog na logici manjka i fantazmaskog nadoknađivanja nedostajućeg, prema Žilu Delezu (Gilles Deleuze) i Feliksu Gatariju (Félix Guattari) želja je fabrika, produktivna i potencijalno transformabilna sila, neprestani protok tvoračke energije koju prekidaju *mašine želje* kao bi je kanalisale, (pre) usmjerile. Mašine su svuda i mogu biti sve, od dojke kao mašine koja proizvodi mlijeko do političkog pokreta i njen zadatak je jedan: povezati se sa drugim mašinama, ostvarivati neprekidna ulančavanja kojima se pravi neki rez ili pomak u percepciji i strukturi realnog.

sopstvenog/zajedničkog radnog programa u novi režim rada, novi modus operisanja: povezati se, priključiti se, nadograditi do kompleksnijih, polivalentnih mašina 'nove generacije', do konstrukcije *asamblaža*.⁴

Dakle, njihov zajednički rad će donijeti permanentno ekstenziranje sopstvenog tijela i postojanja ugrađivanjem sebe ili građenjem kompleksnih sklopova, *asamblaža*, donijeće povezivanje sa mnoštvom iz spoljašnjosti kontinuiranim *izlascima iz sebe*, iz njihovog odnosa. I dalje, donijeće generisanje novog, trećeg entiteta kao nadograđivanja njihovih mašina želje, kao njihovo ugrađivanje ili građenje nove transformabilne mašine koju će oni označiti terminom *To Sopstvo (That Self)*.

„Našim *Relacionim radovima (Relation work)* mi produkuje neko treće postojanje koje nosi 'vitalnu energiju'. Ovo postojanje trećeg koje smo mi stvorili više ne zavisi od nas već ima svoj sopstveni kvalitet koji zovemo 'To Sopstvo' (That Self). Tri kao broj i ne označava ništa drugo nego 'To Sopstvo'.⁵ „That self' je bilo treće sopstvo koje dvije osobe generišu svojim umjetničkim radom. Smatrali smo da je sam naš rad to 'treće' [...] On postoji zasebno [...] Dopadala mi se ideja da sebe posmatram kao medijum, prenosioca, ne kao 'Ja', sopstvo.⁶ „A' i 'B' su postali nevjerovatan 'C' kroz zajednički rad. Njihov rad je bio mnogo više nego suma njihovih nadarenosti, nadilazio je njihove individualitete.⁷

Zajedničko djelovanje koje se eksplicitno vezuje za generisanje *Tog Sopstva* bila su četiri performansa iz 1980. izvedena pred kamerama i sačuvana kao video zapisi. U performansu *Point of Contact* (1980), obučeni u elegantna crna odijela i bijele košulje da označe izuzetnost, posvećenost i svečanost trenutka, umjetnici stoje jedno naspram drugom hipnotički se gledajući u oči, uperenih kažiprsta jedno prema drugom, održavajući istu visinu ruku i minimalnu razdaljinu prstiju, bez dodirivanja. Budući da su umjetnici ušli u ovaj performans u tzv. izmijenjenom stanju svijesti ili sa iskustvom tog stanja, moguće je bilo stvoriti i održavati taj 'skoro kontakt', tu bliskost koja se neće 'zagrliti', to distanciranje blizinom. Ta pukotina, taj minimalni prostor razdvajanja 'nabijen' visokom energetskom vibracijom postaje prostor za uspostavljanje drugih, suptilnijih, sofisticiranih dodirivanja koja nisu karnalna, taktalna, već nevidljiva, energetska: kojom se na nov način *dodiruje* sopstveno i biće partnera. Dakle, dvoje umjetnika se doimaju kao dva tasa vage izuzetne osjetljivosti čiju ravnotežu održavaju postojanost, upornost upražnjavanja posebnih tehnologija sopstva, odnosno, stanja povišene koncentracije, utišanosti uma, smirenosti tijela. To su, dakle, stanja svojevrsne ekstenzije tijela uvećanjima moći kojima tijela 'izlaze iz sebe'. Ona time stvaraju

⁴ Asamblaž je jedan od temeljnih pojmova Delezovog i Gatarijevog kompleksa mišljenja. On pretpostavlja 'živi' sklop heterogenih elemenata: tijela, objekata, prostora, sila, afekata, iskustava, događaja, znakova, pojava... koje 'drži na okupu' princip nestalnosti, procesualnosti, transformabilnosti, multifunkcionalnosti, fluidnosti.

⁵ Abramović/Ulay, *Rest Energy*, <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/abramovic-ulyay/rest-energy/1827>, ac. 14. 12. 2015.

⁶ Ulay in conversation with Alessandro Cassin, „Documenta 6, 1977“, u: Maria Rus Bojan and Alessandro Cassin, *Whispers: Ulay on Ulay*, Amsterdam, Valiz, 2014, 186.

⁷ Charlemagne Palestine, *On Meeting Ulay and Marina*, u: Maria Rus Bojan and Alessandro Cassin, op. cit., 155.

nešto *između*, nešto *treće*, što stiče status nevidljivog ali stvarnog i djelujućeg entiteta koji postaje odgovoran i za tijela tijela umjetnika i za održanje cijele konstrukcije performansa.

U performansu *Nature of Mind* (1980), Abramović stoji na ivici betonskog zida pored vode sa rukama ispruženim naviše. Ulaj stoji iznad nje i u jednom trenutku skače u vodu i u letu je ovlaš dodiruje. Dodir koji je u prethodnom performansu držan željeno i trajno 'odloženim' i čije je 'nedešavanje' otvorilo prostor za drugačija kruženja tjelesnih fluida i energija, sada se desio u *jedva-dodiru* dva tijela. Desio se kao 'varnica', u bljeskovitom trenju, kao uzajamno, trenutno 'paljenje' dvije različite energije, statične i pokretne, ostavljajući traga na tijela koja su se pripremila da taj 'bljesak' iniciraju i da ga osjete.

U performansu *Rest Energy* (1980), dvoje umjetnika u praznom prostoru, u uspravnom stavu, drže luk i strijelu naginjući tijela unazad sve dok vrh strijele ne bude usmjeren u zonu srca Abramovićeve sa mogućnošću tragičnog ishoda. Mikrofonu pričakani za njihovu odjeću hvatali su ubrzane otkucanje srca i nepravilno disanje.

Ovaj *dogadaj* dvoje se u prvi mah doima kao kulminativna situacija-verifikacija bezuslovne ljubavi koja, kao takva, 'mora' nositi potencijal za premetanje u fatalnu strategiju para. U pitanju bi bilo stanje/događanje obostranog, potpunog prepuštanja, apsolutnog povjerenja, voljnog, bespoštednog, uzajamnog dijeljenja odgovornosti za sudbinu njihovog odnosa, za preduzeti čin u kome su i ulozi jednaki: mogućnost 'voljnog' gubitka sopstvenog života od ruke partnera, odnosno, mogućnost 'željenog' uzimanja života voljenog bića. Međutim, ovdje se ne radi o „jednostavnom prožimanju identiteta romantičnih ljubavnika, njihovom utapanju u narcističko jedinstvo“⁸. Abramović i Ulaj formiraju živi nategnuti luk i strijelu koja replicira drugom luku i strijeli, oružju u njihovim rukama. Ta dva paralelna luka su dovedena u stanje takve intenzivne međuzavisnosti da granice izdržljivosti i postojanja jednog luka uslovljavaju granice izdržljivosti i postojanje drugog. Destabilizacijom jednog luka, ruši se cijela dvojna konstrukcija performansa. Ovdje se ide i dalje: kao da je na djelu neka vrsta perverzne ekvilibrističke formacije u kojoj se iz ekstremne napetosti, stanja hiper-intenziteta, gotovo *sudbinske* povezanosti, pravi skok u novu ravan povezivanja u kojoj se na nov, *nesuđeni* način spajaju živa tijela i predmeti, prave nove konstelacije, indikuju nova strujanja.

Pozivajući se na Alfonsa Lingisa (Alphonso Lingis), Elizabet Gros (Elizabeth Grosz) navodi da intenziteti prožimaju sve „erotske susrete, bilo da se radi o ljubavnim relacijama drvodjelje i njegovog alata i drveta, o privrženosti sadiste biću, o sponi ustiju i dojke, usana i jezika. Mora postojati neko povezivanje disparatnih spoljašnjosti; spona dvije spoljašnjosti produkuje intenzifikaciju njih obje.“⁹ Gros dalje smatra da se te intenzifikacije ne dešavaju kroz uobičajene aktivnosti, već kroz neočekivana povezivanja koja na nov način angažuju mišiće, tetive, žlijezde, tjelesne otvore predajući tijela intenzitetima koji prijete da ih preuzmu.

⁸ Charles Green, *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis, University Of Minnesota Press, 2001, 179.

⁹ Elizabeth Grosz, *Space, Time and Perversion*, New York, Routledge, 1995, 199.

U performansu *Rest Energy*, udvostručena snaga, udvajanje i preplitanje sila napetosti, napona dva luka, živog i neživog, istovremenost sile rastezanja i sile pritiska formira oprugu od dva ljudska tijela i dva predmeta. Jednakog je intenziteta ono što je aktualizovano, zatezanje luka i ono potencijalno, mogućnost odapinjanja strijele, mogućnost fatalnog preokretanja sila. No, ta jednakost napona sila ne rađa 'mrtvu' ravnotežu, dovršenost, zatvorenost. Te sile zahvataju tijela, drže konstrukciju performansa iznutra i spolja i onda je nadograđuju, prevode, *odapinju* u nešto novo, treće, u *To Sopstvo*. Tijela živa i neživa tako su blisko prožeta da ovdje postoje samo djelujući jedno *na* drugo, jedno *kroz* drugo kao novi entitet, kao asamblaž koji prožima sila *postajanja: To Sopstvo* kao „[...] prava stvar, stvar koja djeluje, postoji jedino kao držanje ljudskog i ne-ljudskog zajedno, neprekidno [...] Ono što mi vidimo nije ni ljudsko ni ne-ljudsko. Ono prije nudi neprekidni prelaz, premiještanje, razmjenu između onoga što ljudi upisuju u njega i onoga što ono ispisuje u ljudima. Ono prevodi jedno u drugo.“¹⁰ To je ono što Džefri Džerom Koen (Jeffrey Jerome Cohen) naziva ne-ljudskim krugom (*inhuman circuit*), što percipira kao transformabilni asamblaž koji rastače kulturne dihotomije: muško-žensko, čovjek-stvar, živo-neživo, tijelo-um, gdje i potencijali i djelovanja počivaju u promjenljivim odnosima a ne kao statični posjedi izolovanih tijela ljudi ili predmeta.¹¹

U performansu *Relation in Time* (1977), intenzitet, višestrukost i prožetost unutarnjih veza dva umjetnika izbila je na površinu i izazvala povezivanja, preplitanja djelova njihovih tijela na samim granicama tih tijela: njihovim kosama, čvorom kose kao novonastalim, spoljašnjim ali, ipak, pripadajućim i dijelećim, *prirodnim* organom-instrumentom. Ona je značila forsiranje te granice u potrazi za novim vezama sa spoljašnjošću. U performansu *Rest Energy*, to povezivanje sa drugim, to građenje nečeg Trećeg, *Tog Sopstva*, dogodilo se kao dinamički, visokonaponski sklop dva tijela sa dva predmeta, kao „porast moći ili krug intenziteta“ (*un circuit d'intensites*)¹², kao neka vrsta ne-prirodnog, ne-organskog sklopa, govoto nove ontološke činjenice koja 'gađa' u samo srce njihovog odnosa: kao ono što održava njegov intenzitet, njegovu izuzetnost upravo bliskom mogućnošću da munjevito nestane.

U performansu *Timeless Point of View* (1980), nestajanje tijela ne računa na mogućnost fatalnog ishoda već iscertava specifične putanje *deteritorijalizacije*.¹³ Abramovićeva se barkom otiskuje na pučinu a mikrofonom prikačen za barku prenosi udarce vesala o vodu do slušalica koje nosi Ulaj stojeći na obali. I kada Abramovićeva nestane sa vidika, iz pogleda, Ulaj čuje kretanje njenog tijela (tijelo kao „brod koji pruža zaklon sopstvu“ – Abramović); pogled se premeće u zvuk, zvuk u samo/sami osjećaj ili memoriju na drugo tijelo. Dodiri kao fizički kontakt i kontakt pogledom dva tijela

¹⁰ Bruno Latour, *Aramis, Or, the Love of Technology*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, 212–213, citirano u: Jeffrey Jerome Cohen, „The Inhuman Circuit“, u: Jeffrey Jerome Cohen and Gail Weiss (eds.), *Thinking the Limits of the Body*, Albany, State University of New York, 2003, 173–174.

¹¹ Jeffrey Jerome Cohen, „The Inhuman Circuit“, op. cit., 167–197.

¹² Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, Zagreb, Sandorf & Mizantrop, 2013, 176.

¹³ Žil Delez i Feliks Gatari definišu deteritorijalizaciju kao akciju kojom neko ili nešto bježi ili napušta datu teritoriju, zauzetu poziciju, odnosno, kao dekontekstualizaciju odnosa, destabilizovanje identiteta.

prelivaju se u mogućnost dodirivanja izvan sfere čulnog, predaju se udaljenom horizontu koji istovremeno razdvaja i sjedinjava dvije prirodne sile, more i nebo, ali i ono vidljivo, opipljivo i ono što se može samo (na)slutiti. Oni istovremeno otvaraju horizont događaja (između) ova dva tijela za nove izlaske na neistražene obale i prostranstva i njih samih i njihovog odnosa.

U performansima označenim izumljenim imenom/stanjem *That Self*, usmjereni, fiksirani, 'stameni' pogled i održavanje uperenih prstiju na bliskoj distanci, zatim 'hvatanje' dodira u letu, potom uzajamno držanje dvije paralelne opruge od tijela i od predmeta i, konačno, vančulna dodirivanja udaljenih tijela – sve to upućuje na njihovo praktikovanje tehnika za razvijanje specifičnih, sofisticiranih moći tijela, aktiviranje podsvijesti i viših stanja svjesnosti i tehnika poput hipnoze, koja je, kako sami umjetnici kažu, bila startna pozicija za sva četiti performansa. Hipnoza pretpostavlja primaoca i davaoca informacije, onoga ko 'vodi' proces, ko daje instrukcije, odnosno, sugestije, ko pristupa procesu racionalno i onoga ko biva 'uveden' u hipnotičko stanje u kome se prepušta aktivaciji sopstvene imaginativnosti. Međutim, Abramovićeva i Ulaj su ponovo *izvan* stanja zadatih uloga i fiksnih pozicija. Oni oboje koriste transformabilnost hipnotičkog stanja (iskustvo *odvojenosti* koje se odnosi na osjećaj suspenzije voljnog djelovanja; *sugestibilnosti*, koja se odnosi na suspenziju kritičkog mišljenja; *apsorpcije* koja se odnosi na potpunu uronjenost u perceptivno, imaginativno, ideacijsko¹⁴) za indukovanje promjene u svojoj percepciji, afektima, memoriji, za aktiviranje stanja izvan racionalne kontrole.

Dodiri, tjelesni i vantjelesni, vidljivi i nevidljivi, čulni i nadčulni, potencijalni ili realizovani dobijaju u *Point of Contact* horizontalni pravac, u *Nature of Mind* vertikalnu protežnost, u *Rest Energy* potencijal akumulacije i disperzije, u *Timeless Point of View* dubinsko rasprostiranje. Takođe, ono što je u nekim od ovih performansa bila ili mirna sila ili nategnuta snaga dva tijela u apstraktnom prostoru postaje u drugima pokrenuta sila u konkretnom prostoru gdje se dodiruje prirodno i napravljeno, vještačko. Marina Abramović i Ulaj, njihov zajednički rad, postaju eksplozivno ili ekspanzivno mjesto, neko *treće stanje* koje može da se širi, da rasprostire svoje moći zvjezdasto, na sve strane, u svim pravcima.

Stanjima-događajima koje konstruišu sopstvenim tijelima oni kao da na poseban način pokreću i angažuju sile prostora unutar i izvan sopstvenog odnosa, odnosno, unutar konstrukcija performansa. U *Point of Contact* kao da se energija okolnog prostora sliva i sabija u uski prolaz, pukotinu između njihovih prstiju i taj naboj, u tom minijturnom prostoru, mijenja stanje tijela i percipiranje i osjećaj svega okolnog. U *Nature of Mind*, čvrsti prostor betonskog zida, nečeg artifičijelnog, potom tečni, fluidni, nestabilni prostor nečeg prirodnog, vode, pa prostor statičnog i prostor mobilnog tijela, solidnih ljudskih tijela, iznova se i unakrsno povezuju letećim dodirom ta dva tijela u trenutni, bljeskoviti sklop. U *Timeless Point of View*, dva tijela, jedna barka, prostranstvo neba i

¹⁴ Marie-Elisabeth Faymonville, Mélanie Boly, and Steven Laureys, „Functional Neuroanatomy of the Hypnotic State“, *Journal of Physiology*, 99, 4–6, 2006, 463–464, u: Marla Carlson, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-modern Martyrs, Mystics, and Artists*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, 87.

mora, statične i pokretne, čvrste, tečne i eterične sile talasasto se ulančavaju u asamblаж u kome tijelo 'uranja' u barku, barka u more, more u nebo, a zvuk tih uranjanja uliva se u drugo živo tijelo; tijela se senzibilizuju i otvaraju za *rasprostiranje*, prema unutra i prema spolja. U *Rest Energy*, prostor intenzivne, invazivne, unakrsne prožetosti dva ljudska tijela i dva predmeta transformiše se u prostor autentičnog, organskog i izvan-organskog postojanja ali kojim *intenzivno kruže životni fluidi*. Međutim, među proučavaocima i interpretatorima kolaborativne prakse Marine Abramović i Ulaja, stvaranje *Tog Sopstva*, odnosno, prelazak u stanje *To Sopstvo* se poima kao neka vrsta ontološkog presvlačenja, porinuća u *fantomsko* tijelo, dakle, pre-stupanja u zonu zazornog, neprirodnog, sablasnog, jeze (frojdovskog *das Unheimliche*). Smatra se da su Abramović i Ulaj zajedničkom praksom marginalizovali, „spektralizovali svoja tijela i njihovo kolaborativno tijelo postaje njihovo stvarno tijelo, a korporealna tijela umjetnika lišavaju se normalnog značenja postajući sjenke [...] kao fantomska ekstenzija zajedničke volje dva umjetnika, nešto poput fantomskog uda [...]. Fantomski ud se osjeća čudno ili jezivo drugačijim od stvarnog, postojećeg uda. On sliči udovima automata ili lutaka.“¹⁵ Dakle, u pitanju bi bio imaginarni entitet, izvjesni doplenger, dvojnjak, koji apsorbuje i substituiše tijela i osobnosti dva bića, dva umjetnika, prevodi ih u nešto iluzivno i neprirodno.

Ovdje se stupa u polje Lakanove (Jacques Lacan) 'imaginarnе anatomije' koja počiva, prema Elizabet Gros, na konceptu tjelesne slike ili tjelesne sheme gdje nedostajući dio, kao i sam ego, nije ekstenzija čulnog, anatomskeg, fiziološkog tijela već imaginarna konstrukcija, tijelo-slika: „Fantom je izraz nostalgije prema jedinstvu i celovitosti tela, prema njegovoj dovršenosti. To je sećanje na nedostajući ud, psihički izaslanik na njegovom mestu [...] nezgrapna narcistička kompenzacija za gubitak uda ili telesnog jedinstva, psihički pokušaj reaktiviranja prošle slike tela umesto sadašnje realnosti.“¹⁶ Čarls Grin (Charles Green) smatra da umjetničke kolaboracije stvaraju drugo, sintetizovano tijelo/subjekt sa impliciranim očekivanjem da nemogućnost kompletiranja jedinstvene slike individualnog tijela može biti magično ostvarena uklapanjem, komplementarnoću dva tijela.¹⁷ Kaja Silverman (Kaja Silverman) to naziva „idiopatskom identifikacijom“ u kojoj individua 'guta' drugog, inkorporira ga u sebe kako bi izgadila osjećaj integriteta i snage.¹⁸

Iako Elizabet Gros smatra da je fantomski ud dokaz inherentne otvorenosti, fleksibilnosti, 'propustljivosti' tijela, njegove moći ne samo da se „adaptira nego da se integriše sa različitim predmetima, spravama, mašinama [...] da tjelesno/tijelom inkorporira predmete svoje želje kroz postojani intimni kontakt“¹⁹, ipak se i ta

¹⁵ Charles Green, op. cit., 185–186.

¹⁶ Elizabet Gros, *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, Beograd, Centar za ženske studije i istraživanje roda Beograd, 2005, 115–116.

¹⁷ Charles Green, op. cit., 186.

¹⁸ Navedeno u: Amelia Jones, *Body Art/ Performing the Subject*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1998, 149.

¹⁹ Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge–London, MIT Press, 2011, 34.

povezivanja i ulančavanja i dalje smiještaju u sferu fantomske, 'imaginarne anatomije'. Dakle, stanje/događanje *That Self* se percipira kao izbijanje na površinu, manifestovanje, onog mračnog i potisnutog: osjećaja manjka, gubitka, zakinutosti, nepotpunosti, amputacije i njegovih nostalgičnih substitucija, prividnih kompenzacija, transferisanja imaginarnih nadoknada „između 'unutrašnjosti' psihe i 'spoljašnjosti' tijela“, prelijanja *unutar* definisanih, prihvaćenih, zamišljenih, željenih granica sopstva.

Marina Abramović i Ulay teško da su funkcionisali kao samopostojeći univerzum iz koga je spoljašnji svijet bivao suspendovan (iako postoje upravo takve percepcije²⁰). *To Sopstvo* Marine Abramović i Ulaja se nije pojavilo iz nemanja i onemogućenosti, iz substitucija i kompenzacija; nije se pojavilo ni iznenada, niotkuda, nenajavljeno, nepripremano. Sva njihova višegodišnja bjekstva iz odnosa dvoje, sva povezivanja sa *trećim tijelima*, živim i neživim, ljudskim i ne-ljudskim, sa događajima, prostorima, energijama, silama, intenzitetima... gdje „subjekat prestaje da bude subjekat prepuštajući prostor pulsacijama, kruženjima, fluktuacijama, sekrecijama, otekinama, procesima... i čije se granice osipaju, postaju nejasne, tako da, bar na trenutak, nije više jasno gdje jedan organ, tijelo ili subjekat prestaje a gdje drugi počinje“ – sve se to ugrađivalo u konstrukciju *Tog Sopstva*, trećeg entiteta. Sile, afekti, intenziteti koje tvore *To Sopstvo* nisu zazorne, imaginarne, apstraktne, izvan domašaja ili uticaja na tijela ljudi i predmeta i njihove sklopove. One djeluje *tijelima*, *kroz* tijela i *na* tijela, njih tijela generišu da bi onda od njih zavisila (zvuci tjelesnih pokreta, otkucaji srca, ubrzano disanje, višestruki dodiri, potencijalni, odgođeni i dogođeni, jeste ono što ove radove neraskidivo vezuje za funkcije živog tijela, za *intenzivno kruženje životnih fluida*). Takođe, te sile, afekti, intenziteti postaju aktivni i tvorački upražnjavanjem određenih 'tehnologija sopstva', praksi samozvoja, dakle, akumuliranjem i aktiviranjem korporealnog znanja koje Abramović zove „fluidnim znanjem“, određene mudrosti tijela koja može proizvesti promjenu, ličnu transformaciju. *To Sopstvo* Abramovićeve i Ulaja je nastalo od dvoje ali je steklo, dobilo kapacitet *nečeg trećeg*, autonomnog postojanja kao entitet/stanje/događanje, kao nešto što im više ne pripada, odnosno, što im pripada kao njihova *deteritorijalizacija*, ekstenzija u prostoru i vremenu. *To Sopstvo* je novi, sofisticiraniji hitac unutra, prema aktivaciji sila sopstvenog Tijela i ka spolja, ka povezivanju sa novim *stvarnim* vidljivim i nevidljivim tijelima, sa opipljivim i neopipljivim energijama, materijalnim i imaterijalnim prostorima: kao razvijanje „energije senzitivnosti za unutrašnji i spoljašnji dijalog“²¹. To je, kako kaže Suzan Sulejman (Susan Suleiman), ono „morati začeti iza ne samo broja jedan – broja koji determiniše jedinstvo tijela ili sopstva – već i iza broja dva koji definiše razlikovanje, antagonizam [...]“ i stupiti u polje umnoženih mogućnosti i kombinacija, „beskrajnih zapleta“ i „vrtoglavih sakupljanja“²².

²⁰ Ulay in conversation with Alessandro Cassin, *More on Relation Work: Documenting Performance*, u: Maria Rus Bojan and Alessandro Cassin, op. cit., 179.

²¹ Marina Abramovic/Ulay, *Relation Work and Detour*, Amsterdam, Idea Books, 1980, 164; citirano u: Kristine Stiles, „Cloud with its Shadow“, u: Marina Abramović, Kristine Stiles, Klaus Biesenbach, Chrissie Iles, and Alexandra David-Néel, *Marina Abramović*, London–New York, Phaidon, 2008, 80–81.

²² Navedeno u: Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, New York–London, Routledge, 1997, 178.

Žak Lakan na jednom mjestu priznaje da psihoanaliza može pratiti pojedinca do „ekstatične granice onoga ‘*To si ti*’, gde mu se otkriva šifra njegove smrtne sudbine, ali jedino nije u našoj moći praktičara da ga dovedemo do onog trenutka kad počinje pravo putovanje.“²³ Za Abramović i Ulaja, nakon 1980. razgranavaju se mape njihovih putovanja, unutarnjih putovanja i napredovanja ka *čistom sopstvu* i mape spoljašnjih putovanja, odlazaka u daleke zemlje. Te dvije mape *deteritorijalizacija* se preklapaju, prožimaju: ulazak u predjele i kulture koje nisu postojale u njihovom prethodnom iskustvu značio je izlazak iz sopstvene kulture i iz poznatosti sebe, značio je kultivaciju sopstva, aktualizaciju do tada neiskušavanih potencijala tijela i uma, značio je ekspanziju sopstvenih moći postojanja i mijenjanja sebe a značio je i konačni, formalni i stvarni *izlazak* iz odnosa zajedništva i otvaranje za nova, mnogostruka povezivanja.

Abramović i Ulaj su permanentno iskušavali, napadali, rastezali, natezali, opušitali, razvezivali i uklanjali individualne i granice njihovog odnosa, granice *organizma* koji im je ‘dat’, koji je socijalno, kulturološki, istorijski konstuisan, biološki definisan, suspregnut (društenim) pravilima, normama, obrascima, zabranama, terorom binarizma, logikom podvajanja, rascjepa, dihotomija. Njihov zajednički rad nije značio samo izlazak iz individualita, iz, delezovski rečeno, *loše* binarne organizacije normativnog subjektiviteta, iz njegove edipovske teatralne konfiguracije, već i izlazak iz *loše* binarne organizacije odnosa dvoje, iz stereotipnog obrasca Edipovske ljubavi kao „fenomena akumulacije, koagulacije, sedimentacije“²⁴, sa nametnutim formama, vezama, hijerarhijskom organizacijom i korisnim radom.

Njihova ljubav nije simbioza, neraskidivo jedinstvo dvije polovine, nerazaznpljiva pomiješanost dva života u jednom, već igra diferencijacije, produkcija razlikovanja, čak konfrontiranja, otvorenost za obostrana neprijateljstva. Poput Badjuovog (Alain Baudieu) osjećaja ljubavi, ona nije „žrtveno iskustvo“ u kojem „zaboravljam sebe u korist drugog“ već „duboko i autentično iskustvo drugosti“²⁵, avantura razlike, njeno prihvatanje, činjenje pozitivnom, afirmativnom, stvaralačkom. Ona znači stvaranje novog svijeta „filtriranog i rekonstruisanog kroz prizmu razlike“²⁶.

Od *ratničkih* perfomansa (početna faza: *Ratnici/Warriors*) koji su donijeli radikalno, žestoko i bespoštedno angažovanje, ‘eksploataciju’ tijela u svrhu konstrukcije i permanentne i konsekvantne destabilizacije odnosa međusobnog usklađivanja i uravnoteženja, preko osjećaja preliivanja jednog u drugo i sraslosti i jedinstva u *Trećem Tijelu* koje su zvali *That Self* a koje je značilo intenziviranje moći tijela, aktuelizovanje njegovih nepoznatih potencijala, njegovih ‘izlazaka iz sebe’, došlo se do *svetačkih*

²³ Žak Lakan, *Spisi*, Beograd, Prosveta, 1983, 13.

²⁴ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kapitalizam i shizofrenija 2*, op. cit., 180.

²⁵ Alen Badju, Nikola Trung, *Pohvala ljubavi*, Novi Sad, Adresa, 2012, 16.

²⁶ Ibid, 60.

performansa (poznata faza: *Sveci/The Saints*) u kojima će, 'na svjetovnom planu', permanentno razvijana putanja-prakse uzajamnog pariranja, kontrastiranja, mimoilaženja donijeti razlaz, disoluciju para, a na 'višem' ili 'dubljem' planu postojanja i umjetničkog djelovanja to razvezivanje jednog odnosa donijeće *odmotavanje* u spoljašnje, u mnoštvo, samo kako bi se te *linije bjekstva* opet i stalno *previjale*²⁷ (reteritorijalizovale) unutra i generisale neka nova tijela (umjetnosti), inicirale neku novu samo-realizaciju.

Marina Abramović – Ulay: The Construction of *Third Self* and the Self-Sufficiency of the Couple

Abstract: The twelve-year collaborative practice between Marina Abramović and Ulay (Franck Uwe Laysiepen) was a chain of constant changes, of transformative strategies and practices of living and art-making. Their relationship, with its dynamic, often dramatic and explosive effects, unfolded in roundabouts and leaps, unexpected turns, regroupings, intense discharges, ecstatic accelerations as well as in controlled decelerations designed to recharge, reorganize and revitalize their capacities for new flights and new expansions of socially-constructed or self-imposed boundaries, boundaries both of themselves and their relationship. Their early performances (a phase they called *Warriors*) were extreme, furious and unflinching explorations of capacities of the body. These radical 'exploitations' of the body constructed but also permanently destabilized, *challenged* the relationship as unity, equality, mutual harmonizing and balancing: they destabilized the 'self-sufficiency of the couple'. Their provocative, productive flights *outside themselves*, outside their relationship and integrative openings towards the *outside*, towards *other bodies*, constructed or rather 'birthed' a new, *third body*, which they called *That Self*. This newly-created entity, borne out of the dynamic, transformative, *rebellious* union of the two through a series of performances, was an entity created *from them*, and in turn regenerated, recreated their relationship. *That Self* freed and intensified capacities of their bodies, actualized their unknown and latent powers and afforded Marina Abramović and Ulay the possibilities of making new, flexible *assemblages*, hybrid configurations that involved other bodies, human and non-human, animate and inanimate, material and virtual.

Keywords: Marina Abramović, Ulay, *That Self*, „imaginary anatomy“, assemblage

²⁷ Delezov koncept nabora ili prevoja definiše prirodu subjekta izvan principa dualnosti, „binarnog terora“ i „produkciju subjektiviteta“ kao prevoj spojašnjeg, „linije spolja“, prema unutrašnjem. Unutrašnje je ništa drugo do nabor spoljašnjeg koje postoji paralelno sa njim i koje je u tom spoljašnjem sadržano. Žil Delez koristi tri termina sa sličnim značenjima: *le pli, plier i déplier*. Za *plier* koriste se termini nabiranje, presavijanje, savijanje, povijanje, uvijanje; za *déplier* termini izvijanje, poravnanje, razmotavanje. Jedino se *le pli* prevodi sa *nabor*. Cf. Žil Delez, *Pregovori*, Loznica, Karpos, 2010, 133.