

Снежана Калинић
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Визуелне, тактилне и мултимодалне метафоре љубави у *Релационом раду*¹

Отеловљујући фигуре андрогина, Ероса и Нарциса, Марина Абрамовић и Улај су проверавали њихову и своју виталност у перформансима из серије насловљене *Релациони рад*, у којима су током седамдесетих година двадесетог века трагали за одговорима на питања колико дуго и колико интензивно разнолики спојеви, судари и трења мушког и женског тела могу истрајавати као својеврсне метафоре љубави. Стога овај есеј настоји да укаже на семантичку поливалентност њихових невербалних реторичких фигура насталих превођењем митског и филозофског дискурса о љубави на динамику извођачке презентације, те да размотри перцептивне модусе којима су се ови заљубљени уметници поигравали посредством визуелних, тактилних и мултимодалних метафора својих изведби. Начини на које су они искушавали сопствену одлучност да своју субјективност и самосвојност подреде интерсубјективности и заједништву како би превазишли мушко-женске антагонизме, у овој студији се тумаче са интердисциплинарног теоријског становишта које херменеутику *живе метафоре* Пола Рикера и теорију мултимодалне метафоре доводи у везу са семиотиком љубавних повести Јулије Кристеве и филозофијом тела Михаила Епштејна.

Кључне речи: андрогини, Марина Абрамовић и Улај, *жива метафора*, љубав, тело, уметност перформанса.

Релациони радови Марине Абрамовић и Улаја – рани заједнички перформанси овог уметничког пара обједињени под насловом *Релациони рад (Relation Work)* – истраживали су домете и ограничења љубавних и других међуљудских односа.²

¹ Овај рад је настао у оквиру научно-истраживачког пројекта бр. 178029 Министарства просвете, науку и технолошког развоја Републике Србије *Књижевство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915.*

² О потоњим заједничким перформансима Абрамовићеве и Улаја, извођеним током осамдесетих година двадесетог века и усредсређеним на антрополошке и културолошке проблеме, види у: Charles Green, „Doppelgangers and the Third Force: The Artistic Collaborations of Gilbert & George and Marina Abramovic/Ulay“, *Art Journal* 59/2 (Summer

Њихова изразита иконишка, хаптичка и акустичка заводљивост нудила је „приједлоге за нов начин опажања“ како мушких и женских тела тако и митских фигура и филозофских концепата, те су одисали „енормном симболичком и психолошком снагом“.³ Па ипак, о њиховој је реторици писано врло мало. Већина постојећих студија усредсређена је на самосталне радове Марине Абрамовић, а само неке од њих имају у виду реторичност њених самосталних и коауторских остварења.⁴ Према је могућно да је појаву студиозних реторичких интерпретација релационих радова уметничког и љубавног пара Улај/Абрамовић спречила управо поменута „енормност“ њиховог метафоричког набоја, која се тумачима могла учинити одвећ очигледном, ипак је врло необичан изостанак опсежнијих тумачења њихове невербалне метафорике, нарочито ако се има у виду да се после објављивања Бартовог утицајног рада о „реторици слике“ све више говори о визуелној реторици различитих видова уметности.⁵

2000), 36-45; Džejms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, preveli Vesna Roganović i Draško Roganović (Beograd: Plavi jahač/Novi magazin/Narodna biblioteka Srbije 2013).

³ Hans-Ties Lehmann, *Postdramsko kazalište*, preveo K. Miladinov, Zagreb/Beograd: SCU/TkH 2004, 179. О „енормној симболичкој и психолошкој снази“ Марининих самосталних радова писао је Јеша Денегри (Ješa Denegri, *Sedamdeset: teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi 1996, 102). Више о Епштејновом схватању хаптике и „додиривању као начину за (с)познајну и стваралачку делатност“ види у: Михаил Н. Епштејн, *Филозофија тела*, превела Р. Мечанин (Београд: Геопоетика 2009), 59.

⁴ Види: Mary Richards, *Marina Abramović* (London and New York: Routledge 2010); Erika Fischer Lichte, „Performance Art – Experiencing Liminality“, *Marina Abramović, 7 easy pieces*, (Milan: Charta 2007), 33-45; Marina Abramović, *Artist Body* (Milan: Charta 1998); RoseLee Goldberg, „Here and now“: *Marina Abramović: Objects Performance Video Sound*, ed. Chrissie Iles (Oxford: Museum of Modern Art, 1995). 11-18; Peggy Phelan, „Marina Abramović: Witnessing Shadows“, *Theatre Journal* 56/4, December 2004, 569-577.

⁵ Други разлог овој ћутњи појединих теоретичара уметности перформанса могло би да буде њихово радикално порицање било каквих представљачких, па и метафоричких аспеката ове врсте уметности. Треба, међутим, истаћи да други теоретичари и историчари уметности перформанса нису доводили у питање њене експресивне и представљачке аспекте, па су тела различитих извођача сагледавали као „најнепосреднији медијум експресије“ (RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to Present*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1988, 152-153) и скретали пажњу на различите реторичке потенцијале: „Умјетност перформанса се приближава казалишту у потрази за *елaborираним* визуалним и аудитивним структурама, (...) и дуготрајнијим изведбама.“ (Hans-Ties Lehmann, *Postdramsko kazalište*, 177, курзив – С. К.). Пеги Фелан (Peggy Phelan) је више од многих теоретичара имала у виду реторику извођачких уметности, али да је превасходно била усредсређена на политику (ре)маркирања у домену расних и полних разлика (Више о томе види у: Peggy Phelan, *The Unmarked: The Politics of Performance*, London and New York: Routledge 1993). Упоредну анализу артикулације извођачких тела у перформансима

Стога се овај есеј усредсређује на реторичност раних заједничких радова Абрамовићеве и Улаја, а теоријско полазиште за анализу њихових визуелних, тактилних и мултимодалних метафора, посредством којих су искушавали сопствену истрајност у артикулацији љубавних односа, не проналази у најчешће коришћеном корпусу студија из домена историје уметности перформанса, него у херменеутици метафоричког говора Пола Рикера (Paul Ricoeur). У релационим радовима Абрамовићеве и Улаја могуће је, наиме, уочити невербалне појавне облике *живих метафора* чијим је вербалним појавним облицима Рикер посветио своју истоимену студију, зато што су омогућили да се апстрактни феномени виде, чују и/или додирну као конкретна тела, као и да поједине вербалне метафоре, за које се чинило да су „мртве“, у свом визуелном, тактилном или мултимодалном облику испоље своју виталност и допринесу продубљеном сагледавању снаге мушког и женског тела у љубавном односу. У средишту свих релационих радова Марине Абрамовић и Улаја били су односи и радње – управо оно што је Рикер сврстао међу главне појавне облике предикације, па су њихова уснама, власима косе, огледалом или луком и стрелом спајана тела, која и јесу и нису била фигуре андрогина, Нарциса или Ероса, материјализовала најважнију од три тензије које, према Рикеру, уобличавају метафоричку истину – тензију између *исти* и *други* у релацијској и егзистенцијалној функцији глагола *бити*.⁶ Један од посебно интригантних аспеката њихових перформанса управо је начин на који су кроз „трајање“ својих спојева и „тренутачност“ својих судара показали да је „Платонова слика љубавног спајања као двојединог бића, андрогина,“ одвећ „јака метафора да би била само метафора“.⁷ Због тога ће посебна пажња у овом есеју бити посвећена

различитих уметника XX века понудила је и Амелија Џонс: Amelia Jones, „Survey: Body, Splits“, *The Artist's Body*, Tracey Warr (org.), London: Phaidon Press, 2000. Разне појавне облике и теоријске приступе уметности перформанса размотриле су Александра Јовићевић и Ана Вујановић: Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga 2006. Но, чини се да реторички аспекти уметности перформанса ипак нису анализирани у оној мери у којој су то извођачке праксе попут Маринине и Улајеве то захтевале.

⁶ Paul Ricoeur, *Živa metafora*, prevela N. Vajs (Zagreb: GZH 1981), 112, 83, 280, 288. Више о начинима на које метафоричко *бити као* функционише као „бити и не бити“ види у закључним студијама Рикерове *Живе метафоре*.

⁷ Hans-Ties Lehmann, *Postdramsko kazalište*, 178; Михаил Н. Епштејн, *Филозофија тела*, 143.

митолошким и филозофским конотацијама невербалних фигура Абрамовићеве и Улаја, које досад нису подробније анализирани, и поред тога што Добрила Де Негри није пропустила да примети да су се њихови радови најпре кретали „ка 'реализацији' архаичне фигуре андрогина“, да би потом прешли у “симболично-алегоричне сфере“ у каснијим „театралним радовима у стилу *tableaux vivants* „Anima Mundi: Tango“ и „Anima Mundi: Pieta“.⁸

Ради што обухватнијег тумачења невербалних *живих метафора* Абрамовићеве и Улаја, Рикерова херменеутика вербалних метафора биће допуњена одговарајућим увидима теорије о мултимодалним метафорама – особеним невербалним тропима у којима су сличности између разнородних појава и односа „представљене или наговештене посредством барем два различита знаковна система (...) или начина перцепције“.⁹ Као визуелне метафоре овде ће бити анализирани оне невербалне фигуре Марине Абрамовић и Улаја у којима је доминирала иконичка димензија, док ће као тактилне бити разматране оне у којима су доминирали осећаји притиска и бола, као и други осећаји везани за чуло додира које је, како подсећа Епштејн (Эпштейн), „телесније од свих чула а најмање усвојено у симболичким системима културе и уметности“.¹⁰ Посебна пажња биће посвећена узајамности визуелних, тактилних и аудитивних аспеката мултимодалних метафора Абрамовићеве и Улаја. У фокусу ове студије биће, дакле, сви појавни облици алузивног путеног говора о метафизици мушке и женске путености којима су ови уметници антиципирани тезу Јулије Кристеве (Julia Kristeva) да је љубав „неоспорно повлашћено искуство како

⁸ Dobrila De Negri, „Marina Abramović“. *ProFemina*, br. 8. (jesen 1996), 236-238.

⁹ Charles Forceville, „Metaphor in Pictures and Multimodal Representations“: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, ed. by Raymond W. Gibbs, Jr. (New York: Cambridge University Press 2008) 463.

¹⁰ Михаил Н. Епштејн, *Филозофија тела*, 22. Будући да је чуло додира имало важну улогу у свим, а не само у тактилним метафорама Абрамовићеве и Улаја, овај есеј њихове перформансе доводи у везу управо са Епштејновом филозофијом тела, која је, како и сам аутор признаје, превасходно филозофија додиривања и додирнутости, а тек потом филозофија других видова чулности људског тела. Епштејнова филозофија, наиме, није обухватила „све аспекте живота тела него само оне који су у филозофији најмање обрађивани, управо због своје нескривене, 'непристојне', изразите телесности. То је, пре свега, додир – чуло које је телесније од свих чула а најмање усвојено у симболичким системима културе и уметности. Затим, то су жеља и коитус, односно обострано додиривање, освајање тела споља и изнутра, улажење у његове дубине. Најзад, то је опипљив однос тела према самом себи, самоочишћење, а такође узајамно чишћење живих бића“ (Ibid).

за процват метафоре (апстрактно уместо конкретног, конкретно уместо апстрактног) тако и отеловљења (дух који постаје месо, месо-реч)¹¹. Најпре ће бити указано на андрогиност самих извођача, а потом ће херменеутички приступ реторичким аспектима њихове корпоралне експресије показати да и невербалне метафоре могу да дејствују као семантички иновативне стратегије дискурса које преузимају „функцију фабуле преописивања стварности својствену живој метафори“ и „казују“ својеврсне „љубавне повести“ о андрогнији.¹²

*

Седамдесетих година XX века, када је феминизам већ оставио трага у безмало свим друштвеним праксама, животни стил Марине Абрамовић и Улаја само је понекад одступао од уобичајених родних улога. Улај је возио комби у којем су дуго живели, бавио се финансијама и уговарао састанке на које је, додуше, одлазила Марина, док је она била та која је „кувала, чистила, прала одећу и шетала пса“.¹³ Осим тога, Улај „није гајио нарочите симпатије за феминистички карактер“ појединих уметничких фестивала, јер је „био друга врста феминисте, баш као и Марина. Обоје су се снажно идентификовали с класичном – чак архетипском – сликом женствености, које је овај покрет покушавао да се отресе.“¹⁴ Абрамовићева себе никад није доживљавала као жртву „утемељених родних улога, против којих се феминизам побунио“ јер је сматрала да је „целокупна енергија, целокупна моћ

¹¹ Julija Kristeva, *Ljubavne povesti*, prevela M. Žiberna (Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića 2011), 103.

¹² Paul Ricoeur, *Živa metafora*, 331-332. Стога ће Рикерова херменеутика метафоре, која метафоричност не сагледава само као „црту у *lexis*, већ и у самом *mythosu*“, у овом есеју бити доведена у везу са његовим схватањем феномена наративности као појаве која се „не може ограничити само на вербално изражавање“ (Paul Ricoeur, *Živa metafora*, 276; Zorica Večanović-Nikolić, *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*. Beograd: Geopoetika 1998, 11). Више о Рикеровом одређењу феномена наративности види у његовој књизи која је написана као студија комплементарна *Живој метафору*: Pol Riker, *Vreme i priča I*, prevele S. Miletić i A. Moralić, (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993). Види и: Zorica Večanović-Nikolić, *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*, 12-13. Подробну анализу разних „љубавних повести“, нарочито оних везаних за митске фигуре андрогина, Ероса и Нарциса, види у истоименој студији Јулије Кристеве.

¹³ Džejms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, 151.

¹⁴ Ibid, 108.

(...) у женским рукама и да је тако одувек било у генетском смислу“.¹⁵ Штавише, осећала се „као чиста супротност“ феминисткињама и сматрала је да „мора да помогне мушкарцима.“¹⁶

Стога ни заједнички перформанси ове уметнице, која је имала тако заштитнички став према мушкарцима, и њеног партнера, који је на својим аутопортретима истицао супротност али и сагласје женствених и мужевних црта свога лица, нису имали за циљ да патријархалне вредности замене неким другим. Премда су њихови релациони радови увек подразумевали искушавање телесне и душевне издржљивости, они ипак нису представљали одмеравање снага једног мушкарца и једне жене. Много је важније било хоће ли она и он заједно истрајати у отеловљавању љубавног искуства него ко ће од њих двоје то учинити „јаче, брже и дуже“:

никад се ту није радило ни о каквом такмичењу, одувек су тврдили Улај/Абрамовић (...) Радило се о односима, узајамном подстицању да се напрежу јаче, брже и дуже, како би се пробили до непробојног перформативног стања свести, које су обоје волели.¹⁷

Њихово заједничко учешће у перформансима није, дакле, требало да упореди снагу мушког и женског пола него да награди преданост или да посрами суздржаност како мушког тако и женског суделовања у љубавном односу. Стога би се, чак и у тумачењу њихових најагресивнијих радова, уместо о агонима и антагонизму, морало говорити о појавним облицима „симетрије између мушког и женског“ принципа, посредством које су досезали „треће енергетско стање“ које су крајем седамдесетих година почели да називају „то сопство“. Марина је на једном уметничком скупу изјавила:

С нашим релационим радовима ми изазивамо треће постојање, које (...) зовемо 'то сопство'. (...) Одабрали смо тело као једини материјал који омогућава такав дијалог енергије.¹⁸

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid, 135.

¹⁸ Ibid, 154.

То, међутим, не значи да међу њиховим перформансима није било и релационих радова у којима су наступали као оваплоћења патријархално схваћеног мушкарца и жене не би ли иронизовали родне дихотомије активно/пасивно и субјекат/објекат. У перформансу *Троје (Three)* из 1978. године обоје су лежали на поду „с метар дугачким питоном између себе“, испитујући коме ће од њих поћи за руком да змију призове к себи, чиме су алудирали на библијски сусрет жене са змијом и довели у питање идеју родних одговорности.¹⁹ Кушајући старозаветног кушача резонантним звуцима, Абрамовићева и Улај су настојали да сазнају која ће фигура – женска или мушка – овога пута заузети активну а не пасивну позицију у односу на змију. И поред тога што је у њиховом перформансу инструмент кушње било чуло слуха, а не чуло вида које је, како напомиње Епштејн, у *Светом писму* било и узрок и последица првог греха, њихов експеримент је завршен слично као и библијски наратив о првом греху: „змија је отишла жени“.²⁰

Сличним су се родним односима бавили и у *Разговору о сличности (Talking About Similarity)*, у којем се Марина привремено лишила своје субјективности да би мислила, трпела и одговарала на питања публице уместо Улаја који је своје усне зашио да би остао без гласа. Иако се чинило да је у овом перформансу Марина била активнија од Улаја који се „одрекао слободног језичког израза“, а самим тим и „Закона Оца“, ипак је „Абрамовићева била та која је принела већу жртву, јер је у простору изведбе постојала само као екран за пројекцију Улаја“.²¹ Но, пошто су принете жртве ипак биле обостране, и овај је њихов релациони рад, као и многи који су за њим уследили, више био тест заједничке преданости и емпатије него упоредна анализа пасивног и активног у мушком и женском приступу љубавној симбиози.

У већини других својих перформанса они, међутим, нису наступали само као оличења фемининог, односно маскулиног уметника. Истоветно ошишани, једнако обнажени или обучени у исте или комплементарне одевне комбинације,

¹⁹ Ibid, 150. Фотографије релационих радова Марине Абрамовић и Улаја види у: Marina Abramović, *Artist Body* (Milan: Charta 1998). Преводи наслова њихових радова у овом есеју се наводе према решењима Весне Рогановић и Драшка Рогановића, преводилаца Весткотове биографије *Кад Марина Абрамовић умре*.

²⁰ Михаил Епштејн, *Филозофија тела*, 42; Džeјms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, 150.

²¹ Mary Richards, *Marina Abramović*, 20.

Абрамовићева и Улај су најчешће оличавали вулфовски идеал андрогиних уметника. Обоје су „припадали и једноме и другоме роду“ и утолико наликовали на „округласта и двојна бића“ древних андрогина.²² Кроз свој уметнички и животни стил отеловили су визију андрогиног бића као индивидуе која добро познаје разлике између маскулиног и фемининог, али одабира да у свој идентитет инкорпорира и себи супротан род, те да закорачи с ону страну родних антагонизама, спајајући супротности у једно ново јединство.²³

Отуда је и читав низ њихових изведби кокетирао с андрогиним фигурама и реализацијама концептуалних метафора љубавног споја као остварене жудње за изгубљеном целином. Поигравајући се, неретко уз највиши могући ризик, мушко-женским антагонизмима, они су заправо настојали да закораче изван њих, те да се краткотрајним досезањима андрогине целовитости ослободе скучености само једног рода. Стога је проблем интерсубјективности, који се налазио у фокусу свих њихових релационих радова, у највећем броју њих био отеловљен у тој нарочито компресованој форми – у визуелној метафори андрогиног јединства. Иако се обично сматра да су такви перформанси Абрамовићеве и Улаја били покушаји поновног освајања митске андрогине целовитости људског рода, чини се да су ти њихови заједнички радови заправо разоткривали нужност поновног раздвајања мушког и женског пола кроз спонтано расецање њихових неодрживих симбиоза. Одмеравајући минуте или сате истрајавања својих крхких спона, Абрамовићева и Улај су овим низом релационих радова показивали како се андрогино биће од „затворене уцељености“ „без мане“ и без потребе за другим, све брже преобраћа у оно што ће Јулија Кристева поетично назвати „пресрећним спојем на два педља од катастрофе“.²⁴ На самом почетку оваквих перформанса они су чистом снагом своје воље, без икаквог алата, самима себи омогућавали оно за шта је Аристофан веровао да би расцепљеним андрогинима само „Хефест са алатом у рукама“ поново могао

²² Platon, *Ijon, Gozba, Fedar* preveo M. Đurić (Beograd: Kultura), 1985, 52; Julija Kristeva, *Ljubavne povesti*, 77.

²³ Више о андрогинији види у: Carolyn G. Heilbrun, *Toward a Recognition of Androgyny*, (New York and London: W. W. Norton & Company 1993).

²⁴ Julija Kristeva, *Ljubavne povesti*, 78.

да омогући – да их слије, стопи и скује у једну целину.²⁵ А потом су пролазили кроз болне фазе сопственог расецања пошто у њиховом несентименталном сагледавању љубави ниједан љубавни заплет није могао имати мелодрамски *happy end*, и поред тога што су се придржавали одредби из манифеста *Art Vital* који је подразумевао да ће перформансе изводити без предвиђања њиховог исхода и без претходних проба.²⁶ Утолико су предикативне функције невербалних метафора у овом низу њихових релационих радова увек уобличавале својеврстан љубавни заплет (*intrigue*) посредством којег су они одмеравали истрајност како мушке тако и женске преданости љубавном односу.²⁷

Ова тема андрогиније као двојности у једном била је експлицитно развијена у перформансу *Однос у времену (Relation in time)* из 1977. године, у којем су Абрамовићева и Улај били окренути „леђа у леђа у седећем положају“, при чему су током читавих седамнаест часова били спојени посредством заједничке плетенице њихове косе.²⁸ Публика је, међутим, могла да присуствује само последњем сату њиховог „односа у времену“, у којем се заједничка плетеница све брже расплитала, док су они лагано губили ослонац једно у другом. Та елегична *coda* њиховог неминовног раздвајања показала је да је свако постојање љубавог споја уједно и његово брже или спорије нестајање зато што, чак и када љубав премости све друге препреке, ипак „постоји једна о коју ће се сломити пре или касније: то је вријеме“.²⁹ Летимичан поглед на само једну од уланчаних визуелних метафора овог перформанса, који је показивао „упадљиву сличност“ Абрамовићеве и Улаја због

²⁵ Platon, *Ijon, Gozba, Fedar*, 56.

²⁶ Džejms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, 119-120.

²⁷ Више о Рикеровом схватању заплета (*intrigue*) као „композиционог схематизујућег и синтетичког начела које стоји у основи приповедања“ (Ibid, 30), види у: Pol Riker, *Vreme i priča I*. Рикерово одређење феномена наративности, које је утемељено на његовом уверењу да се прича „саопштава речима, али и сликом, и покретом“, довољно је широко да обухвати не само готово све вербалне него и бројне невербалне структуре, па пружа могућности да се темпорални и наративни аспекти перформанса Абрамовићеве и Улаја сагледају као предикативне функције њихових невербалних метафора, а не као алегорије, како би са становишта традиционалне реторике једино било могуће (Zorica Večanović-Nikolić, *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*. (Beograd: Geopoetika 1998), 11.)

²⁸ Džejms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, 136.

²⁹ Denis De Rougemont, *Ljubav i zapad*, превела Mirjana Dobrović (Zagreb: Nakladni zavod 1974), 289.

које су „једно другом (...) били као одраз у огледалу“,³⁰ могао је да створи утисак о апотеози њиховог стапања у љубави као у више или мање постојаном ослоњу на вољеном бићу, али је зато дијахронијска димензија њихове визуелне метафорике, коју је и сам наслов перформанса изричито захтевао, разоткрила читав низ њихових пролазних љубави наместо привида само једне постојане страсти.

Није, међутим, био речит само однос њихових тела у времену него и однос њихових тела у простору, пошто је њихова заједничка плетеница оживела клишетирану метафору љубавног односа као коауторског текста два љубавника – као заједничког ткања које расте у оној мери у којој се они једно од другог удаљавају. Процес расплитања своје плетенице они су посматрачевом оку нудили као власима косе изаткану еротографију о лаганом растакању њихових љубавних спона, које ни у једном тренутку нису ни биле свеобухватне пошто су и они, као и древни андрогини, од самог почетка били раздвојени погледима упртим у супротне стране, упркос томе што су, барем на извесно време, били спојени додиром. Тим противречјем визуелних и тактилних аспеката свог *Односа у времену* они су заправо указали на нужност раздвојености мушкарца и жене чак и у самом срцу њихове андрогине сливености.

Но, док су у *Односу у времену* својој публици презентовали само спољашњи спој својих тела, у *Удисању/Издисању* су покушали да успоставе и неку врсту унутрашњих спона тако што су, спојених усана, у клечећем ставу, једно другом давали све мање количине почетних залиха кисеоника, стварајући на тај начин неку врсту висцералног моста између својих дисајних органа. Спојени тим смртоносним „пољупцем“, Абрамовићева и Улај су готово читавих двадесет минута удисали само дах вољеног бића, па је мултимодална метафорика њиховог *Удисања/Издисања* била тактилна исто колико и визуелна; посредно додиривање њихових дисајних органа било је подједнако речито као и непосредно дотицање њихових усана. Хијазмичко укрштање њихових дисајних путева показало је један од начина на које љубав може да преобрази уобичајени однос према туђем телу као према нечему што је „у својој основи (...) спољашње“ у присни доживљај туђег тела

³⁰ Džejms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, 137.

као нечег унутрашњег.³¹ „Све што је код засебног, једнополног тела споља, код двојединог тела постаје унутрашње; дојке, стомак и ребра као да се претварају у дупљу тог двополоног бића“, демонстрирали су Абрамовићева и Улај, много уверљивије од било које Платоновом *Гозбом* инспирисане филозофије тела.³² „Сједињавајући се и разједињавајући се“, њихови дисајни органи су образовали „један централни орган двојног организма“.³³

Мултимодална метафора њиховог *Удисања/Издисања* имала је, осим тога, и изражену аудитивну димензију пошто су микрофони бележили звуке њиховог гушења, који су откривали да су они у свом андрогином споју више настојали да једно друго „исцрпу до дна“ него да љубавним насладама једно друго „испуне до врха“, и поред тога што су „наизглед, били вољни да једно друго потпуно обујме и да се изгубе у оном другом“.³⁴ Тај звук отежаног дисања представљао је њихово једнодушно признање да се и њихова, као и било чија љубавна испуњеност, после извесног времена, чим „једна особа постане једини извор енергије (оној) другој“, може преобразити у узајамно гушење.³⁵ Тако су Абрамовићева и Улај „мртву метафору“ смртоносног пољупца, средишњи топос ерото/танатографије, пуким чином удисања и издисања претворили у *живу метафору* узајамности љубави и смрти. Њихов беспштедни тест самоодрживости указао је на неодрживост митске представе о андрогинима као о *самосталним* двополним бићима, до те мере испуњеним самима собом „да су богови били љубоморни на њих“.³⁶

Нужном расечању свог андрогиног споја ови љубавници су се узалудно одупирали и у индикативно насловљеном перформансу *Царски рез (Kaiserschnitt)*, у којем, међутим, нису били препуштени самима себи, већ су били изложени

³¹ Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, preveo Aleksandar Badnjarević (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo 1991), 50.

³² Михаил Н. Епштејн, *Филозофија тела*, 143.

³³ Ibid.

³⁴ Михаил Н. Епштејн, *Филозофија тела*, 143; Džejms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, 129.

³⁵ Džejms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, 129.

³⁶ Julija Kristeva, *Ljubavne povesti*, 77. Уместо уобичајених љубавних уздаха, публици су сличан респираторни експеримент понудили и када су овај перформас поново извели са значајном разликом јер су га отпочели већ испражњених плућа, због чега су и наслов променили у *Издисање/Удисање*. „У том другом покушају симбиозе која се претвара у суицидни пакт“ трајање огледа било је још краће (Džejms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, 140).

снажним спољним утицајима. У Бечкој јахачкој академији они су се држали за руке, при чему су обоје држали и по један крај конопца који је био привезан за коња, чији је сваки покрет „претио да их раздвоји“.³⁷ „Изазов се састојао у томе да остану руку под руку, чврсто спојени, одупирући се сили читаве једне коњске снаге“.³⁸ Прекид својих љубавних спона због уплитања неког трећег у њихову интиму тестирали су и у *Непојмљивостима (Imponderabilia)*, у перформансу из 1977. године у којем су, стојећи наги једно наспрам другог на самом улазу у једну болоњску галерију, „као стражари, или пре (као) довратак“, провоцирали публику таквом одвећ срдачном добродошлицом.³⁹ Притом је сваки њихов додир са неким странцем који би се одлучио да прође између њих симболично представљао прекид њихове везе. Том својом изложеношћу било чијем продору у њихов љубавни и уметнички однос Абрамовићева и Улај ипак нису толико искушавали сопствена тела колико су их користили као средство за искушавање туђих. Са избором између две одлуке заправо су били суочени посетиоци галерије који су могли да, ради стицања једног новог естетског искуства, пристану да додирну уметнике и да за узврат и сами буду додирнути (пошто је у додир „исконски уграђена узвратност/узајамност“), или су пак могли да занемаре своју *естетичку сензитивност*, коју је запис на зиду галерије убрајао међу „непојмљивости“ од „примарног значаја“, и да остану не само телесно него и душевно нетакнути.⁴⁰ Посредством те ригорозне (ауто)селекције *Непојмљивости* су на врло провокативан начин оживеле древну метафору уског грла; само они који су за улазницу платили пристанком на додир могли су да уђу у галеријски простор и да постану ко-извођачи овог перформанса, као и творци и тумачи својих личних тактилних метафора. Притом су у „делићу секунде“ морали да одаберу и да ли ће приликом уласка бити окренути према Марини или према Улају и „скоро сви мушкарци, као и велика већина жена, одабрали су да се суоче с витком Маринином

³⁷ Džejms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, 145.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid, 131.

⁴⁰ Михаил Н. Епштејн, *Филозофија тела*, 44; Džejms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, 133. Стога је одмах уочено да је овај перформанс посетиоце галерије поставио у ситуацију у којој су били растрзани између естетских и етичких захтева и да је умногоме наликовао на ритуал прелаза (Erika Fischer Lichte, „Performance Art – Experiencing Liminality“, 33-45).

фигуром“, при чему су се понашали као да су тела уметника „беживотне, рутинске препреке кроз које су управо прошли“. ⁴¹ Но, и поред тога што су настојали да игноришу визуелни и тактилни контакт са уметницима, посетиоци ипак нису могли да спрече да њихово дуже или краће двоумљење, као и више или мање трапаво спровођење одлуке, буде снимљено камером, те су се нашли у позицији оних који су били посматрани упркос томе што су у галерију дошли као посматрачи. Суочени са сопственим ликом на два монитора, морали су „с тешком муком да покушају да докуче шта се то десило на улазу“. ⁴² Пошто су органи власти у овом перформансу одмах учили нешто недолично, убрзо су „два згодна млада полицајца“ прошла између извођача и тако превремено окончала *Непојмљивости*. ⁴³ На тај начин је луцидно осмишљен концепт овог перформанса показао да није само чуло додира подложно свакојаким злоупотребама због своје 'повратности', него да и чуло вида, и поред тога што је дистанцијано, „у зони даљинске употребе“ и у форми притајеног надзора ипак може да изврши својеврсно „перцептивно насиље“. ⁴⁴

Једнако је занимљив био и перформанс *Доказ равнотеже (Balance Proof)* из 1977. године, који је истражио шта се збива када се андрогини спој не расече било којом оштрицом него оштрицом огледала постављеног између два љубавника. Иако је у средишту свих релационих радова Абрамовићеве и Улаја била нека врста огледања, тема огледала посебно је била истакнута у овом перформансу који је у целости био у знаку огледања једног мушкарца и једне жене, суочених са сопственим одразом у огледалу које је и само било удвојено јер је имало рефлектујућу површину са обе стране – једну за његово, а другу за њено тело.

⁴¹ RoseLee Goldberg, „Here and now“: *Marina Abramović: Object Performance Video Sound*, 11-18; Džejms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, 131.

⁴² Ibid, 133.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Михаил Н. Епштејн, *Филозофија тела*, 43. Овај перформанс се од осталих релационих радова Абрамовићеве и Улаја разликовао зато што ни у једној другој њиховој изведби чуло додира није имало толико истакнуту улогу. То што су управо различити додирни између уметника, њихове публике и органа власти били кључни конститутивни чиниоци овог комада претворило је *Непојмљивости* у једини релациони перформанс Абрамовићеве и Улаја који није припадао само сфери извођачких уметничких облика него и корпусу тактилне уметности. Док су се, наиме, други њихови комади могли рецепирати само као обрасци „еротске уметности узајамног додиривања живих тела“, *Непојмљивости* су се могле сврстати и у домен „тактилне уметности“, „уметности за кожу“, зато што су се морале рецепирати додиривањем, опицавањем или сустицањем (Ibid, 59, 63).

Утолико је публици *Доказа равнотеже* био предочен чудноват портрет: профил љубавника загледаних у сопствени анфас током мировања у истоветном стојећем ставу, при чему је њихову андрогину целовитост расецало само једно наоко крхко огледало као амблем једне од средишњих препрека у љубавном односу два бића – нарцистичке загледаности љубавника у властити одраз. Као својеврсна казалька на теразијама, једва приметна закривљеност огледала на мушку или на женску страну њиховог споја прецизно је казивала када год би њему или њој загледаност у себе у већој мери заклањала поглед на другог. Њихово заједничко огледало сликовито је, осим тога, показивало и да промена угла самосагледавања једног љубавника нужно мења угао самосагледавања оног другог. На тај начин је визуелна и тактилна метафорика *Доказа равнотеже* потврдила да уравнотежени љубавни однос мушкарца и жене захтева да оба љубавника уоче шта се крије иза њихове илузорне представе о себи не би ли успели да допру до жељеног другог, као и да је нарцизам пука илузија спојености са собом као са другим, док „еротика тражи и жели другог управо као другог, који задржава своју 'другост' (...) чак и у чиновима интима“ зато што га управо та „другост“ и „чини непролазно пожељним“.⁴⁵ Да би Абрамовићева и Улај, и поред препреке огледала, остварили неку врсту споја, било је довољно да превазиђу нарцизам и да „симултано и спонтано искораче унатрашке од огледала, без икаквог претходног договора о томе када ће то да учине – путивши да се огледало разбије о под“.⁴⁶ Смрскано огледало би потврдило њихово заједништво остварено посредним додиром, упркос очигледно ограниченом видном пољу. Марина је, међутим, од огледала одступила пре Улаја, али се огледало ипак није сломило, па је тај неочекиван исход *Доказа равнотеже* сведочио како о крхкости тако и о постојаности равнотеже у њиховом љубавном односу.

Тема огледала била је средишња и у перформансима *Светлост/Тама (Light/Dark)* и *ААА-ААА* јер су ови релациони радови Абрамовићеве и Улаја такође нудили визуелне, тактилне и аудитивне метафоре огледања снага посредством наизменичног шамарања или симултаног викања једног мушкарца и једне жене који су били истоветно одевени и подједнако ошишани. Те њихове *живе метафоре*

⁴⁵ Ibid, 109.

⁴⁶ Džejms Veskot, *Kad Marina Abramović umre*, 140.

из 1978. године биле су саркастични искази о родној равноправности јер су у њима и она и он били и виновници и жртве шамарања и вике. Осим тога, игра одјека у перформансу *ААА-ААА* упечатљиво је истакла да су и Абрамовићева и Улај, због ефектно нивелисаних родних разлика, једно другоме били и Нарцис и Ехо. Због тога се чини да је њихове ударце и узвике пре требало схватити као метафоричне гестове који катуловско *odi et amo* између мушкарца и жене предочавају као пожртвовано истрајавање у заједништву упркос силовитом узајамном озлеђивању, а не као пуки продужетак „традиције контролисане агресивности перформанса“, како се због клечећег става и озлеђујућих радњи извођача редовно тумаче.⁴⁷ Уравнотежена рањивост и насилност њихових тела, која су током перформанса постављана и у пасивну и у активну улогу, била је индикатор двострукости како мушког тако и женског тела.

Проблем уравнотежености мушко-женских потреба и хтења био је истакнут и у *Енергији мировања (Rest Energy)*, изведеној 1980. године у Даблину.⁴⁸ Док је у *Доказу равнотеже* динамична равнотежа мушко-женског односа одржавана одлагањем тренутка одмицања Абрамовићеве и Улаја од огледала, у *Енергији мировања* тај баланс је опстајао због одржавања одговарајуће раздаљине између љубавника који су стајали на удаљености запетог лука и стреле усмерене право у срце Абрамовићеве. Улај је држао тетиву и стрелу, Марина је придржавала лук, а обоје су били нагнути уназад, „тако да је тетива лука била запета и спремна за одапињање“.⁴⁹ На тај начин је императив одржавања неопходне раздаљине између њих указивао на опасност одвећ блиског љубавног односа и на ризичност потпуне предаје жуђеном бићу. Осим тога што је била *memento mori*, више или мање запета тетива лука у *Енергији мировања* уједно је фигурирала и као метафора за напетост између пожртвованости и саможивости, и узајамности и самобитности у љубавном односу мушкарца и жене. Исто тако, стрела није била само амблем Амора као

⁴⁷ Džejms Veskot, *Kad Marina Abramović umre*, 143. Више о томе види у: Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ed. by C. Lefort (Evanston: Northwestern University Press 1968).

⁴⁸ Иако *Енергија мировања* припада серији хипнозом инспирисаних перформанса који су били обједињени под насловом *To conctwo (That Self)*, овде је доводимо у везу са раним радовима из серије *Релациони рад* пошто представља својеврстан закључак њихове еротографије.

⁴⁹ Džejms Veskot, *Kad Marina Abramović umre*, 158.

ловца на неосвојена срца, него и вектор раздвојености мушког и женског пола у самом срцу њихове спојености. Радикално супротстављајући полове, стрела је у исти мах описивала путању њихове жеље за стварном и симболичком спојеношћу, па је њена оштрица подсећала на потребу за правом мером између блискости и удаљености мушког и женског пола који се једно према другом односе као према извору опасности која одбија, али и као према извору насладе која привлачи. На тај начин су лук и стрела, свако понаособ и оба заједно, носили вишеструк симболички потенцијал; тетива лука била је метафора напетости љубавне интимае, стрела је била амблем „смртно заљубљеног“ љубавног пара, а заједно су синегдохиски упућивали на Амора. Утолико је метафорични набој ове „можда најжешће слике смртоносне међузависности“⁵⁰ показао да Ерос као нагон самоочувања није довољан да би нечија жудња прерасла у љубав јер је за љубав увек нужна и спремност на пожртвовање. Узнемирујући приказ агона љубавног и уметничког пара из *Енергије мировања* уједно је, дакле, био и утешна слика њиховог узајамног поверења и заједничког телесног и душевног напора којим су читава четири минута спречавали – и напослетку успешно спречили – више него могућ смртоносни исход, показавши тако да се близина жуђеног бића којој Ерос, као сила приљачења, увек тежи, може остварити само ако узајамно поверење љубавника засени непосредно суседство смрти.

Иако је овај наизглед статичан перформанс био насловљен *Енергија мировања*, у њему је Ерос ипак био предочен као оличење динамизма посредством динамике постојаности љубавника у љубавном споју. Микрофон који је оглашавао откуцаје њихових срца сведочио је о томе да су њихова наоко непокретна тела заправо била артоовске „атлете срца“.⁵¹ Осим тога што је бројао откуцаје њихове љубавне есктазе, микрофон је оглашавао и њихову издржљивост у напору да одрже свој љубавни спој, откривајући уједно и њихов страх од смрти. Утолико су аудитивни аспекти ове *живе метафоре* оглашавали Танатоса исто колико и Ероса, указујући на сличност између љубавне и смртоносне грознице, на коју стално подсећа и Јулија Кристева: „Одузето тело, испуњено у свим својим удовима некаквом

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojniki; O pozorištu i filmu*, prevod i predgovor M. Miočinović (Beograd: Utopija 2010), 122.

пријатном одсутношћу – дрхтави глас, суво грло, око замагљено светлошћу, кожа поруменела и влажна, *срце које трепери...* Јесу ли симптоми љубави симптоми страха?⁵² Попут звука гушења из *Удисања/Издисања*, и откуцаји срца из *Енергије мировања* били су амблеми Ероса као тумача и објединитеља који у љубавном споју најчешће може да посредује само ако у исти мах и прети вечним раздвајањем у смрти.⁵³

То пулсирање Ероса и Танатоса било је отеловљено и у наоружаном Улају који је, усмеравајући стрелу ка Маринином срцу, оличавао неку врсту мушке агресије: „Бог љубави је *стријелац* који одапиње *смртне стријеле*. Жена се *предаје* човеку који је *осваја* јер је најбољи ратник.“⁵⁴ У *Енергији мировања*, међутим, није било речи ни о каквом ратном плену јер је Абрамовићева својим истрајавањем „на нишану“ успела да ослободи њихову љубав од жеље за поседовањем и господарењем и да подсети на Диотимину визију љубави као узвишеног сједињења које показује да еротско давање ипак не мора бити предаја.⁵⁵ Утолико је овај њихов перформанс иронизовао не само сексуалне стереотипе који мушкарца представљају као активног, доминантног и несентименталног наспрам пасивне, потчињене и сентименталне жене, него и „ратнички језик љубави“ као најчешћи тип метафорике који Ероса подређује Танатосу утолико што занос љубавне предаје тумачи као својеврсно ропство.

Енергијом потпуно другачијом од те љубавне пожртвованости одисали су борбени перформанси из серије релационих радова посвећених односима у простору: *Однос у простору (Relation in Space)*, *Прекид у простору (Interruption in Space)* и *Ширење у простору (Expansion in Space)*. *Живе метафоре* ових релационих радова љубавни контакт мушкарца и жене нису предочавале као неодрживу сједињеност мушког и женског тела него као трење супротних сила кроз које њихов спој није ни могао да се успостави. У њима су Абрамовићева и

⁵² Julija Kristeva, *Ljubavne povesti*, 12, курзив – С. К.

⁵³ Кристева напомиње да је Ерос фигурирао као посредник у љубавним односима у средишњој беседи Платонове *Гозбе*: „Платон каже 'демон' и под тим подразумева гласника. Тај *daimon*, тумач и објединитељ је, дакле, позван да попуни празнину и успостави тотално јединство, апотеозу душе коју Ерос води што ближе могуће њеном сједињењу са божанским“. Julija Kristeva, *Ljubavne povesti*, 71.

⁵⁴ De Rougemont, *Ljubav i zapad*, 240.

⁵⁵ Више о томе види у Платоновој *Гозби*.

Улај заправо изводили радње којима би расцепљене половине некадашњих андрогина могле да пониште, испуне или пак да прошире простор који их раздваја. Први њихов перформанс из ове серије, *Однос у простору* из 1976. године, презентовао је наизменично приближавање и удаљавање њихових тела као „игру зближавања-отуђивања, која је својствена еротици као таквој“.⁵⁶ Почетно овлашно дотицање њихових тела у мимоходу постепено се, међутим, преобразило у све бржи трк и све силовитије сударе, чиме је наговестило увид Јулије Кристеве да додиривати значи „знати баратати раздаљинама“.⁵⁷ Марина Абрамовић и Улај ипак „нису хтели да овај рад буде такмичење у снази или одлучности, већ тест у одржавању нестабилне равнотеже кроз понављање умереног насиља“.⁵⁸ Но, иако је био инспирисан Њутновом играчком коју је Улај добио на поклон, овај перформанс није био „њутновска демонстрација чистог и ефикасног преноса енергије између два тела, већ насилна и паралишућа колизија, услед које њихова здружена енергија није имала где да се распе“.⁵⁹ Отуда је сваки њихов судар, као кратки спој „снага два тела и две воље“, наликовао на варнице неуспелих покушаја поновног закивања њихове андрогине сливености.

Слично томе, и *Прекид у простору* је нудио њихову верзију вечите приче о „љубави с препрекама“, при чему је препрека била опредмећена у „метар и по дебео зид“, у који су се они затрчавали „као да желе да га пробију“.⁶⁰ Осим тога што је овај релациони рад, како је приметио Весткот, био интерсубјективна варијата Нојмановог *Притиска тела* јер је „Маринина представа о себи с друге стране зида био Улај, и обрнуто“, био је то и ироничан исказ о заблудама сентиментализма да „права“ љубав руши све препреке. Огледалски одраз овог перформанса било је *Ширење у простору*, у којем су се љубавници, „леђима наслоњени једно о друго“, „симултано, као на заједнички телепатски знак“ кретали ка симетрично постављеним стубовима, померајући их снагом својих судара.⁶¹ Постепеним размицањем тих препрека они су заправо мерили домет утицаја своје

⁵⁶ Михаил Епштејн, *Филозофија тела*, 140.

⁵⁷ Julija Kristeva, *Ljubavne povesti*, 17.

⁵⁸ Džejms Veskot, *Kad Marina Abramović umre*, 114.

⁵⁹ Ibid, 113.

⁶⁰ Džejms Veskot, *Kad Marina Abramović umre*, 124.

⁶¹ Ibid, 133.

љубави, чиме су реализовали једну од честих концептуалних метафора која љубав сагледава као физичку силу. Осим тога, вектори кретања њихових тела материјализовали су првобитно нереторичко значење речи фигура, упућујући ипак и на њене реторичке валенце; фигуре су у првобитној употреби биле ознаке „само за тијела, и то људска или животињска, (...) и само с обзиром на границу њихова заузимања простора“, да би тек касније постале „црте, облици или покрети (...) помоћу којих се дискурс, у изражавању идеја, мисли или осјећаја, удаљава (...) од онога што би им могао бити једноставан и обичан израз“. ⁶² Утолико је овај релациони рад Абрамовићеве и Улаја, осим реторичке, садржао и метареторичку димензију којом је материјализовао метафоричке релације које једну врсту феномена уобличавају као неку другу.

*

Алузивним путеним говором о метафизици путености ауторски и љубавни пар Улај/Абрамовић антиципирао је тезу Јулије Кристеве да се о „нужно потребном лудилу“ љубавне очараности може говорити само у „узлету метафора“. Њихове визуелне, тактилне и аудитивне метафоре претвориле су љубавно искуство у „привилеговано место“ не само путене страсти него и за њу везане „страсти знакова саздане од њиховог згушњавања и (...) поливалентности“. ⁶³ У исти мах, релациони радови Абрамовићеве и Улаја показали су и да „ни у једној другој уметничкој форми, људско тело, његова рањива, насилна, еротска или 'света' стварност, није толико у средишту као што је у уметности перформанса“. ⁶⁴ Добрела Де Негри је стога с правом говорила о двојаком, „конкретном и симболичном дијалогу између два бића, два тела, мушкарца и жене“. ⁶⁵ Тај двојаки дијалог, којим су Абрамовићева и Улај искушали своју преданост љубавном споју, чинећи у исти мах видљивим, опипљивим и чујним митске фигуре андрогина,

⁶² Paul Ricoeur, *Živa metafora*, 165-6.

⁶³ Julija Kristeva, *Ljubavne povesti*, 7, 23, 103.

⁶⁴ Aleksandra Jovićević, „Performans u umetnosti: paradigmatске концепције и праксе извођења кроз макроконцепције (уметности) 20. века“, у Aleksandra Jovićević i Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, 174.

⁶⁵ Dobrila De Negri, „Marina Abramović“, 236.

Ероса и Нарциса, допринео је иновативном сагледавању улоге чулности у љубавним односима и наговестио неке од увида Јулије Кристеве и Михаила Епштејна. *Живе метафоре* Абрамовићеве и Улаја дејствовале су као својеврсни невербални „реторички процеси којима дискурс ослобађа моћ неких фикција да поново опишу стварност“;⁶⁶ те су „подмладиле“ древне митове о љубави и показале да се „љубавне повести“ попут оних које је Кристева проналазила у књижевним, религијским, митолошким и филозофским списима могу „казивати“ и посредством уметности перформанса, и поред тога што је и у њиховој, као и у свачијој уметности перформанса, најважније било оно *овде и сада* којим су у „живом животу“ искушавали сопствену путеност и душевност.

Увек изнова сведочећи о непостојаности андрогиног споја, Абрамовићева и Улај су показали да оживљавање митолошких и филозофских представа о мушким и женским телима може да задовољава, али и да угрожава еротске, етичке и естетске људске потребе. Притом љубавне односе никада нису приказивали као „врсту сентименталног питања“, него као стварно питање живота и смрти.⁶⁷ Зато је у њиховим релационим радовима једна особа пред оном другом најчешће била „тотално огољена, (...) изложена, рањива и вољна да је та друга особа у потпуности поништи“;⁶⁸ док су најчешћи тактилни атрибути љубавног ужитка били наглашено одсутни. Ни у једној визуелној, тактилној или мултимодалној метафори њихових перформанса није било миловања којим спојена тела љубавника прослављају своју чулност јер су свуда били присутни судари, ударци и трења. Но, све су њихове *живе метафоре* ипак биле метафоре љубави, упркос томе што су наместо нежних погледа нудиле безизражајно или пак претеће зурење, а уместо умилних додира – шамаре и сударе мушког и женског тела. Такви призори њихове рањивости, само донекле слични прустовској песимистичној визији према којој „особу коју волимо треба да препознамо само по јачини бола који смо осетили“, показали су да љубав може бити „излаз ван граница себе“, који представља једини делатан одговор на

⁶⁶ Paul Ricoeur, *Živa metafora*, 8.

⁶⁷ Džejms Veskot, *Kad Marina Abramović umre*, 119.

⁶⁸ Ibid, 124.

„свест о нашој индивидуалној смртности“, само уколико подразумева и „спремност на смрт – али управо удвоје и једног за друго“.⁶⁹

Осим тога, њихова несентиментална реторика омогућила им је и да, осим перцептивних могућности различитих чула, истраже и спектар њихових етичких могућности за различите употребе и злоупотребе, те да артикулишу етику људских односа – пре свега оних љубавних, али и оних радних, етничких или било којих других. Због тога је љубавни однос био само део спектра међуљудских односа обухваћених серијом *Релациони рад*. У њој је, наиме, било и перформанса у којима је љубав била у сенци неких других интерперсоналних односа. Радни однос био је, рецимо, у фокусу истоименог перформанса у којем су Абрамовићева и Улај најпре одвојено, а потом и заједно „носали тамо-амо, дуж дугачке сале, деведесет и девет огромних зидарских цигала у металним кофама“.⁷⁰ Осим тога што је ова „деоба терета“ била тест њихове „релационе ефикасности“, њихова „привидна марљивост“ била је и слика „бескорисног рада“ која се љубавне иконографије тицала само утолико што је представљала одраз „Улајеве љубави према бекетовском апсурду“.⁷¹ Знатно је више еротике било у политичком перформансу *Комунистичко тело/Фашистичко тело (Communist Body/Fashist Body)*, којим су Абрамовићева и Улај покушали да симболично премосте идеологије у којима су се родили, те да испитају утицај политике на њихову интиму. Спојивши своје пасоше, као и друге маркере Марининог одрастања у комунистичкој Југославији и Улајевог рођења у нацистичкој Немачкој, они су у приватности свог дома, на свој заједнички рођендан, угостили своје пријатеље различитих националности и понудили им избор између типичних источних и западних посластица. Посредством овог перформанса Марина Абрамовић и Улај су своју љубавну причу трезвено поставили у шири идеолошки контекст и показали да је љубавни однос, и поред тога што је пресудан, умногоме зависан од свих других међуљудских односа.

⁶⁹ Марсел Пруст, *У сени девојака у цвету I*, превео Ж. Живојиновић, (Нови Сад/Београд: Матица српска, Нолит, Народна књига, 1983), 221; Михаил Епштејн, *Филозофија тела*, 143-44.

⁷⁰ Džejms Veskot, *Kad Marina Abramović umre*, 149.

⁷¹ Ibid, 150.

Литература

Abramović, Marina, *Artist Body*, Milan: Charta, 1998.

Arto, Antonen, *Pozorište i njegov dvojniki; O pozorištu i filmu*, prevod i predgovor M. Miočinović, Beograd: Utopija 2010.

Bahtin, Mihail, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, preveo A. Badnjarević, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1991.

Bečanović-Nikolić, Zorica, *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*. Beograd: Geopoetika, 1998.

Vestkot, Džejms, *Kad Marina Abramović umre*, preveli Vesna Roganović i Draško Roganović, Beograd: Plavi jahač/Novi magazin/Narodna biblioteka Srbije, 2013.

De Negri, Dobrila. „Marina Abramović“, *ProFemina* br. 8, jesen 1996, 233-239.

De Rougemont, Denis, *Ljubav i zapad*, prevela M. Dobrović, Zagreb: Nakladni zavod, 1974.

Denegri, Ješa, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi, 1996.

Епштејн, Михаил Н. *Филозофија тела*, превела Р. Мечанин, Београд: Геопоетика, 2009.

Goldberg, RoseLee, „Here and now“: *Marina Abramović: Objects Performance Video Sound*, ed. Chrissie Iles, (Oxford: Museum of Modern Art, 1995). 11-18.

Goldberg, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to Present*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1988.

Green, Charles, „Doppelgangers and the Third Force: The Artistic Collaborations of Gilbert & George and Marina Abramovic/Ulay“, *Art Journal* 59/2 (Summer 2000), 36-45.

Jones, Amelia, „Survey: Body, Splits“, *The Artist's Body*, Tracey Warr (org.), London: Phaidon Press, 2000.

Jovićević, Aleksandra i Vujanović, Ana, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2006.

Kristeva, Julija, *Ljubavne povesti*, prevela M. Žiberna, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.

Lehmann, Hans-Ties, *Postdramsko kazalište* preveo K. Miladinov, Zagreb/Beograd: SCU/TkH, 2004.

Phelan, Peggy, *The Unmarked: The Politics of Performance*, London and New York: Routledge 1993.

Phelan, Peggy, „Marina Abramović: Witnessing Shadows“, *Theatre Journal*, Vol. 56, No. 4, Dec. 2004, 569-577.

Platon, *Ijon, Gozba, Fedar* preveo M. Đurić, Beograd: Kultura, 1985.

Пруст, Марсел, *У сени девојака у цвету I, У трагању за изчезлим временом*, превео Ж. Живојиновић, Нови Сад/Београд: Матица српска, Полит, Народна књига, 1983.

Richards, Mary, *Marina Abramović*, London and New York: Routledge, 2010.

Ricoeur, Paul, *Živa metafora*, prevela N. Vajs, Zagreb: GZH, 1981.

Riker, Pol, *Vreme i priča I*, prevele S. Miletić i A. Moralić, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.

Fischer Lichte, Erika, „Performance Art – Experiencing Liminality“, *Abramović, Marina, 7 easy pieces*, (Milan: Charta 2007), 33-45

Forceville, Charles, „Metaphor in Pictures and Multimodal Representations“: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, ed. by Raymond W. Gibbs, Jr., New York: Cambridge University Press, 2008, 462-482.

Heilbrun, Carolyn G. *Toward a Recognition of Androgyny*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1993.

UDC
7.038.53
Original scientific paper

Snežana Kalinić
Faculty of Philology
University of Belgrade

Visual, Tactile and Multimodal Metaphors of Love in the *Relation Work*

The paper offers a „close reading“ of close relations performed by Marina Abramović and Ulay in the *Relation Work* pieces. It interprets the performers' exploration of

intersubjectivity during their twelve-year relationship which was both artistic and personal, and explores how they managed to translate the love discourse into visual, tactile, and multimodal metaphors that were related to androgyny, as well as to Eros and Narcissus myths. The essay is focused on the presented love relations which have transcended the male/female antagonism and emphasized both partners' consent to subjugate their own subjectivity to androgynous intersubjectivity and unity. It analyzes the performed endurance trials such as *Relation in Time*, in which the artists attempted to maintain the external androgynous unity which they achieved through their heads joined by their hair plaited together; *Breathing In/Breathing Out*, in which they kept on 'kissing', even though it compelled them to suffocate each other, because the exchanged air enabled them to form a connection on an internal and visceral level; and *Balance Proof*, in which they tried to use the sense of touch to overpower the narcissistic self-regards. The paper relates the performed non-verbal metaphors to Paul Ricoeur's notion of *métaphore vive*, Charles Forceville's concept of multimodal metaphor, Julia Kristeva's semiotics of *histoires d'amour*, and Mikhail Epstein's philosophy of the body. In addition, the essay analyzes various sign systems and perception modes, especially the sense of touch as the prime proximity sense and the most interactive mode of perception.

Keywords: androgyny, Marina Abramović and Ulay, *métaphore vive*, love, body, performance art.