

UNIVERZITET U BEOGRADU  
FILOLOŠKI FAKULTET

Nikola J. Pešić

OKULTURA U POETICI  
MARINE ABRAMOVIĆ

Doktorska disertacija

Beograd, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE  
PHILOLOGICAL FACULTY

Nikola J. Pešić

OCCULTURE IN POETICS OF  
MARINA ABRAMOVIĆ

Doctoral dissertation

Belgrade, 2016

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Никола Й. Пешич

ОККУЛЬТУРА В ПОЭТИКЕ  
МАРИНЫ АБРАМОВИЧ

Докторская диссертация

Белград, 2016

Mentor:

dr Nemanja Radulović,  
vanredni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

1) dr Ljiljana Marković,  
redovni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

2) dr Simonida Rajčević,  
vanredni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu,  
Fakultet likovnih umetnosti

Datum odbrane: \_\_\_\_\_

## OKULTURA U POETICI MARINE ABRAMOVIĆ

### Rezime

Svrha ove studije je da se istraži značaj okulture (K. Partridž) u radu srpske savremene umetnice Marine Abramović. Prvo su predstavljene metode akademske discipline nazvane *studije zapadnog ezoterizma*. Budući da se radi o relativno mladoj disciplini, predstavljeno je nekoliko važnih ličnosti koje su doprinele njenom razvoju. Istovremeno, pružene su različite definicije često kontroverznih pojmova koji će biti korišćeni u analizi, poput *ezoterizma*, *okultizma* ili *nju ejdža*. Na kraju pregleda naučnog proučavanja ezoterizma, predstavljen je sociološki koncept *okulture* Kristofera Partridža, koji će ovde biti primenjen kao sveobuhvatni termin u analizi umetnosti Marine Abramović.

Na početku analize predložena je periodizacija života i dela Marine Abramović, podelom na: 1) *beogradski period*, 1970-1976; 2) *period rada s Ulajem*, 1976-1988; 3) *period afirmacije*, 1988-2002; i 4) *period konsolidacije*, 2002-trenutno. Ponuđen je kratak pregled stručne literature o Abramovićevoj, koja je podeljena prema pristupu na: 1) *proezoteričnu*, 2) *feminističku* i 3) *biografsku*. Pružen je zatim prikaz društvenog i kulturnog konteksta perioda socijalističke Jugoslavije 1970-ih, unutar kojeg je umetnica započela karijeru. Oslanjajući se na koncept okulture i kontrakture (T. Rošak) — odnosno njene specifične verzije u socijalističkoj Jugoslaviji (R. Vučetić) — predložena je heuristička podela jugoslovenske kontrakture na dve struje: 1) *novu levicu* i 2) *hipi okulturu*, nakon čega je data kratka analiza njihovih glavnih uticaja na jugoslovensku kulturu kraja 1960-ih i početka 1970-ih. Predstavljen je uticaj ideja nove levice na pojedine teoretičare i umetnike tzv. *nove umetničke prakse*, okupljene u Beogradu oko Studentskog kulturnog centra. Dat je prikaz već poznatog uticaja hipi okulture na neoavangardno pozorište. Zatim je pružena detaljnija analiza „kompleksa ezoteričnih pojava” (M. Šuvaković) na neoavangardne jugoslovenske umetničke grupe *OHO*, *Kôd*, *(Ā* i *(Ā-Kôd*, odnosno stvaranje umetničkih komuna: *Porodice u Šempasu* i *Porodice bistrih potoka*. Razmotren je uticaj okulture na beogradsku urbanu kulturu, na primeru časopisa *Izgleđ*. Okultura na filmu predstavljena je na primeru *WR: Misterije organizma* (1971) Dušana Makavejeva. „Okultni bum” (G. Đurđević) u jugoslovenskom izdavaštvu

1970-ih izložen je pregledom „hermetičkih” knjiga Ž. M. Slavinskog i brata Marine Abramović, Velimira Abramovića. Razmotrena je na kraju poseta Jozefa Bojsa Beogradu 1974. godine, zbog uticaja koji su njegova ezoterična shvatanja uloge umetnika kao šamana imala na Marinu Abramović.

Istraživanje značaja okulture u umetnosti Abramovićeve započinje prikazom mogućih izvora nadahnuća kojima je umetnica imala pristup u beogradskom periodu i naročito analizom značenja simbola pentagrama u njenim prvim radovima *Ritam 5* i *Tomas Lips* (kasnije preimenovanom u *Tomine usne*). Pokazuje se da je u različito motivisanom procesu „balkanizacije” Abramovićeve prvobitno ezoterično značenje simbola pentagrama u pomenutim performansima izgubilo značaj pred kasnijom programskom transformacijom tumačenja ovog simbola kao (isključivo) komunističke petokrake, simbola nekadašnje Jugoslavije, čijim je raspadom došlo do tzv. „balkanskih” ratova.

Pažnja je zatim usmerena na pojavu romantizovanog predstavljanja drevnih kultura Aboridžina, Tibešana, Indijaca, Kineza i Afro-Amerikanaca u umetnosti Abramovićeve, odnosno na konstruisanje imidža umetnice-etnografkinje koja istražuje nezapadnu duhovnost i prenosi je na materijalistički Zapad. U razmatranju se ukazuje na uticaj Junga i njegovog tumačenja alhemije u performansu Abramovićeve i Ulaja *Prelazak noćnog mora* (i verziji ovog performansa nazvanoj *Konjunkcija*). Analiziran je zatim uticaj *budističkog modernizma* na umetnost Abramovićeve, naročito tzv. *mindfulness* meditativne prakse koja se često utapa u savremenu nju ejdž duhovnost (D. Mekkahan).

Međusobno prožimajuće ideje isceljivanja, *wellbeing* okulture i isceljivanja planete, odnosno eko-duhovnosti, razmotrene su na primeru serije *Tranzitornih objekata* i performansa *Zmajске glave*. Ukazano je na mogući uticaj ideja Fritjofa Kapre, naučnika i autora nju ejdž knjiga.

Ideja „rada na sebi”, tipična za nju ejdž okulturu, ima značajno mesto u umetničkoj viziji Abramovićeve i ona kod nje dobija formu pedagoškog rada na „podizanju svesti” publike, u duhu Jozefa Bojsa. Pokazno je kako je iz radionice *Čišćenje kuće*, koju je umetnica prvobitno osmislila za svoje studente, vremenom nastao *Metod Abramović*. U poslednjoj fazi konsolidacije, nakon preseljenja u Njujork 2002. godine, Abramovićeve

intenzivno gradi svoj imidž „gurua” okulture, i sve više predstavlja svoju specifično shvaćenu umetnost performansa kao metodu za *duhovni napredak*. Nakon vrhunca popularizacije Abramovićeve tokom čuvenog performansa *Umetnik je prisutan*, u koji je aktivno bila uključena i publika, ona se sve više posvećuje izvesnoj vrsti pedagoškog rada. Kao značajni trenuci u ovoj fazi istaknuti su performansi *512 sati* i *Generator*, zbog ključne uloge koja je u njima data publici i istovremenog “nestajanja” umetnice iz dela. Trenutni oblik umetničko-pedagoškog delovanja Abramovićeve je, prema njenim rečima, neka vrsta „banje za mozak”; u pitanju su turneje „podizanja svesti” praktikovanjem njenog *Metoda Abramović* (Sao Paolo, Sidnej, Atina), gde „publika čini delo”, a umetnica je samo „dirigent”, ili je potpuno odsutna, dok upravljanje performansom prepušta posebno obučeni saradnicima.

Na kraju rada zaključuje se da su različiti oblici okulture od samog početka imali značajan uticaj na umetnost Marine Abramović. U njenom opusu moguće je utvrditi značajno zanimanje za ezoterizam i okultizam, nju ejdž, isceljivanje, *mindfulness* tehnike meditacije, *wellbeing*, eko-duhovnost i druge okulturne teme. S druge strane, može se zaključiti da je njena umetnost istovremeno postala jedan od bezbrojnih „tokova” koji povratno napajaju bogatu savremenu zapadnu okulturu i kreiraju njene nove sadržaje. Umetnica svoj *Metod Abramović* predstavlja kao duhovno zaveštanje čovečanstvu i nada se da će on funkcionisati i nakon njene smrti.

Ključne reči

Marina Abramović, okultura, zapadni ezoterizam, nju ejdž

Naučna oblast: Nauka o književnosti

Uža naučna oblast: Kultura

UDK \_\_\_\_\_

## OCCULTURE IN POETICS OF MARINA ABRAMOVIĆ

### Summary

Aim of this study is to trace the relevance of the *occulture* (C. Partridge) in the work of the Serbian contemporary artist Marina Abramović. At the beginning, tools and methods of the academic discipline *Western Esotericism Studies* are presented. Since it is a relatively new discipline, several important figures which have contributed to its development are discussed. At the same time, various definitions of the terms, often controversial — such as esotericism, occultism, and New Age — will be introduced and employed in the analysis. At the end of the survey of the scholarly study of esotericism, Christopher Partridge's new sociological concept of *occulture* is presented as an all-encompassing term in order to be applied later in the analysis of Marina Abramović's art.

At the beginning of the analysis the following periodization of the life and the work of Marina Abramović is proposed: 1) *Belgrade period* 1970-1976; 2) *period of work with Ulay*, 1976-1988; 3) *affirmation period*, 1988-2002; 4) *consolidation period*, 2002-now. Short review and the following classification of the existing literature on Abramović is given, according to its approach: 1) *pro-esoteric*, 2) *feministic* i 3) *biographical*. Review of the social and cultural context of the period of the socialist Yugoslavia in the 1970s in which the artist started her carrier is given. Following the concept of the *occulture* (C. Partridge), and *counterculture* (T. Roszak) — and its specific version in socialistic Yugoslavia (R. Vučetić) — a heuristic classification of the Yugoslav counterculture is given, as following: 1) *New Left*, and 2) *hippie occulture*. After that, a short analysis of these two countercultural currents' influences on Yugoslav culture at the end of the 1960s and the beginning of the 1970s is given. The influence of the New Left on certain theoreticians and artists of the so called “new artistic practice,” gathered around the Student Cultural Centre in Belgrade, is elaborated. An overview of the well known influence of the *occulture* on the neo-avant-garde theatre is given. Additionally, a more detailed look at the influence of what M. Šuvaković calls “complexes of the esoteric phenomena” on neo-avant-garde artistic groups such as *OHO*, *Kôd*, (Э i (Э-Kôd), and the creation of the artistic communes *Family in Šempas* and *Bistri potok family*, is given. The



influence of the occulture on the Belgrade urban culture is presented on the example of the *Izgleđ* magazine. Occulture on film is explained on the example of the WR: *Mysteries of the Organism* (1971) by Dušan Makavejev. The “occult boom” (G. Djurdjevic) in the Yugoslav book scene in the 1970s is explained with the overview of the “hermetic” books by Ž. M. Slavinski, and Velimir Abramović, the brother of Marina Abramović. Finally, the visit of Joseph Beuys to Belgrade in 1974 is taken into account, concerning the influence on Marina Abramović of his esoteric notion of the artist as the shaman.

Analysis of the importance of the occulture in the art of Marina Abramović starts with the overview of the possible sources of inspiration to which the artist had access in her Belgrade period, with the focus on the analysis of the meaning of the pentagram symbol in her first performances *Rhythm 5* and *Thomas Lips* (later renamed as *Lips of Thomas*). It is shown that in the variously motivated process of “balkanization” of Abramović, the original esoteric meaning of the pentagram symbol in those performances gave its way to the later interpretation of this symbol as a communist five-pointed star of ex-Yugoslavia, which dissolution caused the so called “Balkan” wars.

The attention is then directed on the romanticized representation of the ancient cultures of Australian Aborigines, Tibetans, Indians, Chinese, and Afro-Americans in Abramović’s art, and the construction of the image of the artist as the ethnographer exploring the non-Western spirituality and bringing it to the “materialistic” West. Further on, the analysis points to the influence of C. G. Jung’s interpretation of the alchemy on Abramović’s and Ulay’s performance *Nightsea Crossing* (and one version of this performance called *Conjunction*). After that, the influence of the *buddhist modernism* on Abramović, especially of the practices of *mindfulness* often blended in the New age spirituality (McMachan), is analysed.

Mutually intertwined ideas of healing, *wellbeing* occulture and healing of the planet, i.e. eco-spirituality, are examined in the cases of the series of *Transitory objects* and performances *Dragon Heads*. It is suggested that New age author Fritjof Capra most probably influenced Abramović.

The concept of “working on oneself”, typical of the New age occulture, takes an important place in Abramović’s artistic vision, and in her case it transforms into her

pedagogical work on “raising consciousness” of the public, in the spirit of Joseph Beuys. It is shown how the *Abramović Method* developed out of the student workshop *Cleaning the House*, that Abramovic initially conceived for her students. During her latest consolidation period, after her transfer to New York in 2002, Abramović has been working on her image of the occultural “guru”, and increasingly presented her art of performance as a method for *spiritual growth*. After the peak of her popularization during her famous performance *The Artist is Present*, which actively included the public, Abramović has been dedicating herself ever more to her pedagogical work. Performances *512 Hours* and *Generator* are considered as an important moment in this period, because a crucial role is given to the public, and at the same the artist is “disappearing” from her work. Artistic-pedagogical activity of Abramović at the moment is a kind of a “brain spa”. Abramović is touring the world with her Method (Sao Paulo, Sidney, Athens), where “public is the work”, and the artist herself is merely a “conductor”, or is completely absent, while the conducting of the performance is handed out to her specially trained facilitators.

At the end of the text it is concluded that different forms of occulture had an important impact on the art of Marina Abramović, from the beginning of her career. It is possible to detect and affirm considerable interest in esotericism and occultism, New Age, healing, *mindfulness*, *wellbeing*, eco-spirituality and other occultural themes. Conversely, it is possible to conclude that her art simultaneously became one of the myriad “currents” which contribute back to the contemporary Western occulture, and re-generate its new contents. The artist presents her Method Abramović as a spiritual legacy to the humanity and hopes it will function even after her death.

#### Keywords

Marina Abramović, occulture, western esotericism, New Age

Scientific field: Literature Science

Scientific subfield: Culture

UDK \_\_\_\_\_

## SADRŽAJ

UVOD.....	1
I. ZAPADNI EZOTERIZAM, NJU EJDŽ, OKULTURA	
1.1. Akademsko proučavanje zapadnog ezoterizma.....	5
1.2. Kružok Eranos.....	7
1.2.1. Karl Gustav Jung.....	8
1.2.2. Mirča Elijade.....	11
1.3. Italijanski naučnici i Frensis Jejts.....	13
1.4. Nova paradigma: Antoan Fevr.....	15
1.5. Kritika Fevrove definicije: Artur Versluis.....	19
1.6. Vauter Hanegraf.....	21
1.6.1. Hanegrafova tri koncepta ezoterizma.....	21
1.6.2. Hanegrafov empirijski pristup.....	25
1.6.3. Hanegrafova definicija okultizma.....	27
1.6.4. Nju ejdž religija i nju ejdž pokret prema Hanegrafu.....	30
1.7. Koku fon Štukrad i ezoterični diskurs.....	35
1.8. Kristofer Partridž i okultura.....	38
1.8.1. Nina Kokinen: okultura i proučavanje umetnosti.....	42
1.8.2. Termin „okultura” u literaturi na srpskom jeziku.....	44
II. MARINA ABRAMOVIĆ: ŽIVOT I UMETNOST	
2.1. Beogradski period (1970-1976).....	45
2.2. Period zajedničkog rada s Ulajem (1976-1988).....	48
2.3. Samostalni period afirmacije (1988-2002).....	49
2.4. Samostalni period konsolidacije (2002-trenutno).....	50

### III. LITERATURA O MARINI ABRAMOVIĆ

3.1. Proezoterični pristup.....	52
3.1.1. Meri Ričards.....	52
3.1.2. Doris fon Draten.....	55
3.1.3. Tomas Mekevili.....	57
3.1.4. Olivera Janković.....	60
3.2. Feministički pristup: Bojana Pejić.....	62
3.3. Biografski pristup: Džejs Vestkot.....	64

### IV. POLITIČKI I KONTRA(O)KULTURNI KONTEKST 70-IH U SFRJ

4.1. Društveno-politički kontekst.....	66
4.2. „Kontra(o)kulturni” kontekst.....	68
4.2.1. Nova levica na primeru filozofije <i>Praxisa</i> .....	69
4.2.2. Hipi okultura na primeru neoavangardnog pozorišta.....	70
4.3. „Kontra(o)kultura” i neoavangarda.....	74
4.3.1. Nova levica i Galerija SKC.....	75
4.3.2. Nova umetnička praksa.....	77
4.3.3. Neoavangarda i okultura I: grupa OHO.....	78
4.3.4. Neoavangarda i okultura II: grupe <i>Kôd</i> , <i>(Θ)</i> i <i>(Θ-Kôd)</i> .....	84
4.3.5. Pop okultura: časopis <i>Izgleđ</i> .....	89
4.3.6. Okultura na filmu.....	90
4.4. Okultura i izdavaštvo.....	92
4.5. Jozef Bojs u Beogradu 1974. godine .....	94
4.6. Zaključak: okultura u SFRJ 1970-ih.....	100

### V. OKULTURA I UMETNOST MARINE ABRAMOVIĆ

5.1. Prvi dodiri s okulturom.....	103
5.1.1. Zvezda od krvi: <i>Tomas Lips</i> i <i>Tomine usne</i> .....	106
5.1.2. Zvezda od vatre: <i>Ritam 5</i> .....	118
5.2. Drevne kulture.....	124

5.2.1. Aboridžini.....	125
5.2.2. Tibetanci i vede.....	133
5.2.3. Kinezi.....	153
5.2.4. Afro-Amerika.....	158
5.3. Isceljivanje, <i>wellbeing</i> i eko-duhovnost.....	165
5.3.1. Tranzitorni objekti.....	165
5.3.2. Zmajске glave.....	170
5.3.3. Holistički <i>wellbeing</i> i eko-duhovnost.....	174
5.4. Rad na sebi (i drugima).....	186
5.4.1. Vežbanje umetnika: <i>Čišćenje kuće</i> .....	186
5.4.2. Vežbanje publike: operacije duše i kuće za sanjanje.....	189
5.5. Okulturni umetnički guru.....	193
5.5.1. Kuća s pogledom na okean.....	194
5.5.2. Ulazak u onostrano.....	198
5.5.3. Umetnik je prisutan.....	202
5.6. Metod i institut Abramović.....	208
5.6.1. Institut Marina Abramović.....	208
5.6.2. <i>Metod Abramović I: pilot verzija</i> .....	213
5.6.3. Nova nadahnuća: ajahuaska i struja Jovana od Boga.....	214
5.6.4. „Struja”: <i>512 sati</i> i <i>Generator</i> .....	226
5.6.5. <i>Metod Abramović II: „banja za mozak”</i> .....	232
ZAKLJUČAK.....	238
LITERATURA.....	242

## UVOD

Relativno mlada akademska disciplina — *studije zapadnog ezoterizma*<sup>1</sup> — sve više postaje interdisciplinarna oblast istraživanja. Jedno od njenih mogućih ukrštanja jeste sa istorijom umetnosti. Ova studija predstavlja takvo istraživanje i odnosi se na prisustvo ezoteričnih ideja u vizuelnoj poetici srpske umetnice Marine Abramović, odnosno širem umetničkom, kulturnom i društvenom kontekstu u kojem su nastajali (i nastaju) njeni radovi.

Tzv. *podzemni tokovi*<sup>2</sup> evropske kulture — *ezoterizam* i *okultizam*, u zapadnim intelektualnim krugovima nakon Drugog svetskog rata shvatani su kao anahrone pojave, neuskладive sa idejom modernosti. Teodor Adorno se čak latio pisanja *Teza protiv okultizma*,<sup>3</sup> u kojima je okultizam izjednačio sa fašizmom. U modernom zapadnom društvu, koje je sebe doživljavalo kao sekularizovano i racionalno, savremena umetnost je takođe morala biti odvojena od *religije*.<sup>4</sup> Poduhvat odvajanja savremene umetnosti od religije uglavnom jeste bio uspešan. Ezoterična i okultna *duhovnost*,<sup>5</sup> s druge strane, pronašla je svoj put u modernu i savremenu umetnost i sasvim izvesno poslužila kao polazište za značajna dela moderne umetnosti. Nije više tajna da su Kandinski ili Mondrijan stvarali pod uticajem moderne teozofije,<sup>6</sup> niti da je Jozef Bojs bio nadahnut

---

<sup>1</sup> Engl. *Western Esotericism Studies*.

<sup>2</sup> Ovde se pozivam na naslov do sada jedine ozbiljne studije o uticaju zapadnog ezoterizma na srpsku kulturu. Knjiga *Podzemni tok* Nemanje Radulovića (2009) značajan je doprinos akademskom proučavanju ezoteričnih i okultističkih činilaca u delima srpske književnosti, od Dositejevog doba do moderne.

<sup>3</sup> Vidi Adorno 1994 [1950].

<sup>4</sup> Ovde i na mestima gde nije drugačije naglašeno da je reč o nečem drugom, pod „religijom” mislimo na tri glavne avramske religije: hrišćanstvo, judaizam i islam.

<sup>5</sup> Razlikovanje između „religije” i „duhovnosti” je tipično za nju ejdž (vidi Hanegraaff 1996: 324-330). U nju ejdžu je izražena kritika religije, pre svega hrišćanske. Religijom se smatra slepo praćenje dogme i poslušnost prema autoritarnim i patrijarhalnim religioznim institucijama, dok se duhovnost određuje kao slobodno istraživanje svog unutrašnjeg bića. Takođe, u religiji je Bog postavljen iznad čoveka (transcendentan je), dok se u duhovnosti Bog pronalazi u dubinama svog bića (immanentan je). O usvajanju termina *duhovnosti* u etskom rečniku, vidi odeljak 1.8. ovde.

<sup>6</sup> Značajno je razlikovati *hrišćansku* teozofiju, na primer onu Jakoba Bemea, od *moderne* teozofije, na primer Helene Blavacke ili Ani Bezant.

antropozofskim idejama Rudolfa Štajnera.<sup>7</sup> Međutim, njihova nadahnuća radije su nazivana *duhovnim*, nego ezoteričnim ili okultnim. Činjenica da iza brojnih značajnih dela moderne i savremene umetnosti stoje ezoterične ideje, bila je nelagodna likovnim kritičarima i teoretičarima posle Drugog svetskog rata, koji su — vodeći se prosvetiteljskim principom odbacivanja „iracionalnog” — ezoteričnu misao suviše pojednostavljeno doživljavali kao neuskladivu s modernošću, odnosno s onim što su oni smatrali napretkom i konačnom sekularizacijom društva.<sup>8</sup>

Tema duhovnosti u modernoj i savremenoj umetnosti poslednjih decenija sve više privlači istraživače i kustose. Prva značajnija izložba koja se bavila ovim pitanjem održana je 1980. godine u Štuttgartu, pod nazivom *Zeichen des Glaubens: Geist der Avantgarde*. Velika izložba posvećena duhovnosti u apstraktnom slikarstvu, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, održana 1986. godine u Los Angelesu. Izložba posvećena vezi okultizma i avangarde *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian* održana je 1995. u Frankfurtu. Povezanost ezoterije i Bauhauasa bila je tema izložbe *Das Bauhaus und die Esoterik*, u Hamu, 2005. godine. U Parizu je 2008. godine u Centru Pompidu priređena izložba *Traces du Sacré*. U Strazburu je 2011. godine otvorena izložba *L'Europe des Esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*. U San Francisku je 2013. godine u Muzeju moderne umetnosti održana izložba *Beyond Belief: 100 Years of the Spiritual in Modern Art*. U glavnom paviljonu na Venecijanskom bijenalu 2013. godine bila je predstavljena izložba Hilme af Klint, apstraktne umetnice s početka 20. veka, koja je bila spiritistički medijum i sledbenik moderne teozofije. Ovaj letimični pregled izložbi u poslednje tri decenije pokazuje značajno zanimanje kustosa za uticaj ezoteričnih tema na savremenu umetnost.

Savremena likovna kritika koja je pratila i podsticala rad tzv. *nove umetničke prakse* u socijalističkoj Jugoslaviji 1970-ih — unutar koje je delovala i Abramovićeva

---

<sup>7</sup> U vezi sa uticajem Štajnera na Bojsa, vidi Kuni 2004: 185-196, prvi tom. U ovoj iscrpnom doktorskom izlaganju Verene Kuni, usmerenom na istraživanje lika umetnika kao „maga” i „alhemičara”, obrađeni su posebno i primeri drugih umetnika (A. Kifer, S. Polke, R. Horn). Autorka daje i manji osvrt na dela Marine Abramović.

<sup>8</sup> Vidi: Marco Pasi, *The Modernity of Occultism: Reflections on Some Crucial Aspects*, u Hanegraaff & Pijnenburg 2009. Marko Pasi u ovom tekstu pruža prikaz složenog odnosa ezoterizma i okultizma sa modernim strujanjima na prelazu 19. u 20. vek. Konkretno, o složenom odnosu okultizma i moderne umetnosti, vidi Pasi 2010.

— uglavnom je bila naklonjena idejama *nove levice*. Stoga nije čudno, kao što ćemo pokazati u nastavku, da su izvesni predstavnici te nove kritike osećali nelagodu u iznenadnim sudarima sa ezoteričnim, odnosno „iracionalnim” u delima pojedinih umetnika. Prema našem saznanju, nema opširnijih akademskih razmatranja posvećenih uticaju ezoteričnih ideja na neoavangardnu umetnost u Jugoslaviji 1970-ih. U ovoj studiji donekle ćemo pokrenuti tu temu, ali samo u meri potrebnoj da pružimo pogodan okvir za istraživanje prisustva ezoteričnog i okultnog u tom vremenu, u kojem je Marina Abramović započela svoju umetničku karijeru. Jedini akademski autor koji je umetnost Abramovićeve doveo u vezu sa okultizmom i dao kratak pregled okultizma u bivšoj Jugoslaviji jeste Gordan Đurđević. U eseju *Hidden Wisdom in the Ill-ordered House: A short survey of occultism in former Yugoslavia*, govoreći prethodno o okultističkim idejama u radu umetničke grupe *Neue Slowenische Kunst*, Đurđević primećuje:

„Zanimanje za slične oblike alternativnog znanja i naročito mogućnosti proširivanja sposobnosti ljudskog tela, zarad postizanja onoga što se uslovno može nazvati vrstom gnoze, na sličan način prisutno je kao stalno naglašen motiv u delu Marine Abramović”. (Djurđevic 2013: 81)

Svrha ove studije jeste upravo razrada ovog Đurđevićevog zapažanja. Pokazaćemo da je bilo potrebno da prođu decenije iskustva i sazrevanja, odnosno da umetnica stekne samopouzdanje svetske zvezde, kako bi svoj pogled na svet i ulogu umetnika u njemu mogla potpuno da pretoči u tzv. *Metod Abramović*, sistem vežbi namenjen „podizanju svesti”. Ova novija delatnost Abramovićeve predstavlja samouvereno ispoljavanje i propovedanje ideja koje su od početka bile prisutne u njenoj umetnosti. Kako ćemo pokazati, Abramovićeve ove ideje izvlači iz bogatog „rezervoara” onoga što je Kristofer Partridž nazvao *okulturom* (vidi 1.8).

U prikazu opusa umetnice izdvojićemo nekoliko tema — poput zanimanja za magiju, perenijalnu mudrost drevnih i neevropskih kultura, isceljivanje, *wellbeing*,<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Ovde i u nastavku teksta zadržaćemo originalni engleski izraz *wellbeing* koji se ne može jednostavno prevesti kao „stanje zdravlja” ili „osećati se dobro”, već u savremenom kontekstu podrazumeva holistički sklad između duha, tela, uma.



eko-duhovnost i „rad na sebi”. Analizom ovih tema opravdaćemo našu tezu o prisustvu i značaju okulture u radu Marine Abramović. U našem izlaganju okvirno ćemo pratiti hronologiju umetničkog razvoja Abramovićeve, mada ćemo povremeno morati da pravimo skokove unapred ili unazad kroz vreme, kako bi analiza odabrane teme bila potpuna. Primenićemo, dakle, kombinaciju *hronološke* i *tematske* analize. Naime, iako je moguće utvrditi prevagu određenih tema u pojedinim periodima umetničkog rada Marine Abramović, one se takođe često protežu kroz ceo njen opus i ne mogu se strogo hronološki povezati samo sa jednim njegovim delom. Na primer, ono što bismo mogli nazvati umetničkom interpretacijom *magije* prisutno je u ranim radovima Abramovićeve (*Ritam 5, Tomas Lips*), ali se pojavljuje i kasnije kao rezultat njene fascinacije ritualima afro-američkih sinkretičkih religija (*Kuhinja duha s predmetima moći*). U pomenutim radovima prisutna je takođe tema *isceljivanja*, ali je ona značajnije programski razvijena tek u *Tranzitornim objektima*, kao vrsta mešavine *wellbeing-a* i *eko-duhovnosti*. Isceljivanje je u značajnoj meri takođe prisutno u najnovijem periodu rada umetnice — u *Metodu Abramović* ili performansu *Generator*, koji je ona nazvala vrstom „banje za mozak”.<sup>10</sup>

Pre početka glavne analize pružićemo jasne akademske definicije često kontroverznih pojmova poput *ezoterizma*, *okultizma* ili *nju ejdža*. Upoznaćemo čitaoca i sa novim pojmom *okulture*, koji će nam pružiti pogodan okvir za nov pristup tumačenju umetnosti Marine Abramović.

---

<sup>10</sup> Whitney 2014.

## I. ZAPADNI EZOTERIZAM, NJU EJDŽ, OKULTURA

### 1.1. Akademske proučavanje zapadnog ezoterizma

Akademske proučavanje ezoterizma u kulturi Zapada poslednjih decenija dobija zamah. Prvu katedru posvećenu ezoterizmu dobio je Fransoa Sekre 1965. na Sorboni (*École Pratique des Hautes Études*), pod nazivom *Istorija ezoteričnog hrišćanstva*. Sekrea je 1979. na ovom mestu nasledio Antoan Fevr, kada je katedra dobila naziv *Istorija ezoteričnih i mističnih tokova i modernoj i savremenoj Evropi*. Ime katedre iznova je izmenjeno u *Istorija ezoteričnih tokova u modernoj i savremenoj Evropi*, kada je Fevra 2002. nasledio Žan-Pjer Brak. Druga trenutno postojeća katedra ove vrste — *Istorija hermetičke filozofije i srodnih tokova* — osnovana je 1999. godine na Amsterdamskom univerzitetu, pod upravom Vautera Hanegrafa. U Amsterdamu se nalazi i najbolja svetska zbirka hermetičke literature, *Bibliotheca Philosophica Hermetica*, što ovaj grad čini privlačnim mestom za proučavanje zapadnog ezoterizma. Treća katedra u Evropi namenjena proučavanju zapadnog ezoterizma bila je osnovana na Univerzitetu u Ekseteru 2005. godine i nju je do svoje iznenadne smrti, 2012. godine, držao Nikolas Gudrik-Klark, kada je katedra ugašena. Na Univerzitetu u Groningenu trenutno se može steći master diploma na kursu *Skriveno znanje: gnosticizam, ezoterizam i misticizam*. Na Univerzitetu Rajs u Hjustonu (SAD) može se pohađati program *Gnosticizam, ezoterizam i misticizam* i steći master ili doktorska diploma.

*Evropsko društvo za studije zapadnog ezoterizma (ESSWE)*, osnovano 2005. godine, nadgleda izdavanje časopisa *Aries* i istoimenog serijala knjiga (izdavač je *Brill*). Od 2007. godine *ESSWE* priređuje međunarodne konferencije u različitim evropskim zemljama. Članovi *ESSWE* iz istočne i centralne Evrope pokrenuli su 2014. godine ogranak ovog društva, pod nazivom *CEENASWE (Central and East European Network for the Academic Study of Western Esotericism)*.

Od 2002. godine u Severnoj Americi deluje *Udruženje za proučavanje ezoterizma (ASE)*, koje organizuje konferencije i nadgleda izdavanje (trenutno neaktivnog) akademskog internet časopisa *Esoterica*. U Kalamazu (Mičigen, SAD), od 1994. godine postoji udruženje za akademsko proučavanje magije *Societas Magica*, koje priređuje

konferencije i izdaje glasnik. *Centar za proučavanje novih religija (CESNUR)*, najveća međunarodna akademska mreža za proučavanje novih religioznih pokreta, nju ejdža i savremene duhovnosti, osnovana je 1988. u Torinu; ovo udruženje poseduje bogatu biblioteku i priređuje velike međunarodne konferencije svake godine. Najnovije akademsko udruženje — *Udruženje za proučavanje ezoterizma i misticizma” (ASEM)*, osnovano je 2009. u Vladimiru (Rusija); *ASEM* saraduje sa *ESSWE*, priređuje radionice i međunarodne konferencije.

Naučnici uključeni u proučavanje filozofsko-religioznih tokova, ideja i postupaka koji su danas objedinjeni pod pojmom *zapadni ezoterizam*, još uvek vode rasprave oko opravdanosti ovog naziva i predlažu drugačije koncepte, poput *ezoteričnog diskursa* (Štukrad) ili šire koncepte, poput *okulture* (Partridž) — o čemu će kasnije biti reči. Akademski časopis *Aries*, na primer, pod istraživačkom oblašću zapadnog ezoterizma, kojoj je namenjen, podrazumeva:

„oživljavanje hermetizma i takozvane ‘okultne filozofije’ u ranom modernom periodu<sup>11</sup>, kao i njegove dalje izdanke; alhemiju, paracelzijanstvo i rozenkrojerstvo; hrišćansku kabalu i njene dalje izdanke; teozofske i iluminističke tokove; i različite okultističke i njemu srodne izdanke tokom 19. i 20. veka”. (Hanegraaff 2007: 25, n.1)

Sve ove pojave, treba naglasiti, imale su sopstvene, najčešće nezavisne istorije, i većina njih je mnogo starija od same imenice *ezoterizam*, koja je skovana tek u 19. veku.<sup>12</sup> Kako je, onda, došlo do toga da ove pojave budu zajedno nazvane zapadnim ezoterizmom? U nastavku ćemo ovo objasniti podrobnije, odnosno pokušati da

---

<sup>11</sup> Misli se na okvirno razdoblje od 1500. do 1800. godine.

<sup>12</sup> Pridev *ezoterično* vodi poreklo iz antičkog doba. Suprotno učestalom mišljenju da je pridev *ezoterično* izumeo Aristotel, učinio je to Lukijan iz Samostate, oko 166. godine. (Hanegraaff 1996:384). *Ezoterizam* kao imenica, međutim, novijeg je datuma. Čini se da je prvo skovana na nemačkom (*Esoterik*) 1792, odakle je prešla u francusku nauku (*l'ésotérisme*) do 1828, da bi se pojavila u engleskom (*esotericism*) 1883. godine (Hanegraaff 2013:3). Imenicu „ezoterizam” najviše je popularizovao, ali ne i izmislio, Elifas Levi (*Alfons Luis Konstant*), ključna ličnost okultizma 19. veka (vidi Hanegraaff 1996:384-86). U vezi sa Hanegrafovom definicijom „okultizma” vidi u nastavku teksta.

prikažemo kratku (ali ni u kom slučaju potpunu) povest proučavanja ezoteričnog u historiji Zapada.

## 1.2. Kružok Eranos

Počecemo od 20. veka i naučnika iz kružoka Eranos.<sup>13</sup> To svakako nije početak povesti akademskog proučavanja ezoterizma.<sup>14</sup> Ipak, počev od kružoka Eranos, naučnici su na različite načine pokušali da daju važnost nizu ezoteričnih tokova i shvatanja, koje su do tada hrišćanski mislioci odbacivali kao jeres, a prosvetitelji kao sujeverje. To je naišlo na značajan odjek, naročito među omladinom. Koseći se sa „mejnstrim” shvatanjima, ideje nekih od učesnika kružoka Eranos, na primer Junga ili Elijadea, postale su popularne u kontrakulturi 1960-ih i 1970-ih. Za učesnike kružoka Eranos može se reći da su s *entuzijazmom*<sup>15</sup> pristupali proučavanju pojava koje je zapadna kultura prethodno odbacila kao iracionalne (mit, simbolizam, misticizam, ezoterizam, magija, okultizam, itd). Svoje delovanje oni su shvatali kao razrešavanje duhovne krize u koju je moderni svet bio zapao, upravo zbog pozitivističkog odbacivanja iracionalnog. Međutim, zbog svog proezoteričnog pristupa, odnosno činjenice da su pojedini od njih stvarali i popularizovali ezoterične ideje, oni su danas postali i sami predmet zanimanja onih koji se bave akademskom disciplinom proučavanja zapadnog ezoterizma. Naročito je značajan njihov uticaj na nju ejdž shvatanja. Na primer, Junga mnogi shvataju kao „jednog od začetnika nju ejdž pokreta” (Shamdasani 2009: 193).<sup>16</sup> *Religija nakon religije* (Wasserstrom 1999), koja je bila u pozadini eranosovske *istorije religija*, završila je velikim delom u nju ejdžu, izvan akademskog sveta.<sup>17</sup> Elijadeove knjige su tokom 1960-ih i 1970-ih, postale na Zapadu nadahnuće za mladež sklonu okultizmu i

---

<sup>13</sup> Učesnici kružoka Eranos okupljali su se na godišnjim letnjim susretima od 1933. do 1988. godine. Pokrovitelj sastanaka bila je bogata Holandanka Olga Frebe-Kaptejn, koja je oko 1930. počela da ih organizuje u svojoj vili u Askoni, na obali jezera Mađore (Švajcarska). Ovi sureti isprva su bili pod uticajem moderne teozofije i drugih oblika savremenog ezoterizma, ali su ubrzo zadobili akademski format i pročuli se kao *Eranos susreti*, od 1933. godine. *Eranos susreti* se održavaju i danas, ali je originalna serija okončana 1988. godine (Hanegraaff 2012: 277).

<sup>14</sup> Za opširnu istoriju akademskog proučavanja ezoterizma, vidi Hanegraaff 2012.

<sup>15</sup> Entuzijazam (*εὐθουσιασμός*), tj. božanska nadahnutost.

<sup>16</sup> Vidi i Hanegraaff 1996: 496-513.

<sup>17</sup> Vidi Wasserstrom 1999: 238.

ezoteriji. Elijadeovo predavanje *Okultno i savremeni svet* (1976) otkriva blagonaklono razumevanje za mladalačku kontrakulturu, opisavši je kao nadu za individualni i kolektivni *renovatio*.<sup>18</sup> Ukratko, suština sastanaka kružoka Eranos bila je „spremnost da se mitu i simbolizmu ozbiljno pristupi i da se istraži njihova uloga u istoriji i modernoj kulturi” (Hanegraaff 2012: 278). Oni su stavljali sebe u položaj boraca protiv onoga što su doživljavali kao nihilizam modernog doba i pošast komunizma, koja je nakon Drugog svetskog rata počela da pretila iz redova Frankfurtske škole.<sup>19</sup>

### 1.2.1. Karl Gustav Jung

Predratno razdoblje delovanja kružoka Eranos bilo je obeleženo uticajem Karla Gustava Junga (1875-1961). Njegova intelektualna zaostavština važna je za istoriju psihologije, ali i istoriju modernog ezoterizma, odnosno nju ejdža. Jung se s pravom može nazvati „modernim ezoteristom” (Hanegraaff 1996: 497).<sup>20</sup> Jung predstavlja „direktnu vezu između ezoteričnog nasleđa nemačke romantičarske *Naturphilosophie* i savremenog nju ejdž pokreta” (513). Jung je tvrdio da je njegov pristup naučan, odnosno da je on nauci pripojio „oblast ljudske duše na granici između religije i psihologije” (Ellenberger 1994[1970]: 657). Još kao student medicine, Jung se napajao mislima Ničea i Šopenhauera, ali i Svedenborga i pisaca na temu spiritizma, koji ga je „naročito zanimalo, jer se činilo da spiritisti pokušavaju da upotrebe naučna sredstva kako bi istražili natprirodno i dokazali besmrtnost duše” (Shamdasani 2009: 195). Jung je 1896. godine učestvovao u nizu spiritističkih seansi njegove rođake Helene Prajsverk (kasnije uhvaćene u pokušaju da lažira javljanje duhova), koje su postale tema njegove kasnije doktorske disertacije.<sup>21</sup> Godine 1909. Jung se sve više posvećuje proučavanju mitologije, folkloru i religije, što je zaokružilo izdavanjem studije *Wandlungen und Symbole der Libido* u dva

---

<sup>18</sup> Vidi Eliade 1983 [1976]: 71-102.

<sup>19</sup> Kritička teorija Frankfurtske škole je odbacivala ezoterizam, kao i svaki drugi „iracionalizam”, poričući mu pravo na sopstvenu istoriju i svodeći ga na sporadične reakcionarne pojave, suprotne napretku. Osnovno oružje u rukama kritičke teorije, među čijim predstavnicima su preovladavali Jevreji, bilo je izjednačavanje „iracionalizma” i fašizma.

<sup>20</sup> Vidi Hanegraaff 2012: 283.

<sup>21</sup> Vidi Shamdasani 2009: 195.

dela, 1911. i 1912. godine.<sup>22</sup> Po ugledu na nemačke romantičarske uzore, Jung u početnom poglavlju ove knjige pravi razliku između onoga što su oni nazivali „dnevnom” i „noćnom” svešču.<sup>23</sup> On zatim tvrdi da je potonja bila izraženija kao „fantastično-mitološko razmišljanje” u drevnim vremenima čovečanstva i da je imala za ishod mitologiju; ona je takođe tipična za dečiji način razmišljanja i „niže rase, poput crnaca” (Jung 1925 [1912]: 22). Jung dalje zaključuje da je opravdana pretpostavka „da psihologija ontogeneze mora odgovarati [psihološkoj] filogenezi” (25). Ovo je očigledan uticaj biogenetskog zakona Ernsta Hekela (ontogeneza je rekapitulacija filogeneze), prenetog na polje psihologije.<sup>24</sup> Jung kao potvrdu svojeg stanovišta navodi Ničea koji kaže da „u spavanju i snovima mi ponavljamo zadatak ranijeg čovečanstva”(Niče 2012 [1878]: 25).<sup>25</sup> Hanegraff ističe da je u ranom nemačkom romantizmu već bilo odomaćeno ovo shvatanje da je razvoj čovečanstva sličan razvoju pojedinca i da, prema tome, mit odlikava drevno „detinjstvo” ljudske rase.<sup>26</sup> Koncept arhetipova i kolektivnog nesvesnog prirodno je proizašao iz ovakvih shvatanja, uz jedan originalni Jungov dodatak: umesto da razvoj ljudske kulture od „nižih rasa” do nadmoćne evropske/nemačke kulture vidi kao napredak, Jung je tu video opasnost da „dnevna” svesnost potisne sanjalačko, „primitivno” i detinjasto, svojstveno „noćnoj” svesnosti, što može dovesti do neurotične kulture i destruktivnih erupcija libidalne energije.<sup>27</sup> Jungovo zalaganje za okultno nije bilo pomodarsko, već se nalazilo u središtu njegove psihologije.<sup>28</sup> Svoju psihologiju Jung je zamišljao „u velikom stilu”, kao disciplinu koja će ujediniti sve nauke.<sup>29</sup> U tom duhu, Jung je saradivao sa stručnjacima iz različitih oblasti, među kojima je najpoznatiji njegov rad sa kvantnim fizičarem i nobelovcem Volfgangom Paulijem, koji je uticao značajno na

---

<sup>22</sup> Vidi Shamdasani 2009: 197.

<sup>23</sup> Vidi Hanegraaff 2012: 283.

<sup>24</sup> Vidi Shamdasani 2003: 184.

<sup>25</sup> Vidi Jung 1925 [1912]: 25.

<sup>26</sup> Hanegraaff 2012: 284

<sup>27</sup> Hanegraaff 2012: 284.

<sup>28</sup> Hanegraaff 2012: 285.

<sup>29</sup> Vidi Shamdasani 2003: 18-22.

Jungovo shvatanje sinhroniciteta kao principa akauzalne uređenosti sveta (reformulacija ezoterične doktrine o korespondencijama).

Neprocnjiva je Jungova uloga u onome što je Hanegraaf nazvao „psihologizacijom religije i sakralizacijom psihologije”: Jung će pokušati da ujedini nauku i religiju putem psihologije, odnosno da objasni psihologiju religioznom, a religiju psihološkim rečnikom. Ishod ovog pristupa biće „niz teorija koje su omogućile ljudima da govore o Bogu, a da zapravo misle na svoju sopstvenu psihu, odnosno da govore o svojoj sopsvenoj psihi, dok zapravo misle na božansko. Ako je psiha ‘um’, a Bog takođe ‘um’, onda govoriti o jednom mora da znači govoriti i o drugom” (Hanegraaff 1996: 513).

U Jungovoj ezoteričnoj psihologiji značajno je njegovo shvatanje „aktivne imaginacije”.<sup>30</sup> Od 1913. godine Jung počinje da eksperimentiše sa namerno izazvanim „vizionarskim” iskustvima u budnom stanju, koje je kasnije nazvao „aktivnom imaginacijom”.<sup>31</sup> Ove vizije zabeležene su u neobičnom Jungovom iluminiranom rukopisu *Liber Novus (Crvena knjiga)*.<sup>32</sup> Osim rukopisanog teksta, *Liber Novus* sadrži Jungove crteže u boji, koji otkrivaju značajnu umetničku nadarenost. Ovaj rukopis nije nastao bez razloga, već je ishod atmosfere velikog zanimanja za mogućnosti umetnosti u Jungovom krugu kolega i prijatelja. *Liber Novus* „ukazuje na vidno ukrštanje psiholoških i umetničkih eksperimenata kojima su se mnogi pojedinci u to vreme bavili” (Shamdasani 2009: 204). U vizijama opisanim u *Liber Novusu*, koje su povremeno bile toliko snažne da je Jung morao da se smiruje joga vežbama,<sup>33</sup> često mu

---

<sup>30</sup> Jungova „aktivna imaginacija” odgovara definiciji „imaginacije i medijacije”, trećem od četiri suštinska svojstva ezoterizma kao „oblika mišljenja” po Fevru (vidi Faivre 1994: 12-13, vidi takođe u nastavku ovog teksta).

<sup>31</sup> Šamdasani kaže da izazivanje ovakvih stanja nije bilo neobičajena aktivnost među intelektualcima toga vremena. Profesor eksperimetalne hemije Ludvig Štaudenmajer objavio je knjigu *Magija kao eksperimentalna nauka*, koja se nalazi i u Jungovoj privatnoj biblioteci, sa obeleženim važnim delovima. Štaudenmajer je 1901. započeo sesije eksperiminetisanja na sebi, počevši sa automatskim pisanjem. U ovim eksperimentima javljali su mu se različiti „osobe” i on je počeo da zapisuje dijaloge sa njima. Kasnije je s njima komunicirao i bez pisanja, doživljavajući akustične i vidne halucinacije. Svrha ovoga bila je da se nađe naučno objašnjenje za magiju. Štaudenmajer je smatrao da su koncepti halucinacije i „podsvesti” (*Unterbewußtsein*) ključni za razumevanje magije. Vidi Shamdasani 2009: 200.

<sup>32</sup> Vidi Jung 2009. Jung je *Liber Novus* držao u polutajnosti tokom života, a to su nastavili i njegovi naslednici. Skoro pedeset godina posle Jungove smrti, 2009. godine, *Liber Novus* je konačno objavljen i postao dostupan javnosti, u izdanju koje je uredio stručnjak za Junga, Sonu Šamdasani.

<sup>33</sup> Vidi Shamdasani 2009: 204.

se javljao lik starca Filemona, koji je za Junga postao „nešto poput gurua” (Shamdasani 2009: 201) i kojeg je on tumačio kao „vrhunski uvid” (201). Jung je zatim počeo da ohrabruje svoje pacijente da preduzmu slične postupke. Oko Junga je počela da se stvara „avangardna grupa uključena u društveni eksperiment”, pomoću kojeg su se učesnici nadali da će „preobraziti svoje živote i živote onih oko sebe” (Shamdasani 2009: 205).

Zastupajući znatno kontroverznije shvatanje, Ričard Nol dovodi Junga u vezu sa antisemitskim narodnjačkim (*völkisch*) pokretom i iznosi tezu postojanja „Jungovog kulta”. Solarna mitologija, odnosno obožavanje Sunca, koje je na prelasku 19. u 20. vek imalo središnje mesto u *völkisch* neopaganizmu, kao vidu vraćanja tzv. prirodnoj arijevske religiji, „predstavlja možda ključ za potpuno razumevanje Junga” (Noll 1997 [1994]: 137). Prema Nolu, Jung savetuje „namerno krčenje kroz vekovno judeo-hrišćansko rastinje, da bi se stiglo do obećane zemlje ‘nepersonalne psihe’, predhrišćanske, paganske ‘zemlje mrtvih’, i tako *revitalizovalo*” (Noll 1997 [1994]: 54, originalni kurziv). Prema tome, krajnji cilj Jungove psihologije — individuacija, predstavlja samooboženje nakon inicijacije u paganski misterijski kult.<sup>34</sup> Nadovezujući se na Veberovo izlaganje o harizmatškoj vlasti i pretvaranju harizme u nešto svakodnevno,<sup>35</sup> Nol tvrdi da se Jung može smatrati osnivačem „harizmatškog pokreta”. Prema Nolu, tehnika aktivne imaginacije zapravo je metod „za stupanje u vezu sa transcendentnim carstvom mrtvih, predaka ili bogova” (Noll 1997 [1994]: 215). Aktivna imaginacija, tvrdi Nol, zasnovana je na tehnikama spiritizma (203), dok Filemon — Jungov „guru” na vizionarskim putovanjima — nalikuje „mahatmama”, odnosno duhovnim učiteljima Helene Blavacke (66).<sup>36</sup>

### 1.2.2. Mirča Elijade

Naredno, posleratno razdoblje *Eranos susreta*, obeležili su drugi veliki mislioci, među kojima su bili: istraživač svetskih religija Mirča Elijade, stručnjak za jevrejsku kabalu

---

<sup>34</sup> Hanegraaf Jungovu idividuaciju donekle blaže formuliše kao „psihologiziranu verziju teozofskog spasenja”, čiji se krajnji cilj „i dalje može jedino opisati kao oboženje” (Hanegraaff 2013: 84).

<sup>35</sup> Vidi Veber 1976 [1922]: 191-203.

<sup>36</sup> Vidi Noll 1997 [1994]: 230.



Geršom Šolem (*Scholem*), proučavalac islama Anri Korben, japanski zen budista D. T. Suzuki, holandski historičar gnosticima Hiles Kvispel, teolozi Ernst Benc i Paul Tilih, stručnjak za simboličku antropologiju Žilber Diran i značajna ličnost u utemeljivanju proučavanja zapadnog ezoterizma kao akademske discipline — Antoan Fevr.

Mirča Elijade (1907-1986) bio je bez sumnje najpopularniji autor iz drugog razdoblja kružoka Eranos. Elijadeove knjige su poslužile kao inspiracija Marini Abramović<sup>37</sup> i stoga ćemo mu se posvetiti detaljnije. Elijade je ostavio veliki uticaj na „čikašku školu”<sup>38</sup> istorije religije. Međutim, iako je bio historičar religije može se slobodno reći da je on u svom radu zapravo pokušao da prevaziđe istoriju.<sup>39</sup> Umesto istorijskog proučavanja religije, Elijade je, prema kritičarima, ponudio čitaocima filozofsko-religiozni pogled na svet, odnosno prikrivenu teologiju.<sup>40</sup> Njegova kritika modernog društva postala je veoma popularna u SAD-u 1960-ih, kako u akademskim, tako i u kontrakulturnim, „hipi” krugovima.

Kada je u pitanju Elijadeov odnos prema ezoterizmu, treba reći da se u mladićkim danima nadahnjivao mislima modernih teozofa i Luj-Klod de Sen-Martina, a kasnije se njegova misao razvijala pod značajnim uticajem „verodostojnih” ezoterista, za kakve su sebe smatrali tradicionalisti Julius Evola, Rene Genon i Ananda Kumarasvami. Mark Sedžvik je Elijadea nazvao “mekim” tradicionalistom; on smatra da je Elijade, verovatno strahujući za svoj akademski ugled, pokušavao da prikrije uticaj tradicionalista, izbegavajući da ih citira kada je u radovima koristio njihove tekstove, ponekad i doslovce, za cela poglavlja.<sup>41</sup> Najznačajniji tradicionalistički uticaj, kako je pokazala Paola Pizi, vidi se u Elijadeovom simbolizmu „centra”, pojmu „reintegracije” i

---

<sup>37</sup> Vestkot 2013[2010]: 53.

<sup>38</sup> Elijade je katedru za istoriju religije u Bogoslovskoj školi (*Divinity School*) Univerziteta u Čikagu nasledio od osnivača Joahima Vaha. Vendi Doniger je došla na dužnost nakon Elijadea, dok je katedra počasno nazvana „Mirča Elijade”.

<sup>39</sup> Vidi Hanegraaff 2012: 302.

<sup>40</sup> Vidi Fisher 2010: 261.

<sup>41</sup> Vidi Sedžvik 2006 [2004]: 139-141.

shvatanju „arhetipova”. Pizi je pokazala da Elijadeovo shvatanje arhetipova nije poteklo od Junga, već Kumarasvamija.<sup>42</sup>

U svojim poetskim analizama Elijade je primenjivao religionistički pristup, zastupajući aksiomatsko stanovište po kojem je postojanje metaempirijskog *svetog* činjenica po sebi. Dirkemova podela sveta na sveto i profano<sup>43</sup> kod Elijadea prestaje da bude sociološki/antropološki koncept u istraživanju religije.<sup>44</sup> Elijade se oslanja na fenomenologiju religije Rudolfa Otoa (*Otto*),<sup>45</sup> koji je sveto (*das Heilige*) opisao kao numinozno, potpuno Drugo (*ganz Andere*), misteriju koja užasava i zadivljuje (*mysterium tremendum et fascinans*). Prodori „svetog” — tj. hijerofanije, za Elijadea nisu subjektivni utisci ili ubeđenja vernika, već stvarni događaji koji daju ontološki smisao postojanju, izgubljen kod modernog čoveka. Mit pripoveda o onome što se dogodilo u praiskonu (*illud tempus*), o onome što je *homo religiosus* bilo objavljeno iz oblasti svetog. Vraćanje tom drevnom vremenu, kroz mit, ritual, simbol i arhetipove, može imati terapeutsko dejstvo na modernog čoveka i pomoći mu da umakne onome što je on nazivao *terorom istorije*.<sup>46</sup>

### 1.3. Italijanski naučnici i Frensis Jejts

Uporedo sa aktivnostima kružoka Eranos, čiji su učesnici u onome što su oni shvatali kao „ezoteriju” tražili rešenje za krizu modernog sveta, u drugim, za širu javnost manje vidljivim segmentima akademskog sveta, rađalo se ono što bismo mogli nazvati istorijskim istraživanjem tokova koje danas svrstavamo u zapadni ezoterizam. Od 1930-

---

<sup>42</sup> Paola Pisi, *I Tradizionalisti*, str. 51-72, kako je navedeno u Hanegraaff 2012: 306. Jung je, ipak, značajno uticao na Elijadea, uprkos znatnim razlikama u shvatanjima arhetipova i simbola (o ovim razlikama vidi Marić 1986: 17-19). U jednom pismu Jungu, nakon susreta na kružoku Eranos, Elijade je napisao kako je to bio “jedan od najvažnijih intelektualnih susreta” u njegovom životu (Hakl 2014: 170). Ipak, Elijade će napisati u svom dnevniku kako ga Jungov duhovni svet ponekad guši i kako ga užasavaju njegovi arhetipovi, jer im nedostaje transcendentalna dimenzija (Hakl 2014: 170).

<sup>43</sup> Vidi Dirkem 1982 [1912]: 35.

<sup>44</sup> Iako je Elijade za naslov knjige „Sveto i profano” iskoristio Dirkemov istoimeni koncept iz dela *Elementarni oblici religijskog života*, on to ne navodi kao referencu. Elijade je svakako znao za Dirkemovo delo, ali ga je preskočio, zbog toga što je Dirkema smatrao redukcionista (Eliade 1984 [1969]: 19).

<sup>45</sup> Vidi Otto 1920 [1917].

<sup>46</sup> Prema ovom konceptu *terora istorije* Elijade je nazvao poslednje poglavlje u knjizi *Le mythe de l'éternel retour* (Mit o večnom povratku).

ih, naučnici koji su se bavili italijanskom renesansom, na primer Oskar Kristeler (1905-1999) i Euđenio Garin (1909-2004), počeli su da ukazuju na značaj hermetizma u renesansnoj kulturi. Ipak, njihova otkrića bila su poznata samo uskom krugu stručnjaka, budući da su objavljivali radove na italijanskom jeziku.

Engleskinja Frensis Jejts (1899-1981) bila je ličnost koja je napravila najveći prodor i postavila prvu paradigmu<sup>47</sup> u akademskom proučavanju zapadnog ezoterizma. Pažnju šire naučne i popularne publike zadobila je 1964. godine knjigom *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*,<sup>48</sup> u kojoj je iznela shvatanje o postojanju hermetičke tradicije koja je bila potisnuta i zaboravljeni pokretač naučne revolucije. Njena ideja odjeknula je u akademskim krugovima, ali i stekla veliku popularnost među pripadnicima kontrakulture 1960-ih i 1970-ih, kojima se dopala ideja da su upravo oni mogući nastavljači ove tradicije suprotstavljene zvaničnoj religiji i bezdušnoj nauci.<sup>49</sup> Iako je paradigma Jejtsove od izuzetnog značaja za nastanak akademske discipline proučavanja zapadnog ezoterizma — zbog toga što je skrenula pažnju naučnika na značaj Fičinovog prevoda *Corpusa Hermeticuma* i astralne magije u renesansi — njena tvrdnja da je u renesansi postojala monolitna hermetička tradicija, sa Đordanom Brunom kao najznačajnijim predstavnikom — bila je pogrešna.

Ukratko:<sup>50</sup> još 1938. godine, pomenuti stručnjak za renesansu Paul Oskar Kristeler objavio je članak o Marsiliju Fičinu i Lodoviku Lazareliju u kojem je izneo shvatanje da je *Corpus Hermeticum* bio značajan za Fičina i renesansnu kulturu, a da su to istoričari prevideli. To je 1955. godine uticalo na pojavu značajne zajedničke knjige njegovih kolega Garina, Brinija, Vasolija i Zambelija *Testi Umanistici sul'Ermetismo*, u kojoj je Euđenio Garin već postavio osnovne elemente koji će biti u središtu narativa Jejtsove. Imajući to u vidu, u vreme kada se pojavila knjiga Jejtsove o Đordanu Brunu, priča o renesansnom hermetizmu bila je već poznata, doduše u uskom krugu italijanskih stručnjaka za renesansu (njihovi radovi bili su objavljeni samo na italijanskom). Doprinos

---

<sup>47</sup> Vidi Hanegraaff 2001.

<sup>48</sup> Vidi Yates 1964.

<sup>49</sup> Vidi Hanegraaff 2012: 327-328.

<sup>50</sup> Za opširniji prikaz, vidi Hanegraaff 2012: 328-334, na osnovu kojeg smo sastavili sažetak izložen u nastavku teksta.

Jejtsove sastojao se u veštini pripovedanja i činjenici da je pisala na engleskom. Sam Garin zamerio je kasnije Jejtsovoj što je koncept hermetizma „enormno proširila, do te mere da postaje ujedno sveobuhvatan i neuhvatljiv”. Hanegraaf smatra da je Garinova zamerka bila na mestu, jer je njen narativ o hermetičkoj tradiciji bio problematičan iz najmanje dva razloga. Prvo, Hermes Trismegistos bio je samo jedan od drevnih mudraca važnih za renesansne mislioce. Fičino je, iako je preveo *Corpus Hermeticum*, smatrao da je Zoroaster izvoriste drevne mudrosti. Piko de la Mirandola je na prvo mesto stavljao Mojsija. Jedino je Lodoviko Lazareli verovao u specifičnu hermetičku tradiciju, što su italijanski naučnici od samog početka tvrdili. Međutim, Jejtsova je odlučila da umanjiti značaj glavnog renesansnog hermetiste, Lodovika Lazarelija, posvetivši mu samo jednu fusnotu svojoj knjizi. S druge strane, Jejtsova je kao glavne predstavnike hermetičke tradicije predstavila ličnosti koje se nimalo ne uklapaju u opis, ali zato imaju zvučnija imena od Lazarelija: Marsilio Fičino, Piko de la Mirandola i Đordano Bruno. Zaključak je da je doprinos Jejtsove u tome što je široj javnosti ukazala na značaj hermetizma u renesansi, ali je njena tvrdnja o postojanju hermetičke tradicije i izbor njenih protagonista pogrešan. Drugo, ona je hermetizam predstavljala kao tradiciju magije nadahnute Fičinovim prevodom *Corpusa Hermeticuma*. I ovo je bila pogrešna tvrdnja, jer u *Corpusu Hermeticumu* zapravo nema ničega što bi se moglo shvatiti kao magija. Zapravo, kada Jejtsova u svojoj knjizi želi da posegne za tekstualnim dokazima svoje tvrdnje, ona ne navodi *Corpus Hermeticum*, već jedan drugi tekst pripisan Hermesu Trismegistosu — *Asclepius* — i to samo nekoliko delova ovog teksta koji se mogu opisati kao magija, ali koji su, kao i ceo *Asclepius*, bili poznati i pre renesanse i nisu predstavljali ništa novo. Dakle, iako je magija u renesansi postojala i predstavlja značajan istorijski fenomen, nema potrebe nazivati je „hermetičkom”, niti je vezivati za Fičinov prevod *Corpusa Hermeticuma*. Uprkos greškama, paradigma Jejtsove preovladavala je u akademskom proučavanju ezoteričnih tokova do kraja 1980-ih.

#### **1.4. Nova paradigma: Antoan Fevr**

Antoan Fevr (1934) smatra se utemeljiteljem druge paradigme, koja je počela da se javlja tokom 1990-ih, kada je akademsko polje istraživanja o kojem ovde govorimo

definisano prvi put kao „zapadni ezoterizam”. Fevrova rana zanimanja za vampire<sup>51</sup> i bajke<sup>52</sup> otkrivaju ljubav prema mitovima, predstavama i simbolima, koja će „ostati trajni činilac i njegovom akademskom opusu” (Hanegraaff 2012: 339). Dalja zanimanja bili su mu iluminizam<sup>53</sup> i hrišćanska teozofija.<sup>54</sup> Od 1967. Fevr je redovno učestvovao na sastancima kružoka Eranos,<sup>55</sup> deleći esencijalističko shvatanje ezoterizma i religionistički svetonazor najvećeg dela njegovih učesnika. Fevrova misao u ovom razdobljuje pokazivala je uticaj Korbena, Dirana i Elijadea. Krajem 1970-ih Fevrov religionistički žar počinje da jenjava, naporedo sa rastućim neslaganjima u nekim pitanjima sa organizatorima kružoka Eranos.<sup>56</sup> Značajni trenutak u Fevrovoj karijeri i u povesti institucionalizovanja proučavanja zapadnog ezoterizma kao akademske discipline bila 1979. godina, kada je izabran za šefa katedre za *Istoriju ezoteričnih i mističnih tokova u modernoj i savremenoj Evropi* na Sorboni. Od ovog trenutka, Fevr je radio na definisanju jedinstvenih odlika zapadnog ezoterizma kao istraživačkog polja. Do početka 1990-ih, Fevr ne napušta svoj, doduše sve blaži, religionistički pristup u proučavanju: on i dalje smatra da postoji prava ezoterična tradicija i da je treba razlikovati od trivijalnog ezoterizma koji cveta u savremenom društvu, pri čemu je najverovatnije mislio na levičarski ezoterizam američkih studenata, odnosno nju ejdž, s kojim je počeo da se susreće u ranim 1980-im, na seriji gostujućih predavanja na Univerzitetu Berkli.<sup>57</sup> Fevr je ipak mogao svoja shvatanja lako da približi američkim studentima, jer su oni takođe značajan deo svojih ideja crpeli iz tada popularnih knjiga Junga, Elijadea i Dž. Kempbela, deleći tako s Fevrom neka od osnovnih stanovišta

---

<sup>51</sup> Njegova studija *Les vampires* smatra se prvom akademskom razradom teme vapirizma.

<sup>52</sup> Vidi Radulović 2014.

<sup>53</sup> Iluminizam je bio složeni intelektualni i duhovni pokret u Francuskoj, Nemačkoj, Rusiji i Skandinaviji koji pripada zapadnom ezoterizmu. Obuhvata drugu polovinu 18. i prvi trećinu 19. veka. Bio je suprotan tadašnjem prosvetiteljstvu i njegovom shvatanju razuma. Na primer, iluminista Karl fon Eckartshauzen smatrao je tako da pravi razum predstavlja „unutrašnje oko” koje je „pročišćeno božanskom svetlošću”. Iluministe ne treba mešati sa iluminatima u Bavarskoj. Opširnije vidi u Hanegraaff (ur.) 2006: 600-606.

<sup>54</sup> Doktorsku titulu Fevr je dobio zahvaljujući dvema studijama o Niklausu Antonu Kirhbergeru i Karlu fon Eckartshauzenu.

<sup>55</sup> Fevr je na Eranos sastancima isprva učestvovao kao slušalac i volonter: prevodio je na nemački sažetke Korbenovih često teških predavanja. Vidi Hakl 2014: 234.

<sup>56</sup> Vidi Hakl 2014: 234.

<sup>57</sup> Vidi Hanegraaff 2012: 351.

svojtvenih kružoku Eranos.<sup>58</sup> Dodir sa američkim kolegama i sve veće neslaganje sa krutim stavovima perenijalista na godišnjim sazivima Američke akademije religije usmerili su Fevra ka praksi sekularne historiografije.<sup>59</sup> Ishod ovog preusmeravanja postaće vidljiv u delu *L'ésotérisme*, iz 1992. godine, za koje Hanegraff smatra da istovremeno predstavlja raskid Fevra sa religionizmom i početak konceptualizacije zapadnog ezoterizma kao akademskog polja istraživanja.<sup>60</sup> Dve godine kasnije, izašla je i Fevrova studija na engleskom, *Access to Western Esotericism* (1994).

Srž nove Fevrove definicije zapadnog ezoterizma, kao „oblika mišljenja”, činila su četiri *suštinska* i dva dopunska, *nesuštinska* svojstva. Suštinska svojstva, koja moraju da budu prisutna, kako bi neka pojava mogla da bude klasifikovana kao ezoterizam, jesu: *a)* korespondencije, *b)* živa priroda, *c)* imaginacija i medijacija, *d)* iskustvo transmutacije. Dva *nesuštinska* svojstva, koja mogu, ali ne moraju da budu prisutna, jesu: *e)* praksa konkordancije i *f)* transmisija.<sup>61</sup>

*a) Korespondencije.* Simbolične i prave korespondencije postoje između delova vidljivog i nevidljivog kosmosa (makrokosmos se ogleda u mikrokosmosu). Naizgled prikrivene, korespondencije su tu da budu otkrivene i rastumačene. Možemo razlikovati dve vrste korespondencija: Prve su one koje postoje u prirodi, vidljivoj i nevidljivoj: na primer sedam metala korespondiraju sa sedam planeta, koje korespondiraju sa različitim ljudskim organima, itd. Ovo je osnova astrologije. Druge su one koje se odnose na korespondencije između kosmosa, ili čak istorije, i tekstualnih otkrovenja. Prema ovome, Biblija je u skladu sa prirodom, tako da poznavanje jedne vodi boljem poznavanju druge. Ovo je osnova jevrejske i hrišćanske kabale, kao i različitih oblika *physica sacra*.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Vidi Hanegraaff 2012: 351-352

<sup>59</sup> Vidi Hanegraaff 2012: 352.

<sup>60</sup> Vidi Hanegraaff 2012: 352.

<sup>61</sup> Vidi Faivre 1994: 10-15.

<sup>62</sup> *Physica Sacra, oder Geheiligte Natur-Wissenschaft*, ili *bakropisna Biblja*, predstavlja jedinstveno delo švajcarskog lekara i prirodnjaka Johana Jakoba Šojcera (1672-1733). Ovo četvorotomno izdanje primer je *fizikoteologije*, kojom se želi dokazati postojanje boga kroz prirodnjačke nauke. Uopšteno, u vezi sa biblijskom egzegezom i prirodnjačkim naukama, čiji odnos nije uvek bio protivnički, vidi Roling 2013.

b) *Živa priroda*. Kosmos je složen sistem i poprište delovanja različitih okultnih sila koje se međusobno odbijaju ili privlače. Priroda je živa i ovo shvatanje je osnova raznih magijskih postupaka ili metoda lečenja, od paracelzijanstva do mesmerizma.

c) *Imaginacija i medijacija (posredovanje)*. Shvatanje korespondencija pretpostavlja postojanje imaginacije kojom se one otkrivaju, odnosno mogućnost posredovanja između viših i nižih sfera ili svetova, primenom rituala i simbola, prizivanjem anđela, duhova, „energija” i sličnog, ili posredovanjem „guru” (vidi dole u vezi sa „transmisijom”). Ovo svojstvo značajno je, prema Fevru, u teoretskom i svakako pojednostavljenom razgraničavanju ezoterizma od misticizma: mistik beži od priviđanja raznih slika i medijatora, smatrajući ih preprekom na putu sjedinjenja s Bogom. Ezoterista se zanima za posrednike, koji se otkrivaju njegovom unutrašnjem oku putem kreativne imaginacije. Ovo teorijsko razgraničavanje ezoterizma i misticizma, naglašava Fevr, praktične je prirode, dok se u stvarnosti oni često prepliću, kao u slučaju ezoterizma kod mistika Hildegarde Bingenske ili misticizma kod teozofa, poput Luj-Kloda de Sen-Martina. Fevr naglašava da imaginacija u ovom kontekstu nije zabluda ili eskapističko maštarenje, već „organ duše, zahvaljujući kome je čovečanstvo u stanju da ostvari spoznajni i dalekovidni odnos sa svetom posrednika, sa mezokosmosom za koji je Anri Korben predložio naziv *mundus imaginalis*” (Faivre 1994: 12, originalni kurziv).

d) *Iskustvo transmutacije*. Suština i svrha imaginacije i medijacije jeste transmutacija (preobražaj). Bez ovog poslednjeg suštinskog svojstva, ne bi bilo reči o ezoterizmu, već samo o prostom umovanju. Transmutacija — pojam pozajmljen iz alhemije, ogleda se u iskustvu savršenog *gnosisa* (prosvetljujuće spoznaje kosmosa, sopstva i Boga), odnosno iskustvu „drugog rođenja”, koje preobražava onog koji umuje.

e) *Praksa konkordancije*. Ona se, kaže Fevr, javlja u ezoterizmu krajem 15. i tokom 16. veka (kada renesansni ezoteristi traže veze između

neoplatonizma, hermetizma i kabale). Ovo svojstvo ogleda se u traganju za konkordancijama (podudarnostima) između dve ili više, a ponekad i sviju tradicija, u svrhu prosvetljenja i dostizanja *gnosisa*. Praksa konkordancije se razlikuje od eksternog ekumenizma: krajnji cilj je ezoterični *gnosis*, koji je u pozadini egzoternih ispoljavanja različitih verskih tradicija. Praksa konkordancije se lepo očituje u tvrdnji tradiconalista, odnosno perenijalista, da postoji „primordijalna tradicija” (ili u potrazi za „tajnom doktrinom” u teozofiji Blavacke).

f) *Transmisija*. Shvatanje da ezoterična učenja mogu ili moraju da budu prenesena sa majstora na učenika, uz poštovanje tradicije, putem inicijacije. Ovo svojstvo je značajno za nastanak i razvoj tajnih inicijacijskih društava na Zapadu.

### **1.5. Kritika Fevrove definicije: Artur Versluis**

Fevrova paradigma je imala velikog uticaja tokom 1990-ih i koristili su je mnogi autori uključeni u proučavanje zapadnog ezoterizma. Vremenski, ova definicija obuhvata razdoblje od renesanse, krajem 15. veka, do modernog doba; prostorno, ona je ograničena na zapadnu kulturu, uz spoljne jevrejske i muslimanske uticaje. Međutim, Fevrova paradigma pretrpela je niz kritika tokom vremena (vidi u nastavku).

Artur Versluis (1959) kritikovao je Fevrovu definiciju iz dva razloga: s jedne strane ona je preširoka, a s druge preuska. Prvo, Versluis je ukazao da ista svojstva koja je Fevr predložio kao alatke za „prepoznavanje” zapadnog ezoterizma mogu da se utvrde u drugim tradicijama, npr. budizmu, ili urođeničkim religioznim tradicijama. Versluis zato postavlja pitanje da li su Fevrova svojstva suviše uopštena da bi mogla da budu od koristi? Umesto preširokih definicija, on predlaže istraživačima da se usmere na preciznije definisanje pojedinačnih tokova. „Ukratko”, daje primer Versluis, „znatno je lakše prepoznati svojstva koja povezuju teozofe i odvajaju ih od drugih skupina, nego pronaći svojstva koja povezuju sve oblike zapadnog ezoterizma, a kamoli svojstva transkulturnog ezoterizma” (Versluis 2002: 2). Druga, važnija zamerka, odnosi se na Fevrovo nastojanje da iz ezoterizma isključi „misticizam” (vidi gore o *imaginaciji i*



*medijaciji* u Fevrovoj definiciji). Prema Versluisu, razgraničavanje zapadnog ezoterizma od misticizma je „veštačko i zapravo nemoguće u praksi”(2). Da se misticizam ne bi umešao u Fevrovu definiciju zapadnog ezoterizma, on je morao da izostavi iz nje ključan pojam (po Versluisu) za definisanje zapadnog ezoterizma — a to je gnoza (*gnosis*). Koncept gnoze kao skrivenog toka zapadne misli Versluis preuzima od Hilesa Kvispela koji je tvrdio da se evropska kulturna tradicija može razmeđiti prema trijadi *razum-vera-gnoza*; Versluis se pritom ograđuje od Kvispelovih jungijanskih premisa u tumačenju gnoze.<sup>63</sup> Versluis razlikuje dve vrste gnoze: 1) kosmološku, koja se odnosi na neposredno poimanje skrivenih ili ezoteričnih aspekata kosmosa i 2) metafizičku, koja se odnosi na neposredni duhovni uvid u potpunu transcendenciju. Kod kosmološke gnoze još je prisutan blagi dualizam subjekt-objekt i ona otkriva korespondencije između subjekta i objekta, ili čovečanstva i prirodnog sveta. Poznavanje ovih korespondencija može se upotrebiti sa određenom namerom, kao u alhemiji, astrologiji i magiji. Metafizička gnoza predstavlja nedualistički duhovni uvid koji srećemo, na primer, u apofatičkoj teologiji Majstera Ekharta ili Pseudo-Dionisija Areopagita. Takođe, mistični aspekt Jakoba Bemea — po svima važnog predstavnika zapadnog ezoterizma, odnosno njegovi koncepti *Ungrund* i *Nichts*, ne mogu biti shvaćeni ako se iz tumačenja njegovog dela izostavi pojam (metafizičke) gnoze. Fevrova definicija, prema Versluisu, opisuje samo jednu, kosmološku oblast zapadnog ezoterizma, koja barata korespondencijama (alhemija, astrologija, polutajna društva poput rozenkrojčera, jedan aspekt Bemeove teozofije — poput „doktrine signature” ili trijadne prirode bemeovskog kosmosa), dok namerno izostavlja metafizičku oblast, što je po Versluisu pogrešno. Gnoza bilo koje vrste, prema Versluisu, „jeste upravo ono što je ezoterično u ezoterizmu” (Versluis 2002: 11).

---

<sup>63</sup> Vidi Quispel 1951. O jungijanskom shvatanju gnoze kod Kvispela, vidi Hanegraaff 1998: 19-21. Ukratko: Kao primere gnoze Kvispel navodi drevni gnosticizam, hermetizam, manihejstvo, katare, renesansne hermetiste, Jakoba Bemea, J. V. Getea, G. V. F. Hegela, Vilijama Blejka, Rudolfa Štajnera i K. G. Junga. Kako je ukazao Hanegraff, kod Kvispela postoji nerazrešena napetost između istorijskog i univerzalističkog u shvatanju gnoze. S jedne strane, gnoza je istorijski „počela” u drevnoj Aleksandriji, kao zapadna tradicija. S druge strane, on je gnozu tumačio kao „mitski izraz iskustva Sopstva”, a njenu suštinu kao iskustvo prisećanja božanskog porekla pojedinca i osveščivanja unutrašnjeg božanstva. Gnosticici vide ono što drugi ne vide, jer oni u sebi imaju organ, prijemnik za kratke talase koji postoje u kosmosu i prispevaju s drugog sveta. Ovaj organ oni nazivaju *nous*, a to se po Kvispelu prevodi kao supersvesnost, viša svesnost, vidovitost ili najprikladnije — intuicija. Kvispelov pristup gnozi je pod velikim uticajem Junga, po kojem je otkrivanje Sopstva glavna svrha svih „izvornih” religija. Hanegraff zaključuje da, ako pratimo Kvispelov pristup, „polje ‘gnoze’ bi na kraju pokrivalo sve u religioznoj istoriji što bi se moglo shvatiti kao da je primer Jungovog procesa individuacije” (Hanegraaff 1998: 21).

## 1.6. Vauter Hanegraaf

Vauter Hanegraaf (1961) smatra da Fevrova definicija zapadnog ezoterizma ima izvesnu heurističku vrednost, ali da je upitna njena primena na istorijske promene kroz koje je ezoterizam prošao, naročito kada se govori o okultističkim tokovima koji su se pojavili nakon 18. veka. Posebno se to odnosi na prvo i najvažnije svojstvo u Fevrovoj definiciji, shvatanje o korespondencijama, koje je „najblaže rečeno, ozbiljno bilo dovedeno u pitanje, pod uticajem ‘mehaničkog’ i pozitivističkog pogleda na svet, zasnovanog na instrumentalnoj kauzalnosti” (Hanegraaff 2004: 508). Ovim problemom, Hanegraaf se bavio u studiji *New Age Religion and Western Culture* (Hanegraaff 1996), kojoj ćemo se vratiti malo kasnije, kako bismo predstavili Hanegrafove definicije okultizma, odnosno nju ejdža, kao sekularizovanog ezoterizma. Drugi problem sa Fevrovom definicijom, prema Hanegrafu, jeste problem od ključne važnosti, a to je esencijalističko, pre nego nominalističko shvatanje Fevrove definicije, prisutno kod mnogih autora koji su koristili Fevrovih šest svojstava kako bi utvrdili da li nešto jeste ili nije ezoterizam.<sup>64</sup> Hanegraaf naglašava, međutim, da su sve definicije istraživački konstrukti, te da nema odgovora na to da li je pokret „x” pripada ezoterizmu, već je moguć samo odgovor na pitanje da li se pokret „x” može opisati kao ezoterizam prema definiciji „y”.<sup>65</sup> Esencijalistička shvatanja zapadnog ezoterizma moraju da ustupe mesto novoj istraživačkoj paradigmi, zbog toga što je nemoguće zanemariti „rašireno nezadovoljstvo velikim narativima, prisutno u savremenom intelektualnom životu” (Hanegraaff 2004: 509).

### 1.6.1. Hanegrafova tri koncepta ezoterizma

U potrazi za novim pristupom u istraživanju zapadnog ezoterizma, koji neće biti zasnovan na esencijalističkim shvatanjima zapadnog ezoterizma kao *sui generis* pojave, odnosno krutim definicijama ezoterizma kao istorijski nepromenljive i koherentne tradicije, Hanegraaf je primenjivao tri koncepta: 1) tipološki model trijade *razum-vera-*

---

<sup>64</sup> Vidi Hanegraaff 2004: 508.

<sup>65</sup> Hanegraaff 2004: 508.

gnoza, 2) istorijski model *velikog polemičkog narativa* i 3) sociološki koncept *odbačenog znanja*.

1) Tipološki model trijade *razum-vera-gnoza* Hanegraaf je počeo da primenjuje rano (Hanegraaff 1996: 518-519) i on je zasnovan na Kvispelovom modelu, koji će, kako smo videli, primeniti i Versluis u svojoj kritici Fevrove definicije (vidi gore). Hanegraaf se takođe ograđuje od Kvispelovih religionističkih pretpostavki i usmerava se na problem mogućnosti prenošenja i provere pojedinačnih tipova znanja. Znanje zasnovano na razumu lako se prenosi diskurzivnim jezikom i ono može biti provereno od strane drugih, dovoljno stručnih pojedinaca. Znanje zasnovano na veri takođe se može preneti drugima, ali ne može biti proverena njegova verodostojnost. Znanje zasnovano na gnozi nemoguće je preneti drugima i nije ga moguće proveriti, niti je ono zasnovano na veri, već samo na ličnom unutrašnjem otkrovenju, odnosno prosvetljenju. Očigledno razum odgovara racionalnoj filozofiji i nauci, vera crkvi i zvaničnoj religiji, a gnoza ličnom metafizičkom iskustvu, koje je tipično u ezoterizmu. Hanegraaf naglašava da su ovo idealni tipovi, osmišljeni kao heurističke alatke, a ne opisi stvarnih istorijskih tokova ili pokreta. Oni se prepliću u istorijskoj stvarnosti, tako da je često, na primer, moguće utvrditi prisustvo vere u nauci, ili gnoze u veri ili nauci, itd. Važnost ove tipološke podele jeste činjenica da su razum i vera uglavnom preovladavale u zapadnoj kulturi, mnogo više nego gnoza. Ipak, upozorava Hanegraaf, iz toga ne treba izvesti zaključak da je gnoza potpuno sporedna struja u zapadnoj kulturi.<sup>66</sup>

2) Istorijski model *velikog polemičkog narativa* Hanegraaf je izneo u članku *Forbidden Knowledge* (Hanegraaff 2005) i dalje ga razradio u izlaganju *The Trouble With Images* (Hanegraaff 2007a). Prema ovom modelu, zapadni ezoterizam, kao jedinstveno polje akademskog istraživanja, ishod je niza polemičkih diskursa, koji su sukcesivno nastajali u okviru *velikog*

---

<sup>66</sup> Vidi Hanegraaff 1996: 519-520.

*polemičkog narativa*, u čijoj je suštini sukob monoteizma s paganizmom, koji se dalje razvio u sukob hrišćanstva s gnosticizmom i magijom, protestantizma s katoličkim renesansnim hermetizmom, prosvetiteljstva s „primitivnim” iracionalizmom, magijom i fetišizmom i, konačno, modernizma s okultizmom. Hanegraaf se poziva na ideju egiptologa Jana Asmana o razlikovanju mnemoistorije (kao kolektivno zamišljene istorije) i istoriografije („ono što se stvarno dogodilo”), kao i na njegovo viđenje glavnog konflikta u zapadnoj kulturi: između monoteizma u kojem je bog transcendentan i kosmoteizma u kojem je bog imanentan.<sup>67</sup> Iako je rezervisan u pogledu jasne razdvojenosti mnemohistorije i istoriografije, Hanegraaf ukazuje da je istoriografija „stalno trpela uticaj i uslovljavanja — čak se može reći i da je bila zaražena — normativnim konceptima, pretpostavkama i terminologijama ukorenjenim u grandioznom polemičkom narativu” (Hanegraaff 2007a: 112). Ono što je značajno jeste da crno-beli pogled na svet, koji je uslov svake uspešne polemike, jednostavno ne odgovara istoriografskoj stvarnosti. Na primer, paganizam, gnosticizam ili magija, uprkos hereziološkim hrišćanskim polemičarima, često su bili i ostali sastavni deo hrišćanske prakse (iako ne teologije). Uprkos protestantskim polemikama protiv katoličanstva zaraženog hermetizmom/ neoplatonizmom i magijom, upravo u protestantskom kontekstu javljaju se neki od najinovativnijih tokova u kojima su su ovi činioци bili prisutni (rozenkrojerstvo, hrišćanska teozofija Jakoba Bemea); protestantski polemičari morali su, dakle, da izađu na kraj i sa „entuzijazmom” (*Schwärmerei*) u sopstvenim redovima. Dalje, uprkos prosvetiteljskim polemikama protiv nenaučne iracionalnosti, mnogi vodeći naučnici bavili su se upravo okultnim naukama: Kepler astrologijom, a

---

<sup>67</sup> Vidi Hanegraaff 2007a: 115 i citirani deo originalnog Asmanovog izlaganja o monoteizmu i kosmoteizmu, u napomeni br. 27 na istoj strani

Njtn alhemijom.<sup>68</sup> Hanegraaf primećuje kako su u 18. i 19. veku, polemišući u okviru istog *velikog polemičkog narativa* i usvajajući kategoriju odbačenog Drugog, samoprozvani ezoteristi, okultisti, magovi i pagani počeli da učestvuju u *izmišljanju tradicije* i definisanju svojih ideja naspram vladajućih religioznih i naučnih ortodoksija.<sup>69</sup>

3) *Odbačeno znanje*, kao sociološki koncept, pojavilo se u naslovu jedne novije Hanegrafove publikacije.<sup>70</sup> U ovoj studiji Hanegraaf je, čini se, napustio model *grandioznog polemičkog narativa*, ali je u svojoj istorijskoj analizi zadržao ideju o polemičkom diskursu, nudeći shvatanje zapadnog ezoterizma kao *odbačenog znanja*, koje je završilo na *đubrištu istorije*.<sup>71</sup> Idejom o polemičkom diskursu, Hanegraaf se u pristupu približio Štukradovoj diskurzivnoj analizi (vidi u nastavku).<sup>72</sup> Pojam „odbačenog znanja” potiče od Džejsma Veba i njegove sociološke studije *Occult Underground*,<sup>73</sup> u kojoj je okultizam predstavljen kao nazadno bekstvo od razuma i iracionalnost u post-prosvetiteljskom periodu. Ideja o *đubrištu istorije* slična je sociološkom pristupu Marčela Trucija, takođe s početka 1970-ih, koji je Hanegraaf ranije kritikovao kao neistorijski i obojen antiezoteričnom, sekularističkom ideologijom.<sup>74</sup> Hanegraaf, međutim, za razliku od Trucija, ne posmatra ezoterizam kao neistorijski skup iracionalnih

---

<sup>68</sup> Ovde bi se moglo dodati još nešto: uprkos anti-okultističkom stavu predstavnika nove leveice, u okviru šireg modernističkog shvatanja „napretka” (vidi na primer Adornove *Teze protiv okultizma*, Adorno 1994 [1950]), kulminacija okultizma (nju ejdž) i neki oblici neopaganizma upravo su se pojavili u levičarskom miljeu kontrakulture 1960-ih.

<sup>69</sup> Vidi Hanegraaff 2005: 247.

<sup>70</sup> Hanegraaff 2012. Za zanimljivu kritiku ove knjige vidi Pasi 2013.

<sup>71</sup> Engl. *wastebasket of history* prevodim ovde na srpski kao *đubrište istorije*.

<sup>72</sup> U vezi sa Štukradovom kritikom Hanegrafovog koncepta *velikog polemičkog narativa*, vidi Stuckrad 2010: 51-54.

<sup>73</sup> Vidi Webb 1974. Džejsm Veb (1946–1980) je 1976. godine objavio i knjigu *The Occult Establishment*, čime je zaokružio svoje izlaganje o okultizmu u periodu od 19. veka do 1970-ih, kao suštinski nazadnom „bekstvu od razuma” (*The flight from reason* — naziv je prvog poglavlja knjige *The Occult Underground*).

<sup>74</sup> U vezi sa Hanegrafovom kritikom i navodima problematičnih odlomaka Trucija, Vidi Hanegraaff 1998: 40-42 i Hanegraaff 1996: 407-408. Zanimljivo, Truci se uopšte ne spominje u Hanegraaff 2012, gde je ideji o *đubrištu istorije* dato vodeće mesto.

devijacija. Umesto redukcionističkih zaključaka i definicija šta zapadni ezoterizam zaista jeste, Hanegraaf se u novijem radu usmerava na same polemičke *proces*e isključivanja koji su doveli do nastanka ovog koncepta kao posebne oblasti akademskog proučavanja. Zapadni ezoterizam, kako ukazuje Hanegraaf, danas shvatamo kao izdvojenu oblast ne zato što je on uvek predstavljao skrivenu istorijsku „kontrakulturu”, već zato što je bio polemički konstruisan kao takav.<sup>75</sup> Suštinu polemike, smatra Hanegraaf, činio je pokušaj zapadne intelektualne kulture, utemeljene na biblijskom monoteizmu i grčkom racionalizmu, da prevaziđe *paganizam*. Hanegraaf ukazuje da je „mudrost pagana” bila srž narativa o drevnoj mudrosti, središnja meta katoličkih i naročito protestantskih polemičara i glavni predmet podsmeha prosvetiteljskih kritičara. Iz polemičkog diskursa koji opisuje Hanegraaf proizašao je koncept „platonsko-hermetičkog hrišćanstva” kao kripto-paganskog Drugog u odnosu na hrišćanstvo i racionalističku filozofiju. Znanja ovog Drugog (npr. alhemija, magija i slično), potpuno su izbačena iz intelektualnog diskursa i na kraju su završila na *đubrištu istorije*.<sup>76</sup> S druge strane, romantičari su Drugog idealizovali kao privlačnu alternativu onome što su oni doživljavali kao hladni prosvetiteljski racionalizam i bezdušnu nauku: iz ovog shvatanja proizašli su kasnije, tokom 19. i 20. veka, brojni pokušaji ponovnog začaravanja sveta, izumevanjem ezoteričkih tradicija.<sup>77</sup>

### 1.6.2. Hanegrafov empirijski pristup

Hanegraaf se u proučavanju ezoterizma zalagao i za empirijski pristup, koji je izložio u tekstu *Empirical method in the study of esotericism* (Hanegraaff 1995), čije osnovne zaključke i kraće segmente prenosimo u nastavku. U proučavanju religije (pa tako i zapadnog ezoterizma) dugo su vladali *religionistički* i njemu suprotan *pozitivističko-*

---

<sup>75</sup> Vidi Hanegraaff 2012: 373.

<sup>76</sup> Vidi Hanegraaff 2012: 369.

<sup>77</sup> Vidi Hanegraaff 2012: 374, odnosno napomenu broj 18, u kojoj Hanegraaf ukazuje na rad Luisa i Hamera o izumevanju tradicije *The Invention of Sacred Tradition*, Lewis i Hammer (ur.) 2007.

*redukcioniistički* pristup. Religionistički pristup koriste, na primer, perenijalisti i teolozi. S druge strane, prema pozitivističko-redukcioniističkom pristupu, religiozna uverenja smatraju se zabludama ili jednostavno — „opijumom za narod”. Hanegraff upućuje na treći, *empirijski* pristup proučavanju religije, odnosno zapadnog ezoterizma. Empirijski pristup izložio je Jan Platfuit (Platvoet 1990). Vernici posmatraju religiju iz ugla onoga što Platfuit naziva *višeslojnom kosmologijom*,<sup>78</sup> što znači da oni svet doživljavaju kao sastavljen iz empirijski dostupnog sloja stvarnosti i jednog (ili više) meta-empirijskih slojeva. U proučavanju religije, istraživači zavise od iskaza vernika o meta-empirijskim slojevima, pruženih na empirijski način (u vidu spisa, slika, rituala i sličnog). Međutim, kao istraživači (ali ne obavezno i u privatnom životu), oni ne tvrde da imaju neposredan pristup meta-empirijskom. Postojanje meta-empirijskog, kao ni bilo koju tvrdnju vernika o njemu, oni ne mogu ni potvrditi, ni opovrgnuti. Pored različitih pristupa istraživanju empirijskog i meta-empirijskog, Platfuit ističe postojanje *aksiomatskog* i *neaksiomatskog* stanovišta u njihovom tumačenju. Zbog nerazlikovanja ova dva stanovišta, religionisti ponekad osuđuju empiriste da su prikriveni pozitivisti-redukcionisti. Zapravo, empiristi se ograničavaju u svom istraživanju na empirijski dostupne podatke ne zato što žele da tvrde kako su oni jedina stvarnost, već jednostavno zato što je to jedina stvarnost zaista dostupna naučnom istraživanju. Oni se svoje *jednoslojne kosmologije*<sup>79</sup> drže neaksiomatski, za razliku od pozitivista-redukcionista koji se nje drže aksiomatski, odnosno *ideološki*. Hanegraff tvrdi da, iz njegovog ugla empiriste

„redukcioniistička ideologija mora biti odbačena kao nenaučna, jer tvrdi više nego što može da dokaže bez zapadanja u sopstvene protivrečnosti: ona posmatra meta-empirijsko kao da je njegovo postojanje dokazana neistina, dok bi zapravo takav dokaz zahtevao da meta-empirijsko postane empirijsko”. (Hanegraaff 1995: 2)

---

<sup>78</sup> Engl. *multiple tier cosmology*.

<sup>79</sup> Engl. *one tier cosmology*.

Osvrćući se dalje na religionizam, Hanegraaf kaže da se oni autori koji ga zastupaju aksiomatski drže višeslojnog svetonazora i da su s pravom kritikovani, ne zato što tvrde više nego što mogu da dokažu, već zato što zamagljuju granice između empirijskog i ne-empirijskog znanja, pogrešno pripisujući ‘naučnu’ verodostojnost potonjem. Jasno je, stoga, kaže Hanegraaf,

„da empirijski pristup ne dozvoljava *bilo kakva* aksiomatska uverenja o krajnjoj prirodi stvarnosti... Empirizam, tvrdim, ne sme stati ni na jednu stranu u filozofskoj debati koja se u širokim okvirima može nazvati: idealizam protiv materijalizma”. (Hanegraaff 1995: 3)

### **1.6.3. Hanegrafova definicija okultizma**

Za našu studiju, biće značajno da damo i kratak osvrt na Hanegrafovo tumačenje okultizma kao „posebnog razvoja *u okviru* ezoterizma” (Hanegraaff 1996: 385, originalni kurziv), odnosno na tumačenja nju ejdž religije i nju ejdž pokreta, koja je izložio u uticajnoj studiji *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought* (Hanegraaff 1996). Već u samom naslovu knjige začajno mesto dato je upitnom konceptu sekularizacije,<sup>80</sup> odnosno pretpostavljenom gubljenju značaja religije, kako u društvu, tako i u svesti pojedinaca. Dok neki dovode u pitanje opravdanost koncepta sekularizacije, poput Kristofera Partridža (vidi u nastavku), Hanegraaf kaže da sekularizaciju treba shvatiti ne kao „proces u kojem religija gubi značaj ili nestaje, već radije kao proces duboke promene i preobražaja religije” (Hanegraaf 2002: 296). U tom slučaju, možemo govoriti „ne samo o ‘sekularizaciji religije’, već i, konkretnije, o ‘sekularizaciji ezoterizma’ tokom 19. veka” (297). Rezultat sekularizacije ezoterizma, prema Hanegrafu, može se nazvati okultizmom. Okultizam, naime, predstavlja

---

<sup>80</sup> Prema konceptu sekularizacije, što je društvo modernije, to je manje religiozno. Uspon naučnog mišljenja, tvrde zagovornici koncepta sekularizacije, učinio je svet lakše shvatljivim i manje *začaranim* neobjašnjivim natprirodnim silama. Došlo je, naime, do *raščaranosti sveta*, kako je to definisao Maks Veber.



„sve pokušaje ezoterista da izađu na kraj sa raščaranim svetom, odnosno pokušaje ljudi uopšteno, da ezoterizmu daju smisao, iz perspektive raščaranog, sekularnog sveta”. (Hanegraaff 1996: 422, originalni kurziv)

Hanegraaf je prvo izdvojio četiri činioca sekularizacije, ili *ogledala sekularne misli*, značajnih za nastanak okultizma iz ezoterizma u 19. veku, odnosno nju ejdž religije koja se oslanja na postavke okultizma (tj. sekularizovanog ezoterizma): *a)* kauzalistički pogled na svet, *b)* novo proučavanje religija, *c)* novi evolucionizam i *d)* nove psihologije (Hanegraaff 1996). U kasnijim radovima (Hanegraaff 2002 i 2007a: 47), Hanegraaf je predložio i peti činilac sekularizacije, naročito svojstven nju ejdžu: *e)* uticaj kapitalističke tržišne ekonomije. Daćemo ukratko opis svih pet činilaca sekularizacije.

*a) Kauzalistički pogled na svet.* Zapadni ezoterizam (prema Fevru) tradicionalno svet vidi kao začaran nevidljivom božanskom silom koja sve delove kosmosa povezuje mrežom korespondencija. Iako su ezoteristi prividno nastavili da brane ovakav pogled na svet, oni su zapravo počeli da ga menjaju pod uticajem razvoja naučnog, kauzalističkog načina razmišljanja u 19. veku, pokušavajući da ezoterične ideje predstave terminima pozajmljenim iz nauke. Začetke ovog procesa vidimo kod Franca Antoana Mesmera (Hanegraaff 1996: 430-435) i njegovom shvatanju *animalnog magnetizma*.<sup>81</sup>

*b) Novo proučavanje religija.* Novi prevodi orijentalnih verskih spisa, odnosno pojava uporednog akademskog proučavanja svetskih religija, počeli su u 19. veku da menjaju hrišćanske pretpostavke dotadašnje zapadne tradicije ezoterizma, pa su okultistički autori počeli da uključuju orijentalne koncepte i terminologiju u već postojeće okvire zapadnog ezoterizma. Na primer, koncept reinkarnacije, shvaćen je ne kao nešto negativno, kao što je to slučaj u azijskim religijama, već kao nešto optimistično, kao prilika za dušu da uči i evoluiru u nizu uzastopnih

---

<sup>81</sup> O mesmerizmu vidi Darnton 1968.

reinkarnacija. To nas dovodi do trećeg aspekta sekularizacije zapadnog ezoterizma.

c) *Novi evolucionizam*. U toku rasprava između hrišćanskih kreacionista i zastupnika novih teorija o evoluciji, koje su se vodile u 19. veku, okultisti su u svoj scijentistički rečnik usvojili termin evolucije, kako bi svojim teorijama dali naučni prizvuk. Međutim, njihovo shvatanje duhovne evolucije nema mnogo zajedničkog sa Darwinovom teorijom. Jednako tako, ideja *duhovne evolucije* i napretka, koji uključuje ljudske duše kao i kosmos u celosti „ne može se naći unutar tradicionalnog zapadnog ezoterizma, ali je ona postala osnova skoro svih oblika okultizama 19. i 20. veka” (Hanegraaff 2002).

d) *Nove psihologije*. Moderna psihologija imala je veliki uticaj na razvoj okultizma i za nastanak nju ejdž religije. Ona se pokazala pogodnom za predstavljanje ideja zapadnog ezoterizma novom, psihološkom terminologijom. Najznačajniji u tom smislu bio je Karl Gustav Jung (1875-1961), „čiji su pogledi bili duboko ukorenjeni u ezoterične i okultne tokove nemačke romantičarske *Naturphilosophie*, ali čije su teorije mogle biti upotrebljene da predstave duhovnost kao ‘naučnu’ psihologiju” (Hanegraaff 2002, kurziv u originalu). Osim Junga, popularna psihologija američkog pokreta *nove misli*<sup>82</sup> „bila je od velikog uticaja na mešavinu okultizma i psihologije, tipičnu za njuejdž duhovnost” (Hanegraaff 2002). Dotičući se problema nesvesnog i navodeći Fulerovu studiju *Americans and the Unconscious* (1986), Hanegraaf objašnjava kako su, suprotno evropskim psiholozima, „koji su u

---

<sup>82</sup> *Nova misao* je vrsta američke psihologije samopomoći koja je počela da se širi tokom 1870-ih i do kraja veka postala izuzetno popularna, da bi se na kraju odrazila na nju ejdž religiju kao trend *pozitivnog razmišljanja* i ideja da smo mi kreatori sopstvene stvarnosti. Prvobitno usmerena na lečenje i duhovni napredak, kasnije je primenjivana i u pragmatične svrhe, npr. za uspeh u poslu ili za sticanje bogatstva. Glavna tehnika *nove misli* su *afirmacije*, odnosno kratke pozitivne izjave koje se ponavljaju dok se um ne *reprogramira* na pozitivno razmišljanje. Prvobitno, *nova misao* je ponikla iz hipnotizma i deo je složene istorije *animalnog magnetizma*. Časovničar Finijas Parkhurst Kvimbi (1802-1866) je tokom svojih mesmerističkih seansi došao do zaključka da se sva mesmeristička izlečenja zasnivaju *naverenju* pacijenta u efikasnost i da zapravo ono upravlja magnetskim fluidom. Meri Bejker Edi (1821-1910) je osnivačica *hrišćanske nauke*, u kojoj se nova misao približila hrišćanstvu. Voren Felt Evans (1817-1889) je govorio o božanskom *unutrašnjem Sopstvu* u čoveku. Vidi Hanegraaff (ur.) 2006: 861-864.

nesvesnom videli simbol rascepa, otuđenja i unutrašnje podeljenosti”, Amerikaci u nesvesnom videli „mogućnost obnavljanja harmonije između pojedinca i imanentne duhovne sile” (Hanegraaff 1996: 483).

e) *Uticao kapitalističke tržišne ekonomije*. Peti aspekt sekularizacije zapadnog ezoterizma postao je vidan nakon Drugog svetskog rata. Imamo pojavu *duhovnog supermarketa* u kojem potrošači biraju *duhovnu robu* prema svom raspoloženju, „kako bi je upotreбили u stvaranju ličnih duhovnih sinteza, fino prilagođenih njihovim, strogo ličnim potrebama” (Hanegraaff 2002). Hanegraaf upućuje da *duhovni supermarket* nije samo svojstven nju ejdžu, već uopšteno religiji u (post)modernom društvu. Međutim, njuejdžeri su idealni potrošači, budući da su uvek u potrazi za novom *duhovnom robom* i novim, ličnim duhovnim sintezama, u kojima glavno mesto obično ne zauzima kocept Boga, već kocept (višeg) sopstva.

#### **1.6.4. Nju ejdž religija i nju ejdž pokret prema Hanegrafu**

Na ovom mestu treba naglasiti razliku koju Hanegraaf pravi između nju ejdž *religije* i nju ejdž *pokreta*. Prema Hanegrafu, nju ejdž religija je starija od nju ejdž pokreta — ona je „rođena je u 19. veku i sazrela je ne kasnije od početka 20. veka” (Hanegraaff 1996: 522). Hanegraaf izdvaja četiri glavna „trends” nju ejdž religije: a) kanalisanje, b) isceljivanje i duhovni razvitak, c) holistička nauka i d) njuejdž neopaganizam.<sup>83</sup>

a) *Kanalisanje* (ili *čening*). Odnosi se na verovanje da izvesni ljudi mogu, pod određenim okolnostima, da postanu „kanal” za primanje podataka iz izvora koji prevazilaze normalnu, svakodnevnu svest. Tipično, ovi izvori opisuju se kao bestelesni entiteti, koji žive na višim nivoima, ali potpun raspon mogućih izvora *kanalisanja* obuhvata praktično sve čemu se može pripisati neka vrsta inteligencije. Svrha *kanalisanja* je učenje. Nju ejdž kanalisanju nije svojstveno opštenje sa nedavno preminulima, kao u spiritizmu (prizivanju duhova) u 19. veku.

---

<sup>83</sup> Vidi: Hanegraaff 1996: 23-93. Za sažetiji prikaz vidi: Hanegraaff 2007: 32-37.

b) *Isceliteljstvo i duhovni razvitak*. Različite nju ejdž alternativne terapije namenjene su nečemu što se emski naziva *isceliteljstvom*.<sup>84</sup> Hanegraaf ukazuje i na mogućnost etske upotrebe termina *isceliteljstvo* koji se koristi u antropologiji medicine (Hanegraaff 1996: 42). Isceliteljstvo je, dakle, različito od *lečenja*. Tradicionalne (narodne) medicine bave se isceljivanjem bolesti, koja se doživljava ne samo kao prisustvo oboljenja određenog dela tela, već kao složeno stanje koje ima svoje društvene, psihološke i pre svega, duhovne razloge. Prema tome, isceljivanje bolesti nije usmereno samo na pojedinačnu bolest ili organ, odnosno samo na telo ili psihu, već na celokupno biće. Ovakav pristup imaju i nju ejdž iscelitelji i oni svoju praksu stavljaju nasuprot praksi zapadne medicine, kojoj zameraju da se usmerava samo na lečenje izolovanih oboljenja. Nju ejdž isceljivanje, što je važno, uključuje duhovni razvitak: sve bolesti u krajnjoj instanci posledice su poremećenog duhovnog sklada. Isceljivanje može da se protegne i na više reinkarnacija: bolest u sadašnjem životu može biti posledica karme i loših dela koja smo počinili u prošlim životima. U kombinaciji sa verovanjem da je um taj koji leči, odnosno mesto u kojem započinju sve bolesti, nastaje tipično nju ejdž uverenje da smo sami odgovorni za svoje bolesti. Stoga, treba preuzeti odgovornost i okrenuti se *pozitivnom razmišljanju*. Čakre i drugi koncepti iz azijskih religija i filozofija zauzimaju značajno mesto u nju ejdž terapijskim sintezama, pritom poprimajući često nova tumačenja. Jednako važan, naročito u domenu nju ejdž duhovnog napretka jeste uticaj *pokreta za razvijanje čovekovih mogućnosti*, odnosno *rada na sebi*<sup>85</sup> i njegovog teoretskog krila — transpersonalne psihologije — prema kojoj je psihološko zdravlje moguće samo uz zdrav i neophodan doživljaj tzv. transpersonalnih iskustava (mističnih iskustava ili izmenjenih stanja svesti). Transpersonalna psihologija podržava takva stanja, koja tradicionalna psihologija smatra za nepoželjne halucinacije. Treba pomenuti i pokret

---

<sup>84</sup> Engl. *healing*.

<sup>85</sup> Engl. *Human Potential Movement*.

*šamanske svesnosti*<sup>86</sup>, koju Hanegraaf smatra izdankom transpersonalne psihologije u preklapanju sa neopaganizmom (vidi dole). *Šamanska svesnost* nadahnuta je tradicionalnom idejom šamana, kao stručnjaka za izmenjena stanja svesti, pomoću kojih on stiče moć posredovanja između sveta duhova, ili bogova, i sveta ljudi. Za razliku od tradicionalnog šamanizma, međutim, ova moć posredovanja između ovog i onog sveta smatra se dostupnom svima, pomoću raznih „tradicionalnih” tehnika šamanskog bubnjanja i sličnog.

c) *Holistička nauka*. Njuejdžeri tipično smatraju da su njihova uverenja potkrepljena najnovijim naučnim dokazima, kao i da bi nauka uopšte mogla da ima velike koristi od usvajanja „duhovnog” pristupa i tako doprinese *promeni paradigme*. Najčešće oblasti interesovanja njuejdžera jestu kvantna mehanika i ekologija. Inspirišu ih neretko sami naučnici koji zauzimaju nju jejdž stanovišta. Poznat primer je Fritjof Kapra, koji u svojoj knjizi *The Tao of Physics*<sup>87</sup> pravi paralele između moderne fizike i orijentalnog mističizma. Ponekada njuejdžeri usvajaju ili pogrešno tumače hipoteze naučnika, kao što je slučaj sa *hipotezom Gaja*<sup>88</sup> Džejsma Lavloka, prema kojoj se Zemlja ponaša *kao* živi organizam, što su njuejdžeri shvatili kao potvrdu svojih shvatanja da Zemlja *jest* živi organizam. Drugi primer je proizvoljno nju ejdž tumačenje teorija Ilje Prigožina, ruskog nobelovca iz oblasti hemije (vidi Hanegraaff 1996: 158-168).

d) *Nju edž neopaganizam*. Sam termin „neopaganizam” podrazumeva moderne pokrete koji se zasnivaju na oživaljavanju „paganskih” religioznih praksi i verovanja, proganjanih tokom istorije od strane Crkve, a za koje neopagani smatraju da mogu pružiti rešenje niza problema modernog čoveka. Kako navodi Hanegraaf, termin neopaganizam korišćen je i u kontekstima koji nemaju dodira sa nju ejdžom, „posebno u vezi sa izvesnim

---

<sup>86</sup> Engl. *Shamanic Consciousness*.

<sup>87</sup> Capra 1975.

<sup>88</sup> Lovelock 1979.

religioznim i filozofskim tokovima u predratnoj Nemačkoj” (Hanegraaff 1996: 77). Nju ejdž neopaganizam vodi poreklo od pokreta modernih veštica (*Wicca*), osnovanog 1939. godine. Kada je ovaj pokret 1960-ih dospelo iz Engleske u SAD, poprimio je nove oblike, naročito pod uticajem *pokreta ženske duhovnosti*. Iz ovog susreta nastao je *pokret Boginje*,<sup>89</sup> koji slavi pretpostavljeno prvobitno doba matrijarhata. Neopagani generalno ne žele da se poistovećuju sa nju ejdžom, iako sa njim dele više zajedničkih stavova, poput osude dominantne patrijarhalne tj. hrišćanske kulture. Polemika koja se vodi i u akademskim krugovima — da li je neopaganizam deo nju ejdža — mogla bi da urodi plodom samo ukoliko bi i neopaganizam i nju ejdž bili jasno definisani pojmovi (što oni nisu). Zato Hanegrafov *nju ejdž neopaganizam* treba shvatiti ne kao jasno definisani pokret, nego kao pojave koje se odnose na tanana preplitanja između neopaganizma i nju edjž religije.

Hanegraff je predložio i podelu nju ejdž religije na *sensu stricto* (u užem smislu) i *sensu lato* (u širem smislu). U toku 1960-ih dolazi do pojave nju ejdža *sensu stricto*, više u Engleskoj nego u SAD, pod jakim je uticajem antropozofije i moderne teozofije, naročito učenja Alise Bejli. Središnja tema nju edjža *sensu stricto* je iščekivanje *novog doba*.<sup>90</sup> Nju ejdž *sensu lato* ili klasičan nju ejdž, pojavio se krajem 1970-ih i početkom 1980-ih, a njegova središnja tema nije više iščekivanje novog doba, već uspostavljanje *nove paradigme*, suprotne zastareloj mehanicističkoj paradigmi kartezijanske i njutnovske nauke. U osnovi njuedjža *sensu lato* nisu više istaknute moderne teozofske i antropozofske ideje, već više ideje američkih metafizičkih pokreta s korenima u američkom transcendentalizmu (*nova misao*), kao i novih religioznih oblika psihologije. I dalje se, doduše, očekuje novo doba Vodolije, ali središnja tema je uspostavljanje nove paradigme.

---

<sup>89</sup> Engl. *Goddess Movement*.

<sup>90</sup> Engl. *New Age*.

Na kraju svoje studije „*New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*” (Hanegraaff 1996), Hanegraaf daje definiciju:

„Celokupnu nju ejdž religiju karakteriše činjenica da ona izražava kritiku moderne zapadne kulture predstavljanjem alternativa poteklih od sekularizovanog ezoterizma. Ona usvaja iz tradicionalnog ezoterizma naglasak na prvenstvu ličnog religioznog iskustva i ovostranim<sup>91</sup> vidovima holizma<sup>92</sup> (kao alternativa dualizmu i redukcionizmu), ali uopšteno reinterpreтира ezoterična verovanja iz sekularizovane perspektive. Budući da novi činiooci „kauzalnosti”, proučavanja religija, evolucionizma i psihologije čine suštinske komponente, nju ejdž religija se ne može opisati kao povratak predprosvetiteljskim [ezoteričnim] svetonazorima, već je treba posmatrati kao kvalitativno novi sinkretizam ezoteričnih i sekularnih činilaca. Paradoksalno, nju ejdž kritika moderne zapadne kulture zasniva se dobro na pretpostavkama te iste kulture”. (Hanegraaff 1996: 520-521)

U svojoj definiciji nju ejdž *pokreta*, Hanegraaf polazi od koncepta *kulnog miljea* Kolina Kempbela.<sup>93</sup> Posmatrajući kako različiti kultovi neprestano nastaju, relativno kratko traju, zatim iščezavaju i brzo bivaju zamenjeni novim, Kembel je došao do zaključka da mora postojati kulturni milje, koji ne pogoduje očuvanju pojedinačnih kultova, ali očigledno pogoduje opštem cvetanju različitih kultova. Nasuprot samim

---

<sup>91</sup> Uzimajući kao polazište klasičnu studiju Artura O. Lavdžoja *Veliki lanac postojanja* i njegovo osnovno razlikovanje *ovostranog* i *onostranog* stava prema iskustvenoj stvarnosti, Hanegraaf zaključuje da je nju ejdž religija uopšteno utemeljena na ovostranom stanovištu, sa znatnom razlikom između struje koja očekuje novo doba Vodolije i struje koja teži ostvarenju nove paradigme (Hanegraaff 1996: 117). Onu struju, kod koje je izraženije očekivanje novog doba Vodolije, karakteriše *slabija ovostranost*, budući da smatraju da, pored čovečanstva, i sam svet treba se preobraziti u nešto drugačije (tj. pređe na „viši vibracioni nivo”). Druga struja — ona koja radi na promeni paradigme — *neguje jako ovostrano stanovište*, s obzirom da smatra da je svet sam po sebi savršen takav kakav jeste, ali da je potreban preobražaj čovečanstva, kako bi svet mogao da se obnovi u svojoj punoj lepoti. Hanegraaf primećuje da je novoparadigmatska struja bliska nju ejdž neopaganizmu, iako različita po pristupu ostvarenju svog cilja (povratak ravnoteže čoveka i prirode).

<sup>92</sup> Iako se upotrebljava u brojnim, raznorodnim kontekstima, *holizam* uvek ima jedno, suštinsko značenje: to je suprotstavljanje ustaljenom *dualizmu* i *redukcionizmu* u kulturi Zapada. Pod dualizmom se misli na podeljenost na Tvorca i svet koji je stvorio, podeljenost čoveka i prirode (nad kojom on teži da dominira) ili podeljenost na duh i materiju (u svim oblicima, od platonizma do kartezijanskog dualizma).

<sup>93</sup> Campbell 1972.

kultovima, koji su kratkotrajni, ovaj kulturni milje opstaje kao društvena pojava. Shodno tome, Kempbel predlaže da predmet sociološkog istraživanja treba da bude kulturni milje, pre nego pojedinačni kultovi (121-122). Kulturni milje održava se putem časopisa, knjiga, predavanja, neformalnih sastanaka i sličnog, dok njegovi članovi dele zajedničku ideologiju *tragalaštva*.

Budući da je Kempbel o kulturnom miljeu pisao 1972. godine, pre pojave nju edž pokreta sredinom 1970-ih, i da kulturni milje ima zapravo sve osobine koje su tipične i za nju edž pokret, Hanegraff zaključuje:

„Nju edž pokret jeste kulturni milje, koji je u kasnim 1970-im postao svestan samog sebe kao manje ili više ujedinjenog ‘pokreta’. Sva ispoljavanja ovog pokreta karakteriše popularna kritika zapadne kulture, izražena po ugledu na sekularizovani ezoterizam”. (Hanegraff 1996: 522)

Pošto se pokazalo da nju edž religija nije svojstvena *samo* nju edž pokretu, već i drugim pokretima, Hanegraff pred kraj pomenute studije iznosi mišljenje da je umesto termina „nju edž religija” možda primerenije koristiti termin „sekularizovani ezoterizam” (522) — verovatno da bi se izbegla nelagodnost retrospektivnog projektovanja novog termina (nju edž) na starije pojave.<sup>94</sup>

### **1.7. Koku fon Štukrad i ezoterični diskurs**

Koku fon Štukrad (1966) je u dve studije (Stuckrad 2005 i 2010) predstavio značajno nov pristup proučavanju zapadnog ezoterizma. Štukrad, koji se u svom modelu oslanja na Fukoovo shvatanje diskursa, slaže se sa Hanegraffom „da su polemike i identiteti u srži ezoteričnog diskursa” (Stuckrad 2010: 52). Međutim, on je kritikovao Hanegraffov

---

<sup>94</sup> Na primer, kako Hanegraff primećuje: „I posmatrači i učesnici ponekad povezuju neke starije pokrete u okultističkoj tradiciji, na primer antropozofiju, sa nju edžom. Ovakva primena termina je neopravdana iz više razloga. Antropozofija je jasno omeđena organizacija koja se pojavila i razvila u svom sadašnjem obliku daleko pre razdoblja u kojem je nju edž počeo da se koristi kao uopštena etiketa. Dalje, antropozofi će obično odbiti etiketu nju edža kao nepovezanu sa naročitim učenjima njihovog osnivača Rudolfa Štajnera. Međutim, činjenica da posmatrači ili vernici nju edža povezuju ove pokrete međusobno (što se ogleda u prisustvu antropozofske literature u većini nju edž knjižara) je od izuzetnog značaja. Ona nam može probuditi zanimanje za mogućnost sličnosti između religioznih pogleda antropozofije i nju edža, odnosno njihovu istorijsku povezanost” (Hanegraff 1996: 9-10).



koncept *velikog polemičkog narativa*, jer ne smatra da se polemički diskurs može pratiti sve do početaka monoteizma,<sup>95</sup> već smatra da je u pitanju „stara dijalektika fascinacije i odbijanja koja je popustila pred mehanizmom disjunkcije tek nakon naučne revolucije i prosvetiteljstva” (Stuckrad 2010: 52). Diskurzivni proces „udaljavanja” nastupio je tokom poslednjih 200 do 300 godina.<sup>96</sup> Naime, tek pod uticajem novovekovne ideologije, evropski mislioci počeli su razdvajaju magiju i religiju od nauke, hermetizam od racionalizma, astrologiju od astronomije, alhemiju od hemije, itd.<sup>97</sup> Štukrad, osim ovoga, smatra da je diskurzivna analiza ta koja bi „mogla da pruži koristan referentni okvir za Hanegrafovo stanovište” (52). Kao i Hanegraaf, Štukrad naglašava da ezoterizam postoji samo „u glavama istraživača” (Stuckrad 2005: 9).<sup>98</sup> Za razliku od Hanegraafa, Štukrad smatra da je stoga bolje govoriti isključivo o *ezoteričnom diskursu*, osporavajući opravdanost pojma zapadnog ezoterizma, jer „imenica ‘ezoterizam’ može da sugeriše kako je u pitanju ‘tradicija’ ili ‘sistem mišljenja i doktrina’, koji se mogu utvrditi i proučavati kao odvojene teme” (Stuckrad 2010: xi). Upotrebom Štukradovog koncepta *ezoteričnog diskursa* naglasak se stavlja na diskurzivne procese u kulturi Zapada, umesto da se traga za definicijom „ezoterizma”. Ezoterični diskurs, prema Štukradu, karakterišu 1) pozivanje na „pravo” ili apsolutno znanje i 2) načini na koje se dolazi do ovih znanja: to može biti individualno uzdizanje kao u gnostičkim ili neoplatonskim spisima, znanje stečeno kroz inicijacijske obrede u tajnim društvima modernog doba ili kroz komunikaciju sa duhovnim bićima, kao u savremenom *kanalisanju*.<sup>99</sup> Važna je pritom dijalektika skrivenog i otkrivenog, tj. „tajnost”, koja ne podrazumeva da su ezoterične istine skrivene u pravom smislu, već „ono što diskurs čini ezoteričnim jeste retorika skrivene istine, koju je moguće spoznati na poseban način i postaviti nasuprot drugim tumačenjima kosmosa i istorije —

---

<sup>95</sup> Vidi Hanegraaff 2005: 226.

<sup>96</sup> Vidi Stuckrad 2010: 54.

<sup>97</sup> Ovo je, objašnjava Štukrad, ishod nove *episteme*, koja prema terminologiji Mišela Fukoa, predstavlja „opšte i neosporno slaganje oko toga kako se može razumno razmišljati o svetu”. Vidi Stuckrad 2010: ix.

<sup>98</sup> Vidi Hanegraaff 2012: 377. Hanegraaf kaže da je *zapadni ezoterizam* imaginarni konstrukt u umovima intelektualaca, a ne istorijska stvarnost „tamo negde”; ipak, ovaj konstrukt odnosi se na religiozne težnje i poglede na svet koji zaista postoje.

<sup>99</sup> Vidi Stuckrad 2005: 10.

uglavnom onim koje zastupa institucionalizovana većina” (10). Koncepti „drugosti” i „devijantnosti” korisne su interpretativne alatke koje oslikavaju konstrukciju različitosti u odnosu na vladajuće kulturne modele.<sup>100</sup> Štukrad svojim pristupom želi da uključi proučavanje ezoterizma u šire polje savremenog, diskurzivnog proučavanja evropske istorije religije,<sup>101</sup> u kojem se primenjuje *integrativni* pristup. Ovim pristupom istorija religije u Evropi posmatra se iz ugla religioznog pluralizma, za razliku od *aditivnog*, po kojem u Evropi postoji glavna, hrišćanska religija, uz „dodatak” judaizma i islama. Umesto da na evropsku istoriju religije gledaju kao na istoriju hrišćanstva, istraživači sada usmeravaju pažnju na naročitu dinamiku religioznog razvoja Evrope, koju čini „napetost između postojećih alternativa i pokušaja normatizacije i kontrole” (Stuckrad 2013: 19). U „igri” su sve tri „religije knjige”, ali i drugi činioči: „novi oblici i sećanja na paganske, politeističke prošlosti, ili delovi religioznih tradicija koje su u vezi sa imenima Hermesa Trismegistosa ili Zoroastera” (20). Osim religioznog, Štukrad navodi i drugi oblik pluralizma u evropskoj intelektualnoj istoriji — pluralizam različitih društvenih sistema i oblasti (npr. filozofija, nauka, politika) koji su u različitim interakcijama sa religioznim sistemima. „Unutar ovih pluralizama, diskurs savršenog znanja može se nazvati ‘ezoteričnim diskursom’. Pojam ezoteričnog diskursa pomaže nam da rekonstruišemo genealogije modernih identiteta u pluralističkom takmičenju znanja (Stuckrad 2014: 227). Imajući u vidu navedena stanoviša, ne čudi da je Štukrad kritikovao Fevrov koncept zapadnog ezoterizma.<sup>102</sup> Štukrad, naime, tvrdi da se Fevr u

---

<sup>100</sup> Stuckrad 2005: 10-11. Ovde se i Štukrad (poput Hanegrafa), čini se, približava starim sociološkim modelima koji su naglašavali devijantnost, poput Trucijeveg tumačenja „okultizma”.

<sup>101</sup> U vezi sa diskurzivnim proučavanju religije, vidi Stuckrad 2013. Kroz diskurzivnu analizu religija u potpunosti gubi svoj položaj kao nešto *sui generis*. „Zapravo, diskurzivnim pristupom proučava se sama tvrdnja da ‘religija jeste *sui generis*’, kao deo diskursa o religiji, koji je oblikovan pod istorijskim okolnostima koje se mogu utvrditi, i koji se materijalizovao na univerzitetskim institucijama i u školskim programima, zauzvrat učvršćujući i ozakonjavajući pripisano značenje religije kao *sui generis*” (Stuckrad 2013: 16). „Nije više potrebno — štaviše bilo bi kontraproduktivno — primenjivati generičke definicije religije [...] Definicije religije su tvrdnje i izjave koje pribavljaju značeje stvarima i obezbeđuju poretke znanja. Kao doprinosi diskursu o religiji, ove definicije su *predmeti* diskurzivne analize, pre nego njene alatke” (17).

<sup>102</sup> Štukrad kritikuje Fevrovu definiciju zapadnog ezoterizma i iz drugih razloga. „Fevr ne primenjuje uvek dosledno sopstvenu definiciju”, tvrdi Štukrad. „S jedne strane on neke tokove opisuje kao ezoterične, a oni ne zadovoljavaju sva svojstva [iz Fevrove definicije „zapadnog ezoterizma”] (npr. mesmerizam, koji pokazuje samo jedno svojstvo, naime ideju žive prirode); s druge strane, on isključuje tokove koji se lepo uklapaju u njegovu tipologiju, ali ne spadaju u njegovo polje zanimanja, poput Suhrevardijeve srednjovekovne islamske filozofije” (Stuckrad 2010: 48).

svojoj tipologiji oslanja na ograničen skup izvora, najčešće renesansni hermetizam, *Naturphilosophie*, hrišćansku kabalu i hrišćansku teozofiju, namerno isključujući tako druge važne aspekte evropske istorije religije (antičko doba, srednjovekovni period i naročito moderno doba) i marginalizujući jevrejske, muslimanske i paganske tradicije kao „posetioce”, odnosno sporedne uticaje na „pravi” zapadni ezoterizam, što Fevrovo stanovište, prema Štukradu, čini veoma problematičnim.<sup>103</sup>

### 1.8. Kristofer Partridž i okultura

Kristofer Partridž (1961) ne dovodi u pitanje upotrebljivost termina „zapadni ezoterizam”. Međutim, kako bi opisao procese kroz koje je zapadni ezoterizam prošao u modernom dobu, odnosno modernu/savremenu religioznost Zapada, on je u dvotomnoj knjizi *The Re-Enchantment of the West* (Partridge 2004 i 2005) i dopunskom članku *Occulture is Ordinary* (Partridge 2013 [2014]) ponudio svoj sociološki pojam okulture (*occulture*), koji ćemo objasniti malo kasnije, u nastavku.

Prvo treba napomenuti da Partridž poziva na preispitivanje koncepta sekularizacije, kao posledice onoga što je Maks Veber opisao kao *rašćaravanje*<sup>104</sup> sveta. On ukazuje na sociološke nalaze Pola Hilasa i Linde Vudhed, odnosno njihov koncept *duhovne revolucije*.<sup>105</sup> Hilas i Vudhedova govore o pomaku od tradicionalne *religije* ka *duhovnosti*, odnosno o subjektivizaciji u kojoj sopstvo ili sam život u savremenim *duhovnostima života*<sup>106</sup> zauzimaju mesto koje je u teističkim konceptima tradicionalnih religija zauzimao Bog. Ovakav pomak je posledica onog što je Čarls Tejlor opisao kao „veliki subjektivni zaokret moderne kulture” (Taylor 1991: 26), odnosno „novi oblik samozaokupljenosti, tokom koje počinjemo da mislimo o sebi kao bićima koja poseduju unutrašnje dubine” (26). Zato Partridž, poput Hilasa i Vudhedove, u svoj etski rečnik

---

<sup>103</sup> Vidi Stuckrad 2010: 48-49.

<sup>104</sup> Nem. *Entzauberung*.

<sup>105</sup> Heelas i Woodhead 2004.

<sup>106</sup> Engl. *spiritualities of life*, vidi Heelas 2008.

usvaja emski pojam *duhovnosti*.<sup>107</sup> On kaže da duhovnost „treba da bude shvaćena kao različita od ‘religije’, pre nego bleđa, bolešljiva verzija onoga što je [religija] nekada davno bila, odnosno pola od nekadašnje religije” (Partridge 2005: 40). Partridž kaže da „zapadna kultura ne postaje *manje* religiozna, već, iz različitih razloga, postaje *drugačije* religiozna” (2013 [2014]: 116, originalni kurziv).

Partridž tvrdi da je umesto sekularizacije došlo do *ponovnog začaravanja*<sup>108</sup> i da „na neki način, postajemo svedoci povratka obliku magijske kulture” (Partridge 2004: 40). Partridž se zato ne slaže sa Hanegrafovom tezom o transformaciji religije na Zapadu, u smislu sekularizacije. On kaže:

„Ako društvo u celini prolazi kroz proces koji ne uključuje ništa poput ‘nestanka ili marginalizacije religije’, onda to moramo opisati terminom drugačijim od ‘sekularizacije’. Ako to ne učinimo, dospevamo u mrežu terminoloških i teoloških problema. Zato je Hanegraff prinuđen da prevagu magije u modernom svetu predstavi ‘paradoksom’ — ‘raščaranom magijom’. (Partridge 2004: 40-41)

Partridž kaže da u zapadnoj kulturi, umesto sekularizaciji, prisustvujemo „stapanju sekularizacije i sakralizacije” (2013 [2014]: 116). Kako bi objasnio činjenicu sveprisutnosti i uobičajenosti magijske kulture, Partridž je predložio sociološki koncept *okulture*. Termin *okultura* nastao je spajanjem reči *okultno* i *kultura*. Kada je u pitanju okultno u okulturi, ono se odnosi na

---

<sup>107</sup> Ukratko, *emsko* se odnosi na verovanja i terminologiju unutar određene društvene grupe (u slučaju proučavanja religije to su verovanja i terminologija vernika). *Etsko* se odnosi na interpretaciju pomenutih verovanja i terminologije od strane naučnog istraživača. Etska interpretacija i terminologija ne moraju, mada mogu, da se podudaraju sa emskom. Na primer, termin *nju ejdž* je vremenom poprimio pežorativan prizvuk i često oni čija se verovanja uklapaju u etski termin i definiciju *nju ejdža* (prema Hanegraffu npr.), odbijaju da sebe nazivaju njuejdžerima i smatraju da se oni bave *duhovnošću*. To ne znači da i istraživači odmah treba da odbace termin *nju ejdž* samo zato što se njuejdžerima više ne dopada da ih tako nazivaju. Isto tako, kada istraživač smatra da ima razloga da se određeni emski pojam usvoji u etskoj terminologiji, on to može učiniti, kao što to čini ovde Partridž, usvajanjem *duhovnosti* kao termina koji označava *drugačiju religioznost*. Zbog ove propusnosti između emskog i etskog Štukrad razlikovanje između njih vidi kao konstrukciju i rezultat diskurzivnih procesa u kulturi i nauci (vidi Stuckrad 2010: 162).

<sup>108</sup> Engl. *re-enchantment*.

„*skrivena, odbačena i protivnička* verovanja i prakse, povezana sa ezoterizmom, teozofijom, misticizmom, nju ejdžom, paganizmom i nizom drugih potkulturnih verovanja i praksi među kojima je Kempbel za mnoge utvrdio da pripadaju kulturnom/mističnom miljeu”. (Partridge 2004: 68, originalni kurziv)

Očigledno, Partridžova okultura nadilazi koncepte (zapadnog) ezoterizma, nju ejdža i kulturnog miljea i predstavlja nešto sveobuhvatnije:

„Zapadna okultura podrazumeva niz ‘devijantnih’ ideja i praksi (mada je upitno da li su neka verovanja društveno devijantna ili uopšte ‘skrivena’, imajući u vidu njihovu ogromnu i sve veću popularnost), uključujući magiku (kako ju je izumeo Alister Krouli), ekstremnu desničarsku religio-politiku, radikalni environmentalizam i duboku ekologiju, anđele, komunikaciju s duhovima i kanalisane poruke, astralnu projekciju, kristale, terapiju tumačenjem snova, duhovnosti vezane za ideju ljudskog potencijala, duhovni značaj drevnih i mitskih civilizacija, astrologiju, isceliteljstvo, misterije planete, tarot, numerologiju, kabalu, *feng shui*, proročanstva (npr. Nostradamusova), legende o [kralju] Arturu, sveti Gral, druidizam, viku,<sup>109</sup> paganizam, gledanje u dlan, šamanizam, duhovnost Boginje, duhovnost Gaje i eko-duhovnost, alternativnu nauku, ezoterično hrišćanstvo, NLO, vanzemaljske otmice i tako dalje”. (Partridge 2004: 70, originalni kurziv)

Važno je naglasiti da „okultura nije pogled na svet, već pre izvor iz kojeg se ljudi napajaju, rezervoar ideja, verovanja, praksi i simbola” (84). Različiti pokreti mogu da imaju slične ideje, verovanja, prakse i simbole koje crpu iz istog okulturnog izvora, a da imaju heterogena shvatanja sveta. Postoje, međutim, neka verovanja koja su zajednička unutar okulturnog miljea. Reinkarnacija nije neophodno

---

<sup>109</sup> *Wicca*, ili moderno veštičarenje.

verovanje, u onoj meri kao što je to, na primer, vera u Trojstvo kod hrišćana, ali ipak predstavlja „meku ortodoksiju”.<sup>110</sup> Još je veći značaj verovanja u suptilne energije i energetska polja, za koje Partridž kaže da predstavlja „skoro *tvrdu* ortodoksiju unutar [okulturnog] holističkog miljea, u tom smislu što bez nekog oblika verovanja u nju, pojedinac postaje praktično autsajder” (Partridge 2005: 34, originalni kurziv).

Za razliku od podzemnog kulturnog miljea, Partridžova okultura sugerije da je u pitanju nešto sveprisutno, uobičajeno i manje opoziciono i to je naglašeno rečju *kultura*, sadržanom u pojmu *okultura*. Iako ima mnogo tumačenja pojma kulture, Partridž se poziva na tezu Rejmonda Vilijamsa „kultura je obična” (Williams 1989) i parafrazira je: „okultura je obična” (Partridge 2013b). Stoga, dok *okultno* u *okulturi* podrazumeva skriveno, egzotično i elitno, dodatkom termina *kultura* ističe se običnost i svakodnevnost okult(ur)nih shvatanja. U pitanju je „demokratizovano okultno, otvoreni ezoterizam” (2013 [2014]: 119), u kojem mnoga uverenja i prakse (či, prana, meridijani, čakre, isceliteljski dodir, jin i jang, reinkarnacija, itd.), koje su nekada na Zapadu bile neobične i egzotične, danas postaju obične i svakodnevne. Partridž ističe važnost medija i popularne kulture u širenju savremene popularne okulture, unutar koje se, povratno, stvaraju stalno novi okulturni sadržaji, koji u medijima i popularnoj kulturi podstiču nova zanimanja za alternativnu duhovnost (Braunov *Da Vinčijev kod* je tako prouzrokovao pojačano zanimanje za religiozne teme).<sup>111</sup>

Treba napomenuti da je Partridž isprva okulturu vezivao za pozno moderno doba i popularnu kulturu, ali je kasnije ovaj koncept okulture primenio i na vreme pre modernosti, odnosno na srednjovekovno razdoblje, kao i na folklor (2013 [2014]: 120), da bi pokazao da je okultura stalna karakteristika društva,<sup>112</sup> i to društva u celini, „pre nego jedinstvena specijalnost nekog podzemnog kulturnog miljea”, koji predstavlja „samo jedan vid okulture” (121).

---

<sup>110</sup> Vidi Partridge 2005: 12.

<sup>111</sup> Vidi Partridge 2013: 123.

<sup>112</sup> Vidi Partridge 2013: 119.

### 1.8.1. Nina Kokinen: okultura i proučavanje umetnosti

Partridž je u prvom tomu knjige *The Re-Enchantment of the West* analizirao kroz prizmu okulture film, televiziju i popularnu muziku. Okultura je poslužila i kao analitička alatka u analizi moderne umetnosti i ovoj temi bilo je posvećeno posebno izdanje akademskog časopisa *Aries* (13/2013). Prema rečima Tesel M. Boduen, koja je sa Ninom Kokinen zajednički uređivala ovo izdanje, okultura se pokazala kao „veoma koristan koncept i za disciplinu istorije umetnosti, posebno u proučavanju prisustva i uloge religije, duhovnosti, ezoterizma i okultizma u modernoj umetnosti (Bauduin 2013: 4).

Nina Kokinen je u pomenutom izdanju *Ariesa* predložila redefiniciju okulture kao analitičke alatke za proučavanje umetnosti i religije u modernoj zapadnoj kulturi. Partridž koncept okulture vezuje za *duhovnost* koju on vidi različitom od religije, odnosno *drugacijom* religijom. Međutim, Kokinenova smatra da je „diskurzivna razlikovanja između ‘religije’, ‘duhovnosti’ i ‘sekularnog’ potrebno iznova pažljivo razmotriti, kada se koncept [okulture] primenjuje u proučavanju umetnosti” (Kokinen 2013: 7). Ona ističe konstruisanu, diskurzivnu prirodu koncepata „religije”, „duhovnog” i „sekularnog”.<sup>113</sup> Shodno ovome, Kokinenova predlaže da okulturu treba prvenstveno shvatiti kao polje ljudskih praksi, a ne kao neku „duhovnost” ili „religiju”. Dobra stvar kod okulture, kaže Kokinenova, jeste da je ona nov koncept čija je konstruisana priroda odmah uočljiva i zbog toga nije neodređena kao što je to slučaj sa „religijom”, „duhovnošću”, „ezoterizmom”, „okultizmom”, „misticizmom”, itd. Zbog ovoga, Kokinenova Partridžovo vezivanje koncepta okulture za „duhovnost”, kao nešto različito od „religije” vidi problematičnim. U ovom razlikovanju „duhovnosti” od „religije”, kao što smo rekli, Partridž se poziva na studije Hilasa i Vudhedove, koji u svojim analizama, prema Kokinenovoj, nisu prethodno dali jasne definicije „duhovnosti” i „religije” između kojih tvrde da postoji razlika. Kokinenova upućuje na antropologa Petera van der Vera (Veer) koji je rekao da moderna „duhovnost” u akademskom kontekstu ne treba da bude suštinski odvojena od „religije”, ali ni

---

<sup>113</sup> Kokinenova upućuje na rad Seli M. Promej (Promey) koja je dovela u pitanje nekritičku upotrebu teze o sekularizaciji u proučavanju umetnosti, i Tomoko Masuzave (Masuzawa) koja je naglasila da je koncept religije proizvod diskurzivnih procesa i nije shvatana kao pitanje sistema verovanja i različitih „svetskih religija” pre kasnog 19. veka.

„sekularnog”, čak i ako istorijski diskurs moderne „duhovnosti” izgleda kao alternativa institucionalizovanoj „religiji” ili „materijalističkom sekularnom”.<sup>114</sup>

U definisanju „okulture” kao diskurzivnog polja, Kokinenova se poziva na Štukradovo shvatanje ezoteričnog diskursa kao tvrdnje o višem znanju i načinu dostizanja tog znanja (vidi gore), kojim se pažnja sa doktrina i „tradicija” usmerava na polja diskursa kojima ljudi prenose značenja, pregovaraju o vrednostima i konstruišu tradicije i identitete. Štukradov ezoterični diskurs, kao što smo rekli, može biti upotrebljen unutar naučnog, filozofskog ili nekog drugog sistema, pa i u umetnosti. Upoređena sa Štukradovim „ezoteričnim diskursom”, „okultura” se prema Kokinenovoj može definisati kao diskurzivno polje koje se stalno razvija unutar i izvan različitih tradicija, tokova i oblasti. Kokinenova poredi koncept „okulture” sa trima „diskurzivnim strategijama moderne ezoterične tradicije” koje je opisao Olav Hamer: 1) strategija tradicije, 2) strategija racionalizma i nauke i 3) strategija „pozivanja na iskustvo”.<sup>115</sup>

Pozivajući se na Štukrada, Hamera i Hanegrafa, Kokinenova konačno definiše okulturu:

- 1) Okultura je vezana za modernu konstrukciju sopstva i učesnici okulture često sakralizuju svoje unutrašnje biće, tj. sopstvo, koje je sposobno da dosegne više znanje bez oslanjanja na spoljne autoritete.
- 2) Učesnici okulture često se pozivaju na neposredno „mistično” iskustvo kao izvor lične duhovne spoznaje.
- 3) U pozivanju na više znanje, učesnici okulture često se ugledaju na romantizovane, idealizovane ili zamišljene tradicije i kulture, ili se pozivaju na koncept perenijalne filozofije. Više znanje tako postaje deo drevnih tradicija i kultura za koje se pretpostavlja da su dosegle više znanje i posedovale harmoničan odnos sa prirodom.
- 4) Učesnici okulture se često pozivaju na nauku kao „dokaz” svoje religioznosti.

---

<sup>114</sup> Kokinenova, pozivajući se na Vera, kaže da istraživači treba da znaju da je diskurs duhovnosti proizveli hrišćanski mislioci, uključujući i poznate istoričare religije, koji su imali cilj da nađu univerzalnu duhovnost u drugim religioznim tradicijama. Kasnije, diskurs je korišćen za političke i ekonomske potrebe. Njegova odvojenost od religije i sekularnog je, prema Veru, čista iluzija. Vidi Kokinen 2013: 13.

<sup>115</sup> Hammer 2004.



### 1.8.2. Termin „okultura” u literaturi na srpskom jeziku

Partridžov termin „okultura” je relativno nepoznat u naučnoj literaturi na srpskom jeziku. Prema našem saznanju, prvi put ga je primenio 2013. godine Nemanja Radulović u radu *Podvodna mitologija u slici sveta savremenog ezoterizma*.<sup>116</sup> Takođe, Radulović ga je koristio i u kasnijem tekstu *Neobogumilstvo: istorija i mitologija*.<sup>117</sup>

Mi ćemo u daljem tekstu takođe koristiti koncept okulture u originalnom značenju, kako ga je definisao Partridž. Budući da okultura prema Partridžu podrazumeva široku lepezu praksi, koje se kreću, na primer, od desničarskog ezoterizma do levičarske eko-duhovnosti,<sup>118</sup> ovde ćemo povremeno upotrebljavati sintagme *hipi okultura* ili *nju ejdž okultura*, zadržavajući Partridžovo izvorno definisanje pojma, samo pojašnjavajući o kojem se „toku” okulture govori.

Napomenućemo da je okultura kao termin upotrebljen u popularnoj literaturi na srpskom jeziku i u naslovu knjige *Okultura i sakralna geografija* Vladimira Đurića,<sup>119</sup> 2013. godine. U uvodu knjige Đurić ukazuje na Partridžovu upotrebu termina „okultura”, ali prilično konfuzno, prevodeći Partridžovu knjigu *The Re-Enchantment of the West* kao *otčaravanje Zapada*,<sup>120</sup> umesto *ponovno začaravanje Zapada*. Nažalost, time je Partridžov koncept okulture izvrnut naglavačke i uveden u literaturu uz potpuno pogrešno tumačenje.

---

<sup>116</sup> Radulović 2013; ovaj tekst objavljen i u Radulović 2015: 93-141.

<sup>117</sup> Radulović 2015: 143-223.

<sup>118</sup> Partridge 2004: 70; vidi gore.

<sup>119</sup> Đurić 2013

<sup>120</sup> Vidi Đurić 2013: 9.

## II. MARINA ABRAMOVIĆ: ŽIVOT I UMETNOST

Marina Abramović je rođena u Beogradu 1946. godine u porodici narodnih heroja u Drugom svetskom ratu. Majka, Danica Abramović (devojačko Rosić), posle rata je strudirala istoriju umetnosti. Otac, Vojo Abramović, postao je posle rata član elitne Titove garde. Do šeste godine, Abramovićeva je živela sa pobožnom babom Milicom Rosić koja je kod buduće umetnice razvila zanimanje za duhovne teme. Uroš Rosić, muž Milice Rosić i deda Abramovićeve, bio rođeni brat patrijarha Srpske pravoslavne crkve Varnave. Abramovićeva se sa roditeljima tokom ovog perioda viđala uglavnom vikendima. Od šeste godine, Abramovićeva počinje da živi u roditeljskom stanu, u koji se sa njom seli i Milica Rosić. Brat Abramovićeve, Velimir Abramović, rođen je 1952. godine. Marina i Velimir Abramović će razviti prisan odnos, koji je umetnica opisala kao “snažnu psihičku povezanost” (Abramović 1998: 400). Ova povezanost ogledaće se, između ostalog, u zajedničkom zanimanju za ezoterične teme (vidi 5.1). Još kao mlada devojka, Abramovićeva je počela da pokazuje zanimanje za umetnost. Od 1965. do 1970. godine studira slikarstvo na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu, a postdiplomske studije pohađa u Zagrebu.

Umetnički opus Abramovićeve možemo grubo podeliti na četiri perioda: 1) *beogradski period*, 2) *period zajedničkog rada s Ulajem*, 3) *samostalni period afirmacije* i 4) *samostalni period konsolidacije*. U nastavku ćemo dati prikaz svakog od perioda i opis odabranih umetničkih radova Abramovićeve, koje ćemo obrađivati kasnije u ovoj studiji.

### **2.1. Beogradski period (1970-1976)**

U beogradski period Abramovićeve smeštaju se njeni radovi koji su nastali dok joj je stalno mesto boravka bio Beograd, bez obzira da li su izvedeni u Beogradu, drugom gradu u Jugoslaviji ili u inostranstvu. Napuštanje slikarstva i uključivanje Marine Abramović u neoavangardu odnosno jugoslovensku *novu umetničku praksu* (vidi 3.3.2.) u literaturi se uglavnom vezuje za Galeriju Studentskog kulturnog centra u Beogradu i previda se činjenica da je ona prethodno bila aktivna u umetničkom pokretu

signalizma<sup>121</sup> (čak ni u inače iscrpnoj biografiji Abramovićeve<sup>122</sup> nema nijedne reference na signalizam).

Pokret signalizma, čiji je osnivač pesnik Miroljub Todorović, delovao je u Beogradu od 1968. godine, u oblasti vizuelne, konkretne i akcione poezije.<sup>123</sup> Odmah po završetku Akademije likovnih umetnosti u Beogradu, Marina Abramović se kao član redakcije uključila u rad na prvom broju časopisa *Signal* (1970),<sup>124</sup> u kojem je objavila vizuelnu poeziju („Dim” i „A”). Abramovićeva je bila predstavljena na izložbi jugoslovenske singalističke poezije, 1971. godine u Milanu i to je bila njena prva izložba van Jugoslavije. Abramovićeva je bila od samog početka veoma zagrejana za ideje signalizma.<sup>125</sup> Fotografija koja ilustruje njen zvučni ambijent *Belo* (1972) objavljen je na naslovnoj strani *Signal* br. 6/7,<sup>126</sup> a ilustracija zvučnog ambijenta *Aerodrom* (1972) objavljena je u *Signalu* br. 8/9.<sup>127</sup>

Bez obzira što je kasnije napustila signalizam može se reći da su neki od prvih performansa Marine Abramović nastali pod izvesnim uticajem Todorovićeve vizije signalizma. „Gest i znak” — o kojima Todorović govori kao ključnim u signalističkoj *gestualnoj poeziji*<sup>128</sup> — osnovni su elementi njenog čuvenog performansa iz ovog perioda, *Ritam 5* (1974), u kojem je Abramovićeva u dvorištu Studentskog kulturnog

---

<sup>121</sup> Izuzetak je knjiga Olivera Janković o beogradskom periodu Abramovićeve, vidi Janković 2012: 26. O vezi Abramovićeve i signalizma pisali su još Živković 1994 i Pavlović 2002, ali glavni predmet proučavanja u ovim izvorima je signalizam, a ne umetnost Abramovićeve. O Abramovićevoj i signalizmu iz pera Todorovića, vidi Todorović 2005.

<sup>122</sup> Vestkot 2013 [2010].

<sup>123</sup> Objavljena su tri manifesta singalizma: Manifest pesničke nauke (1968), Manifest Signalizma — Regulae Poesis (1969) i Singalizam (1970). Od 1970. do 1973. godine izašlo je devet brojeva časopisa „Signal”. Vidi Šuvaković 2005: 561.

<sup>124</sup> Todorović (ur.) 1970.

<sup>125</sup> Vidi Popović 2005: 36. O žaru koji je Abramovićeva gajila prema signalizmu govori i njeno pismo upućeno Miroljubu Todoroviću 1971. godine iz Zagreba, gde je u to vreme pohađala postdiplomske studije. Ovo pismo je veoma dragoceno jer omogućava pogled na mladu Marinu Abramović, još nesigurnu u sebe i bez značajne ideje o tome kakvom umetnošću želi da se bavi. Na primer, svoju vizuelnu poeziju objavljenu u prvom broju „Signal” Abramovićeva u pismu Miroljubu Todoroviću komentariše: „I sve to što sam napravila za naš prvi broj časopisa bilo je neodređeno, bez neke jasne predstave o ideji (jer je nisam ni imala)”; vidi Todorović 1980.

<sup>126</sup> Todorović (ur.) 1972: bez paginacije.

<sup>127</sup> Todorović (ur.) 1973: bez paginacije.

<sup>128</sup> Todorović (ur.) 1972: bez paginacije.

centra zapalila drvenu konstrukciju u obliku zvezde (znak) i nakon nekoliko ritualnih postupaka legla u nju raširenih ruku i nogu (gest).

Mesec dana nakon *Ritma 5*, u maju 1974. godine, Abramovićeva je učestvovala na izložbi *Signalizam* u zagrebačkoj *Galeriji savremene umetnosti*. Na stranici kataloga izložbe koja ilustruje njen doprinos izložbi reprodukovana je njena vizuelna pesma „A” i fotografija metronoma postavljenog u prostor galerije.<sup>129</sup> Prema Todoroviću, proticanje vremena je u „signalističkoj kosmogoniji” imalo značajnu ulogu i moguće je da je Abramovićeva kroz razgovore s njim pronašla podsticaj za tadašnje izlaganje metronoma.<sup>130</sup> Abramovićeva je metronom upotrebila ponovo na samostalnoj izložbi u *Galeriji savremene umetnosti* u Zagrebu, oktobra 1974. godine, kada je u pet praznih prostorija galerije izložila metronome koji su otkucavali pet različitih taktova.<sup>131</sup>

Zanimljivo je da je fotografija metronoma koja je objavljena u katalogu izložbe *Signalizam* u Zagrebu 1974. godine reprodukovana ponovo 2001. godine u monografiji Abramovićeve *Artist Body*,<sup>132</sup> ali pogrešno potpisana: ispod nje piše da je to fotografija sa navodne izložbe u *Galeriji Ričarda Demarka* u Edinburgu 1971. godine (takva izložba nikada nije postojala).<sup>133</sup> I u monografiji *The Artist Is Present* iz 2010. godine takođe je preko cele strane reprodukovana jedna druga fotografija metronoma, takođe potpisana kao da je sa navodne izložbe u *Galeriji Ričarda Demarka*.<sup>134</sup> Pored fotografije je izjava Abramovićeve u kojoj saopštava na kojim je sve izložbama koristila metronom, ali u njoj se ne spominje izložba *Signalizam*, na kojoj ga je prvi put upotrebila.<sup>135</sup>

---

<sup>129</sup> Bek (ur.) 1974: bez paginacije.

<sup>130</sup> Elektronska prepiska Nikole Pešića sa Miroljubom Todorovićem, 18. decembar 2015.

<sup>131</sup> Bek (ur.) 1976: bez paginacije.

<sup>132</sup> Celant 2001: 14.

<sup>133</sup> Ričard Demarko je organizovao pojavljivanje mladih jugoslovenskih umetnika na festivalu u Edinburgu 1973. godine, kada je i Marina Abramović prvi put boravila tamo i izvela performans „Ritam 10”.

<sup>134</sup> Abramović 2010: 51.

<sup>135</sup> U novijem radu Abramovićeve metronom će postati pomoćni instrument u radovima koji pozivaju na praktikovanje *mindfulness* meditacione tehnike. Abramovićeva kaže: „Metronom daje osećaj vremena i prisustva. Njegov zvuk pomaže u usredsređivanju na ovde i sada” (Abramović 2010: 50). Na primer, metronom će zauzimati značajno mesto u strukturi njenog performansa iz 2002. godine, *Kuća s pogledom na okean* (vidi 5.5.1), tokom kojeg ga je Abramovićeva često uključivala kako bi naglasila prolazak vremena. Upotrebiće ga i u instalaciji *Podmlađivač astralne ravnoteže* (vidi 5.4.2).

Nakon otvaranja Studentskog kulturnog centra (SKC) 1971. godine Abramovićeva počinje da se udaljava od signalizma i uključuje u rad novootvorene Galerije SKC, kao član neformalne grupe šestoro umetnika, zajedno sa Nešom Paripovićem, Rašom Todosijevićem, Zoranom Popovićem, Erom Milivojevićem i Gergeljom Urkomom. Nakon izvođenja *Ritma 10* (1973), na festivalu u Edinburgu, Abramovićeva započinje izvođenje serija performansa u Jugoslaviji i inostranstvu kojima će se uključiti u tada aktuelna umetnička dešavanja u svetu. Mi ćemo ovde analizirati dva rada iz ovog perioda, *Ritam 5* i *Tomas Lips*, odnosno značenje simbola petokrake zvezde i/ili izvrnutog pentagrama u ovim performansima (vidi 5.1).

Budućeg životnog i umetničkog partnera, nemačkog umetnika Ulaja (pravo ime mu je Frank Uve Lajsipen), Abramovićeva je upoznala 1975. godine. Tokom 1976. godine umetnica izvodi još nekoliko samostalnih performansa, ali istovremeno počinje sledeći period njenog dvanaestogodišnjeg zajedničkog umetničkog rada s Ulajem.

## **2.2. Period zajedničkog rada s Ulajem (1976-1988)**

U ovom periodu Abramovićeva izvodi zajedničke radove s umetničkim i životnim partnerom Ulajem. Par prvo živi nomadski, u kombiju, neprestano putujući i izvedeći niz „relacionih radova” (Relation Work) u kojima su istraživali „simetriju muškog i ženskog principa” i proizvodili „treće biće” koje su nazivali „To-Sopstvo” (*That Self*).<sup>136</sup> Na primer, u svom prvom zajedničkom performansu, *Odnos u prostoru* (1976) na Bijenalu u Veneciji, umetnici su se golih tela zaletali jedno ka drugom i sudarali. Prema izjavi Abramovićeve i Ulaja,<sup>137</sup> oni su kroz ovakvu naročitu upotrebu tela želeli da se „oslobode racionalnosti” i nakon izvođenja performansa osećali su se „prazno i nevino”.

Par se 1979. godine nastanjuje u Amsterdamu. Njihovi performansi postaju statičniji i kontemplativniji, naročito nakon podvrgavanja hipnoterapiji 1980. godine, putem kojeg su želeli da dalje razvijaju koncept ezoteričnog „Tog-Sopstva”.<sup>138</sup> Jedan od poznatih performansa iz ovog perioda je *Energija mirovanja*, u kojem Abramovićeva

<sup>136</sup> Word of Mouth 1980.

<sup>137</sup> Word of Mouth 1980.

<sup>138</sup> Vestkot 2013 [2010]: 157.

drži luk, a Ulaj zateže strelu usmerenu ka njenom srcu; oboje se zatim opasno naginju unazad održavajući ravnotežu i istovremeno sve više zatežući tetivu luka.

Od oktobra 1980. do marta 1981. Abramovićeva i Ulaj provode vreme u australijskoj pustinji, upoznajući Aboridžine. Nakon toga počinju sa izvođenjima čuvenog performansa *Prelazak noćnog mora* (1981-1987) u kojem su na različitim lokacijama (uglavnom muzejima) sedeli nepomično za stolom, jedan prekoputa drugog, gledajući se u oči i ne obazirući se na publiku. Par počinje da se intenzivno zanima za budizam, pa posećuje Indiju i učestvuje na meditacionim *vipasana* povlačenjima.

Sredinom 1980-ih intimna veza Abramovićeve i Ulaja kreće silaznom linijom. Dvoje umetnika odlučuje da prekine vezu na kraju poslednjeg zajedničkog performansa „Ljubavnici: hod Velikim kineskim zidom” (1988), u kojem su hodali jedan ka drugom sa suprotnih strana Velikog kineskog zida, da bi se susreli na pola puta i ceremonijalno oprostili jedan od drugoga.

### **2.3. Samostalni period afirmacije (1988-2002)**

Odmah nakon razlaza sa Ulajem Abramovićeva počinje sa izradom svojih *Tranzitornih objekata*, neke vrste skulptura-nameštaja sa ugrađenim kristalima ili od naročitih materijala koji bi trebalo „energetski” da deluju na telo i psihu publike. Istovremeno, počinje da razvija ideju čistog prenošenja „energije” između sebe i publike, bez posredstva *Tranzitornih objekata*, koje je predstavljala samo kao prelaznu (trazitornu) fazu ka ovom višem stupnju svesnosti publike i umetnika u kojem neće biti potrebni nikakvi predmeti. Abramovićeva u više navrata putuje u Brazil, kako bi u tamošnjim rudnicima obezbedila potrebne kristale. Istovremeno, izvodi i novu seriju performansa *Zmajске glave* u kojima, sedeći nepomično, dozvoljavajući zmijama da joj se slobodno uvijaju oko glave i tela.

Abramovićeva u ovom periodu obezbeđuje prihode predajući na likovnim akademijama u Parizu, Berlinu i Hamburgu. U radu sa studentima počinje da osmišljava radionice nazvane *Čišćenje kuće*, što predstavlja metaforu za čišćenje tela, neophodno za dostizanje višeg stanja uma potrebnog za umetnički rad ali i neumetničke ciljeve — poput telepatije ili proizvodnje ektoplazme, što je takođe bio cilj ovih radionica (vidi

5.4.1). Abramovićeva je u ovim radionicama kombinovala različite vežbe koje je naučila na *vipasana* meditacionim povlačenjima u Indiji, sa svojim vežbama, poput dugotrajnog gledanja u oči druge osobe, po ugledu na njen i Ulajev performans *Prelazak noćnog mora*.

Sa galeristom Šonom Kelijem počinje da saraduje 1991. godine. U to vreme počinje građanski rat u bivšoj Jugoslaviji i Abramovićeva, paralelno sa ezoteričnim temama, počinje da se bavi temama domovine. Počinje i sa svojim projektom pozorišnih predstava nazvanih *Biografija*, u kojima je dramatisovala svoj životni/umetnički put. U jednoj drugoj predstavi, nazvanoj *Sumanuta* (1994), Abramovićeva počinje intenzivno da se bavi aktuelnom temom rata u bivšoj Jugoslaviji, istovremeno preturajući po svom problematičnom odnosu sa roditeljima narodnim herojima države koja se upravo raspadala. Vrhunac ovog perioda je performans-instalacija *Balkanski barok*, za koji je na Bijenalu u Veneciji 1997. godine dobila Zlatnog lava za najboljeg umetnika; upečatljiva scena ovog performansa je Abramovićeva koja sedi na vrhu gomile kostiju i u belo haljini četkom manično riba kosti od ostataka mesa, aludirajući na stid zbog stradanja u njenoj ratom zahvaćenoj domovini. Abramovićeva se 2002. godine seli iz Amsterdama u Njujork, čime započinje nov period u svojoj karijeri.

#### **2.4. Samostalni period konsolidacije (2002-trenutno)**

Prvi performans nakon preseljenja u Njujork bio je *Kuća s pogledom na okean* (2002) u kojem je Abramovićeva pokušala da ostvari svoju davnu ideju prenosa „energije” između sebe i publike. Tokom dvanaest dana performansa Abramovićeva je neprekidno živela u galeriji, bez hrane, komunicirajući „telepatski” s publikom. Ovaj performans je izazvao značajnu pažnju u Njujorku i njime je harizmatična Abramovićeva počela da gradi svoj budući status umetnice-gurua sa naročitim mentalnim i duhovnim sposobnostima. Sledeći značajan trenutak je 2005. godina kada je u njujorškom Muzeju Gugenhajm priredila sedmovečernji događaj *Sedam lakih komada*, u okviru kojeg je ponovo izvela pet legendarnih performansa drugih umetnika iz 1960-ih i 1970-ih, svoj stari performans Tomas Lips (1975) i jedan novi — *Ulazak u onostrano* (vidi 5.5.2).

Vrhunac ovog perioda bili su retrospektivna izložba i možda najpoznatiji performans u istoriji umetnosti — *Umetnik je prisutan* (2010) u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku — u kojem je umetnica dva i po meseca svakodnevno sedela i „primala” jednog po jednog posetioca u stolicu prekoputa sebe, kako bi se nemo gledali u oči i vršili direktan „energetsko-telepatski” dijalog. *Umetnik je prisutan* je bio ne samo najposećenija izložba savremene umetnosti u svetu 2010. godine, kako izveštava *The Art Newspaper*,<sup>139</sup> već je Abramovićevu ustoličio kao super-zvezdu i neku vrstu okulturnog gurua i propovednice „podizanja svesti” (vidi 5.5.3). Sledeći potez je bila promocija njenog *Instituta Marina Abramović* i *Metoda Abramović*, serije vežbi nastalih iz njenih radionica sa studentima *Čišćenje kuće*. U dva naredna performansa — *512 sati* (2014) u Londonu i *Generator* (2014) u Njujorku — Abramovićeva će dalje razvijati svoje metode sve aktivnijeg uključivanja publike, u potonjem čak gotovo isključujući sebe iz performansa i prepuštajući publici da sama generiše „energiju” u prostoru galerije.

Najnoviji model delovanja Abramovićeve, koji ona naziva „banjom za mozak” (vidi 5.6.5), predstavlja u suštini promociju *Metoda Abramović* i *Instituta Marina Abramović* koji za sada, dok se ne osposobi za njega predviđena zgrada u Hadsonu (SAD), postoji samo kao platforma. Dosadašnje tačke na turneji Abramovićeve, njenog metoda i instituta, bili su Sao Paolo, Sidnej i Atina.

---

<sup>139</sup> Vidi n.a 2011: 24. Statistički podaci odnose se na dnevnu prosečnu posećenost izložbe. Izložbu „Umetnik je prisutan” video je ukupno 561.471 posetilac, odnosno dnevno 7.120 posetilaca.



### III. LITERATURA O MARINI ABRAMOVIĆ

Dosadašnju literaturu o Marini Abramović čine brojni katalozi, umetničke monografije, autorski tekstovi i jedna biografija. Možemo izdvojiti tri glavna pristupa koja su autori literature o Abramovićevoj primenjivali: proezoterični, feministički i biografski. U nastavku ćemo analizirati navedene pristupe, s naglaskom na proezoteričnom (daćemo četiri primera), budući da je on značajan za našu dalju analizu. Posle toga ćemo dati jedan primer feminističkog i jedini do sada primer biografskog pristupa analizi života i dela Marine Abramović.

#### **3.1. Proezoterični pristup**

Značajan broj tekstova o Abramovićevoj ukazuje na ezoterično u njenoj umetnosti, ali i slična uverenja samih autora tih tekstova. Često je proezoterični prizvuk u njihovim tekstovima jednostavno rezultat izostanka kritičke redeskripcije ideja Abramovićeve. Međutim, problematično je kada njihova redeskripcija preraste u *zastupanje* ezoteričnih ideje umetnice. Takvi autori često „brane” ezoterične ideje Abramovićeve i nalaze za njih „naučne” dokaze. To je vrlo zanimljiv fenomen prožimanja likovne kritike i savremene okulture.

##### **3.1.1. Meri Ričards**

Posvetićemo prvo pažnju jedinoj do sada objavljenoj studiji akademskog formata (koja nije monografija ili biografija umetnice) o Marini Abramović. Teoretičarka pozorišta Meri Ričards objavila je 2010. godine knjigu *Marina Abramović*, u okviru serije knjiga *Routledge Performance Practitioners*, osmišljenih kao niz vodiča kroz rad „ključnih pozorišnih stvaralaca prošlog veka” (Richards 2010: x).

U knjizi Ričardsove primetan je veliki nemar u obradi faktografskih podataka,<sup>140</sup> što je najverovatnije proizvod oslanjanja na nepouzdanu i često promenljive izjave Abramovićeve. Druga primedba odnosi se takođe na nekritičku redeskripciju emskih iskaza umetnice, koje često prelazi u propovedanje „duhovnosti”. Ričardsova naslućuje bliskost savremenog koncepta duhovnosti sa nju ejdžom, ali čitaoca odmah upozorava da „duhovna dimenzija” u umetnosti Abramovićeve nije „proizvod ‘pomućenog’ nju ejdž uma” (79), već se njene premise mogu i naučno dokazati. U odeljku nazvanom *Duhovna energija*, Ričardsova razmatra dva aspekta tzv. *energije* — okultne sile za koju Abramovićeva tvrdi da je prisutna u njenim performansima. Autorka prvo razmatra tu energiju kao elektromagnetnu silu, a zatim kao ispoljavanje duše u nizu religioznih tradicija. Iako Ričardsova navodi da ovo razmatranje nema za svrhu da pruži konačni odgovor na pitanje šta se dešava tokom performansa i onoga što Abramovićeva naziva „razmenom energije”, čini se da ona u nastavku upravo poseže za „dokazima” nju ejdž nauke, kako bi dala legitimitet ezoteričnim tvrdnjama Abramovićeve. Na primer, u svrhu pojašnjenja značenja različitih boja odeće koju su Abramovićeva i Ulaj nosili tokom performansa *Prelazak noćnog mora*, Ričardsova započinje izlaganjem o čakrama. Autorka napominje kako su u skorije vreme primećene „različite elektromagnetne frekvencije koje svaka od...[čakri] proizvodi” (80). Ono što je ovde zanimljivo, jeste da Ričardsova *a priori* prihvata postojanje čakri i njihovu dostupnost

---

<sup>140</sup> Na primer, Ričardsova tvrdi da je Abramovićeva rođena u Crnoj Gori (Richards 2010: 1), umesto u Srbiji, u Beogradu. Zatim, ona kaže da je pradedu Abramovićeve bio patrijarh Srpske pravoslavne crkve (1), da bi kasnije u tekstu od pradede postao deda (42); radi se naime o rođenom bratu dede sa majčine strane (tj. dedi-stricu) Marine Abramović, Varnavi Rosiću, patrijarhu Srpske pravoslavne crkve od 1930. do 1937. godine. Dalje, tvrdi se da je patrijarh Varnava, „ubijen po naređenju kralja Srbije” (42), zato što „nije hteo da se složi sa ujedinjenjem sa Katoličkom pravoslavnom crkvom” (42)! Toliko pogrešnih podataka na jednom mestu! Razjasnimo: u istorijskoj epizodi na koju se iskaz Ričardsove odnosi nije se radilo ni o kakvom *ujedinjenju*, već o *konkordatu* Kraljevine Jugoslavije sa *Katoličkom crkvom*, kojem se patrijarh Varnava zaista žestoko protivio i koji, velikim delom njegovom zaslugom, nikada nije sproveden. Takođe, postoji *nepotvrđeno* verovanje da je patrijarh Varnava otrovan zbog ovog stava, ali to nije nikako moglo biti po naređenju srpskog kralja, jer je tadašnji kralj Petar II Karađorđević bio *jugoslovenski* kralj i imao je samo jedanaest godina, a umesto njega je Jugoslavijom vladao namesnik knez Pavle Karađorđević. Osim netačnih podataka u vezi sa poreklom Abramovićeve, Ričardsova takođe daje i iznenađujuće smeđe, neproverene istorijske podatke, na primer o navodnoj samokastraciji Nikole Tesle (32), opet bez navođenja izvora. I u analizi samog predmeta svog proučavanja, rada Abramovićeve, Ričardsova ne pokazuje previše zanimanja za faktografiju: tako govori o zvučnim instalacijama umetnice u „foajeju hotela u Beogradu” (4), a zapravo se radi o instalacijama u Studentskom kulturnom centru u Beogradu.

proveri.<sup>141</sup> Kao izvor za ovu vezu čakri i elektromagnetnih fenomena, autorka navodi Doroteu Hover-Kramer, autorku nju ejdž knjiga namenjenih samousavršavanju, odnosno učenju isceljivanja dodirom<sup>142</sup>. Dalje u tekstu saznajemo kako „prisustvo magnetita u mozgu (otkriveno 1992. godine) učvršćuje pretpostavku da ljudsko iskustvo i svest mogu biti promenjeni pomoću magnetnih polja...” (80). Kao potvrdu za ovaj iskaz, autorka navodi članak Gregorija L. Litla<sup>143</sup>, još jednog autora nju ejdž knjiga o Atlantidi i NLO otmicama, kojeg Ričardsova naziva „naučnim piscem” (81). Ričardsova kaže:

„Ispitivanja i istraživanja elektro-magnetnog spektra (EMS) ukazuju da ono što ljudi inače ne vide pod uobičajenim okolnostima, može, u određenim uslovima, da se manifestuje tako da ono što je obično nevidljivo i nečujno postane vidljivo i čujno. [...] Sposobnost da se vidi izvan ‘normalnog’ spektra vidljive svetlosti, do ultraljubičastog i infracrvenog spektra, može objasniti iskustva viđenja aure oko ljudi ili predmeta”. (80-81)

Kao autoritet za ovaj iskaz Ričardsova navodi jedan članak Vilijama A. Tiler, <sup>144</sup> zvezde okultnog dokumentarnog filma *What the Bleep Do We Know!?* Čini se da autorka sama zastupa ezoterične ideje, kada na kraju zaključuje da je njeno izlaganje pokazalo kako

---

<sup>141</sup> Ričardsova pokušava „naučnim” dokazima da uveri čitaoca da se čakre tzv. *suptilnog tela u jogi* može preslikati na empirijsku i naučnu ravan. U vezi sa nastankom ideje o preslikavanju tantričkog *suptilnog tela* na grubo, fizičko telo, vidi Singleton 2015 [2010]: 52-57. U vezi sa genealogijom nju ejdž shvatanja čakri, vidi Hammer 2013: 254-255.

<sup>142</sup> Najpoznatija je *Healing Touch: Essential Energy Medicine for Yourself and Others*. Dorotea Hover-Kramer je bila jedna od pionira pokreta energetske terapije *Healing Touch* (isceliteljski dodir).

<sup>143</sup> Zanimljivo je da je navedeni Litlov članak izašao u časopisu *The Journal of Religion and Psychical Research*, koji je od 1979. do 2006. izdavalo udruženje *Academy of Religion and Psychical Research*, ogranka teozofski orijentisanog pokreta *Spiritual Frontiers Fellowship*. Za potpun spisak izdanja časopisa *The Journal of Religion and Psychical Research*, vidi Journal of Religion 2012.

<sup>144</sup> Tiler je profesor emeritus Univerziteta Stanford, potvrđeni stručnjak u oblasti kristalizacije, odnosno nauke o materijalima. Tiler se, međutim, u penziji potpuno posvetio ezoteričnoj nauci, zalazeći u oblast van svoje ekspertize. U knjizi *Science And Human Transformation* iz 1997. godine on teoretiše o postojanju *suptilnih energija*, koje se manifestuju u isceliteljskim praksama. *Psihoenergetika* je njegov termin za oblast proučavanja ovih energija.

„prakse koje je Abramovićeve usvojila u svrhu istraživanja svojih telesnih i umnih granica uzrokuju takva stanja kojima se namerno menjaju uobičajeni načini shvatanja sveta. Postoje dokazi da se u takvim praksama, koje neki odbacuju kao ‘duhovno naklapanje’ ili nju ejdž besmislicu, zapravo koriste verovatno veoma stvarne fizičke sile, opisane gore, koje na atomskom nivou deluju i na izvođača i na posmatrača, kako bi se stvorila ‘razmena energije’, koja je tako važna u pristupu Abramovićeve” (81).

### 3.1.2. Doris fon Draten

U tekstu *World Unity: Dream or Reality. A Question of Survival*,<sup>145</sup> likovna kritičarka Doris fon Draten prvo analizira *Tranzitorne objekte* u čijoj izradi je Abramovićeve koristila materijale poput bakra i različitih vrsta kristala. Ove materijale Abramovićeve shvata kao delove tela žive planete i oni korespondiraju sa određenim organima ljudskog tela. Poistovećivanje tela i planete u umetnosti Abramovićeve predstavlja uvid koji Dratenova tumači kao neophodan povratak čovečanstva nekadašnjem neracionalnom razmišljanju, odnosno zaboravljenim tradicijama hermetizma, alhemije i magije, kojih je, kako tvrdi Dratenova, Abramovićeve nesvesna i „samo ih oseća intuitivno” (Drathen 1993: 229). Dratenova ezoterična shvatanja Abramovićeve brani naučnim dokazima i kaže:

„Skoro neprimećeno od većeg dela javnosti, u onim poljima u kojima danas možemo naći pravu avangardu, tj. u fizici i hemiji, novi oblici misli koju ujedinjuju racionalno i iracionalno, kako bi stvorili veoma važnu globalnu svesnost, priznati su dodeljivanjem Nobelove nagrade. ‘Dijalog s Prirodom’, koji su fiziko-hemičari Prigožin i Stegner [sic] uzeli kao predmet

---

<sup>145</sup> Drathen 1993.

istraživanja, otvara novi pogled na tradicije koje su preživljavale dugo vremena u alhemiji i magiji” (228).<sup>146</sup>

Dratenova dalje ističe da je nova „globalna svesnost”, čiji je deo i Abramovićeve, suprotna ne samo mejnstrim nauci, već i tradicionalnom hrišćanstvu. Tumačeći performans Abramovićeve *Zmajске glave* — u kojem oko tela i glave umetnice vijugaju zmije, prateći njene „energetske tokove” koji korespondiraju onim na površini planete — Dratenova poredi umetnicu sa egipatskom boginjom Izidom, oko čije glave vijugaju zmije. U poređenju sa Izidom i drugim paganskim „majkama zemlje”, Devica Marija, tvrdi Dratenova, izgleda kao beživotna lutka (232). Snažna boginja Izida, čiji je simbol bila zmija, štitila je nekada svet, a posle je zamenjena „slabašnom devicom” (232) što je otvorilo vrata racionalizmu koji planetu vidi kao beživotni rezervoar mineralnih blaga namenjenih čovekovo upotrebi. „Nijedna druga religija nije okrenula naopako drevne kosmogonije u toj meri kao hrišćanstvo” (232), kaže Dratenova. Ulazeći u „dijalog” sa zmijama, Abramovićeve, prema Dratenovoj, ponovo vraća stvari na svoje mesto, iako „nije svesna činjenice da u njenim performansima sa zmijama ona još jednom izvrće slike hrišćanstva, dajući nov život slikama drevnih mitova” (232).<sup>147</sup> Štaviše, kako smatra Dratenova, Abramovićeve to čini protivno svom „katoličkom [sic] poreklu” (232).<sup>148</sup>

Zanimljivo je kako je ilustrovan ovaj tekst Dratenove u monografiji *Marina Abramović*.<sup>149</sup> Pre teksta (str. 222 i 223), reprodukovani su crteži iz starih alhemijских spisa, skulpture Kecalkoatla u Meksiku, crtež Izide iz ezoteričnog dela *Oedipus Aegyptiacus* Atanasijusa Kirhera. Posle teksta Dratenove slede ilustracije nekoliko

---

<sup>146</sup> Dratenova ovde misli na knjigu nobelovca Ilje Prigožina i Izabele Stegners *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue With Nature*. Rusko-belgijski fiziko-hemičar Ilja Prigožin je dobitnik Nobelove nagrade za rad na teorijama disipativnih struktura, kompleksnih sistema i ireverzibilnosti. Njegova misao, shvaćena iskrivljeno, stekla je znatan ugled u nju ejdž krugovima. Ukratko u vezi sa recepcijom Prigožina u nju ejdžu vidi Stuckrad 2005a; vidi i Hanegraaff 1996: 163-167.

<sup>147</sup> Zanimljivo je da Dratenova smatra da Abramovićeve „nije svesna” poruka svoje umetnosti!

<sup>148</sup> Versko „poreklo” Abramovićeve je pravoslavno hrišćanstvo. Ovakve greške Dratenove i niza autora sa Zapada (vidi napomene 134 i 145) koji su pisali o Abramovićevoj, pokazuju u suštini nadmenu nezainteresovanost za kulturu naroda koji žive tamo gde za njih prestaje Evropa, odnosno izvan oblasti pod uticajem Rimokatoličke crkve ili protestantizma.

<sup>149</sup> Abramović i Meschede 1993.

radova Abramovićeve, a zatim dodatak nazvan *Lapidarijum za tumačenje minerala* (str. 251-255). Prvi deo ovog lapidarijuma preuzet je iz srednjovekovne nemačke mistične lirike posvećene Bogorodici,<sup>150</sup> a drugi donosi tumačenja dragog kamenja u različitim delovima sveta, po izboru autora Joahima Sartoriusa. Čini se da je svrha ovih ilustracija da se ideje Abramovićeve o korespondencijama između ljudskog tela i planete predstave kao drevna, perenijalna mudrost.

### 3.1.3. Tomas Mekevili

Tomas Mekevili (1939-2013), istaknuti američki istoričar umetnosti, likovni kritičar i doktor klasične filologije, bio je prijatelj Marine Abramović<sup>151</sup> i Ulaja, pisao je o njima i pratio ih na njihovom hodanju Velikim kineskim zidom u performansu *Ljubavnici: hod Velikim kineskim zidom*. Mekevili je sa Abramovićevom i Ulajem delio naklonost prema neevropskim kulturama: njegovo protivljenje evrocentizmu u kuratorskoj koncepciji izložbe *'Primitivism' in 20th-century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984) u Njujorku, podstaklo je nastanak čuvene izložbe *Magiciens de la Terre* (1989) u Parizu, na kojoj je učestvovala i Marina Abramović.<sup>152</sup> Mekevili je 2001. godine takođe objavio kontroverznu studiju *The Shape of Ancient Thought* u kojoj zastupa tezu da je zapadna civilizaciju ne samo proizvod antičke Grčke, već i drevne Indije.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> *Taugenhort* — pesma najverovatnije iz prve polovine ili sredine 14. veka — deo je zbirke različitih tekstova pod imenom *Kolmarer Liederhandschrift*. Vidi Achnitz 2011: 242.

<sup>151</sup> I pored toga što su izgleda bili bliski prijatelji, Mekevili u tekstu takođe pravi krupne faktografske greške i tvrdi da je Abramovićeve rođena u Zagrebu, da joj je otac bio srpski general, a majka hrvatska direktorka muzeja (vidi McEvelley 1998: 167). Sva tri podatka su pogrešna: Abramovićeve je rođena u Beogradu, otac joj je bio Crnogororac, a majka Srpkinja. Ovo je primer iste one nadmenosti Zapadnjaka (vidi gore, napomene 134 i 142), za koje se sve na prostoru bivše Jugoslavije, i uopšteno na Balkanu, sliva u jednoobrazno i strano Drugo. Treba napomenuti da ima i onih, poput Džejmsa Vestkota (vidi u nastavku glavnog teksta), koji pristupaju drugom prostoru i kulturi s poštovanjem i ulažu napor da provere podatke s istom predanošću s kojom bi proveravali, na primer, da li je neki umetnik rođen u Londonu ili Dablinu.

<sup>152</sup> Mekevili (McEvelley 1984) je oštro kritikovao organizatore izložbe u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku zbog toga što su poricali da su moderni zapadni umetnici često oponašali „primitivnu” umetnost. Umesto toga oni su sličnost između moderne i „primitivne” umetnosti tumačili kao dokaz univerzalnosti modernističke estetike. Ova kritika je označila prekretnicu i podstakla Žana Ibera Martena, kuratora izložbe *Magiciens de la Terre* da na njoj imenom i prezimenom, ravnopravno sa zapadnim umetnicima (50:50), predstavi savremene umetnike iz „trećeg sveta”. Čarls Grin smatra da je performans Marine Abramović i Ulaja *Konjunkcija* (1983) bio jedna od inspiracija Žana Ibera Martena za *Magiciens de la Terre* (Green 2004: 607).

<sup>153</sup> Knjiga je naišla na oštre kritike stručnjaka kao pseudo-naučna; vidi Karttunen 2007.

Tekst Mekevilija *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?*<sup>154</sup> sastoji se iz dva dela: intervju s Abramovićeom i analize u kojoj Mekevili definiše njenu umetnost kao odbacivanje provetiteljskog nasleđa, modernizma i evrocentričnosti. Mekevilijeva analiza ukazuje na važne činioce u umetnosti Abramovićeve, ali otkriva i religionizam u autorovom pristupu. Na samom početku, Mekevili razmatra „energetske vibracije” koje Abramovićeova smatra da prenosi na publiku tokom performansa. On ovo povezuje sa tradicijom joge, odnosno natprirodnim iskustvima koja su opisana u čuvenoj autobiografiji indijskog gurua Joganande i koja se mogu pronaći u „mnogim religioznim tradicijama sveta” (McEvelley 1998: 22). Opisi „energije” kod Abramovićeve, tvrdi dalje Mekevili, „značajno se poklapaju sa šamanskom tradicijom” (22): sibirski šamani seku svoje stomake, a to je radila i Abramovićeova, dok njen uzdignuti položaj u performansu *Prosvetljenost* (Luminosity), u kojem je bila „okačena” visoko na zid galerije, „sugeriše šamanski let ili uspinjanje uz šamanske lestvice” (22); takođe, tvrdnje Abramovićeve da je u stanju da komunicira sa zmijama, kao i njena upotreba kristala u isceljivanju evociraju šamanizam. Osim sa šamanizmom, Mekevili Abramovićeovu povezuje sa nadahnutim romantičarskim umetnikom blisko povezanim s prirodom. Mekevili suprotstavlja tog romantičarskog umetnika „maga” ironičnom postmodernom umetniku „analitičaru”. Posmatrajući istoriju umetnosti, Mekevili zaključuje da je umetnost tradicionalno bila povezana s religijom, ali je počev od Dišana ona namerno gurana u oblast nauke. Slikari akcionisti su zadržali staru povezanost sa religijom i višom inspiracijom, ali je posle njih avangardna umetnost otišla u dišanovskom smeru. Umetnost performansa, kaže Mekevili, otišla je u oba pravca, ali mnogi njeni predstavnici išli su u religioznom pravcu, ma kako on bio „jeretički” (Nič, Šneman i Abramovićeova, na primer).<sup>155</sup>

Zatim Mekevili izlaže tri suprotna pogleda na istoriju umetnosti performansa. Prema prvom — performans je ponikao iz pozorišta. Prema drugom — performans je nastao iz akcionog slikarstva. Treći pogled, koji zastupa Mekevili, jeste da je umetnost performansa deo „novog predmodernizma” (24) koji predstavlja odbacivanje nasleđa

---

<sup>154</sup> McEvelley 1998.

<sup>155</sup> Vidi McEvelley 1998: 23.

prosvetiteljstva, modernističkog shvatanja istorije, hegemonije Evrope i zapadne civilizacije. Ovo odbacivanje, ukazuje Mekevili, nalazi se u osnovi pokreta *dece cveća* i kontrakulture 1960-ih i 1970-ih. Umetnost performansa je „potekla iz oživljavanja drevnih ritualnih praksi u okviru lepih umetnosti” (24-25), a galerija za vreme performansa postaje „drevno ritualno poprište” (25). Mekevili kaže:

„Umetnost performansa nije proizvod zapadne civilizacije, već povlačenje iz nje, njeno odbacivanje, zaranjanje pojedinca u drugi psihološki milje, u kojem je moguć susret sa precivilizacijskim i izvancivilizacijskim silama i događajima”. (25)

Prema Mekeviliju, performansi Abramovićeve obično pripadaju ovom trećem tipu. Njenu želju da u potpunosti ukloni predmete iz svojih performansa i pažnju usmeri na „koncept okultne sile” (25), Mekevili vidi kao odjek ideje Iva Klajna o dematerijalizaciji umetnosti i „iza toga, cele teozofske tradicije, sa njenim brojnim granama (uključujući i Klajново rozenkrojerstvo)”(25). Mekevili dalje kaže:

„Teozofski pokreti uopšteno najavljuju promenu astroloških doba — ‘osvit doba Vodolije’ — kao trenutak u kojem će se ljudske granice proširiti” (25).

Mekevili dodaje da se Abramovićeve, koliko je on upoznat, ne bavi naročito ni astrologijom, ni teozofijom,<sup>156</sup> i da je njena naklonost bespredmetnoj umetnosti „izraz novog stoleća koje tek što nije osvanulo” (25). Mekevili zaključuje:

„Može se tvrditi da je ovaj pristup [tj. pristup Abramovićeve] umetnosti performansa istovremeno napredan na najradikalniji način — u svom potpunom odbacivanju modernizma i evrocentrizma — i najprimitivniji — u svom nastavljanju inače diskreditovane veze umetnosti sa religijom. Opus

---

<sup>156</sup> Teško je odrediti šta Mekevili misli pod „naročitim bavljenjem”. Fotografija Blavacke je reprodukovana kao jedan od uzora Marine Abramović u istoj knjizi u kojoj se nalazi ovaj Mekevilijev iskaz (vidi Abramović 1998: 413). Zanimanje, odnosno divljenje koje Abramovićeve gaji prema H. P. Blavackoj dobro je poznato; vidi Vestkot 2013 [2010]: 53, 126. U jednom intervjuu iz 2010. godine Abramovićeve kaže: „U početku, pre tibetanskog budizma, veoma me je zanimala filozofija. Tako da sam čitala puno o automatskom pisanju Madam Blavacke” (Pearson i Kern 2010).



Abramovićeve, uključujući njene planove za buduće radove, posvećen je očuvanju tradicionalne šamanske/jogičke mešavine bolnog iskušavanja, nadahnuća, terapije i transa” (25).

Mekevili sasvim ispravno primećuje da ezoterično/religiozno ima svoje mesto u savremenoj umetnosti, nasuprot modernističkoj paradigmi prema kojoj je umetnost u 20. veku konačno sekularizovana. On u radu Abramovićeve takođe s pravom primećuje kritiku moderne zapadne kulture, bliskost sa modernom teozofijom i uticaj istočnjačkih duhovnih disciplina i „šamanizma”. Mekevili, međutim, i sam zastupa slično religionističko, proezoterično stanovište.

#### **3.1.4. Olivera Janković**

Kao četvrti primer umerenog proezoteričnog pristupa možemo navesti i knjigu istoričarke umetnosti Olivera Janković *Marina Abramović. Rani radovi — beogradski period*, objavljenu 2012. godine. Ovo je prva knjiga srpskog autora u celosti posvećena Marini Abramović (izdanje na engleskom jeziku pojavilo se 2013. godine). U knjizi je obrađen *beogradski period* umetnice, od 1971. do 1976. godine. Autorka u nekoliko navrata s pravom ukazuje na ezoterično u radu Abramovićeve, ali nažalost, ona to čini bez prethodnog definisanja istraživačkih alatki, pa i njeno izlaganje mestimično dobija proezoterični prizvuk.

Zanimljiv je podatak da su Abramovićeve i ondašnji mladi umetnici crpili znanja i ideje iz „1970. godine objavljene studije Džina Jangblada (Youngblood, Gene) *Expanded Cinema*, prvog teksta kojim se artikulisao odnos između umetnosti zasnovane na upotrebi novih medija i new age kulture” (Janković 2012: 25). Dalje, Jankovićeve u poglavlju *Mikrokosmos*, u odeljku *Umetnost kao magijski ritual*, posvećenom *Ritmu 5*, razrađuje vezu ovog performansa i ezoteričnog. Autorka zapaljenu zvezdu u *Ritmu 5* tumači kao pentagram, „sliku mikrokosmosa” (51), a sam performans kao težnju umetnice za obnavljanjem drevnih rituala i „potrebu za iskorakom ka novim dimenzijama stvarnosti” (48), u skladu sa interesovanjima ondašnjih mladih konceptualnih umetnika „za stare ili udaljene kulture, za orijentalnu filozofiju, zen

budizam, teozofiju i ezoterijske discipline” (48). Dalje, ona teoretiše o povezanosti performansa *Ritam 10*<sup>157</sup> i simbolike pet prstiju ruke koju umetnica u njemu povređuje, sa performansom *Ritam 5*, odnosno pet krakova zapaljene zvezde, u čiju vatru umetnica prvo baca nokte sa (po pet) prstiju na šakama i stopalima. Autorka, čudno, povezuje dalje ova dva performansa i sa tarotom, odnosno malom i velikom arkanom.<sup>158</sup> Iako značajno zbog ukazivanja na ezoterične činioce, ovo tumačenje *Ritma 5* je problematično. *Ritam 5* izveden je originalno kao *Zvezda od vatre* (vidi 5.1.2). Prema tome, nema osnova za tvrdnju kako su performansi *Ritam 10* i *Ritam 5* (tj. *Zvezda od vatre*) prvobitno odslikavali neku zajedničku osnovnu ideju simbolike broja pet o kojoj govori Jankovićeva.

Autorka malo dalje govori o performansu *Thomas Lips* koji ona na srpski prevodi kao *Tomasove usne*, što je pogrešno. Naziv ovog performansa odnosio se — barem u vreme izvođenja 1975. godine — na *Tomasa Lipsa*, mladog Švajcarca u kojeg je Abramovićeva u to vreme bila zaljubljena.<sup>159</sup> Dalje, Jankovićeva tvrdi — verovatno na osnovu mutnih crno-belih reprodukcija fotografija performansa — da je u sredini pentagrama iscrtanog na zidu Abramovićeva ispisala rimski broj tri.<sup>160</sup> Međutim, kao što smo rekli (vidi 2.1.5), na zidu je bila fotografija Tomasa Lipsa, oko koje je

---

<sup>157</sup> *Ritam 10* je prvobitno izveden na festivalu u Edinburgu sa deset, a potom u Rimu sa dvadeset noževa. Abramovićeva je prvo postavila beli papir na pod. Zatim je pripremila deset (odnosno dvadeset) noževa i dva kasetofona. Nakon uključivanja dugmeta za snimanje na jednom od kasetofona, Abramovićeva je uzimala jedan po jedan nož i ritmično ih zabadala između prstiju ruke, raširenih preko belog papira. Kada bi se posekla, ostavljala je nož i uzimala sledeći. Kada je postupak ponovila sa svim noževima, premotala je snimak i pustila ga, uključivši snimanje na drugom kasetofonu. Slušajući prethodno snimljen zvuk noževa, Abramovićeva je pokušavala da ponovi postupak, odnosno da se, prateći snimak, poseče na istom mestu i u istom trenutku kao tokom prvog izvođenja. Abramovićeva je zatim premotala oba kasetofona i pustila ih da reprodukuju snimljene zvukove.

<sup>158</sup> „Brzi i spori ritmovi ta dva performansa su poput malih i velikih arkana u tarotu kada se on shvata kao teorija simboličkih slika koje pokazuju glavne teme života i šta je to što treba da naučimo o sebi. U tarotu se male arkane, ili male tajne, odnose na svakodnevne događaje, one do kojih često dolazi i koji brzo prolaze, a velike na događaje koji se dugo pripremaju i ostavljaju trajne posledice. **Tako shvaćeni *Ritam 5* i *Ritam 10* Marine abramović odnosili bi se na mikrokosmos, koji je, nasuprot makrokosmosu, u vezi sa čovekom i energijama kojima on raspolaže.** Njima se podseća da posao umetnika nije više da preoblikuje ili menja materijal sa kojim radi, već da menja sebe, da su sopstveno telo i svest postali predmet umetnosti, a umetnost spiritualna praksa, samooslobađajuće i samopostajuće iskustvo” (Janković 2012: 52, masnim slovima označena je rečenica koja nedostaje u engleskom prevodu, verovatno zbog nemara prevodioca).

<sup>159</sup> Vidi Vestkot 2013 [2010]: 91-94. Takođe i Wolfert 2015: bez paginacije. Ovaj podatak potvrđuje i sama umetnica u intervjuu sa Jovanom Stokić; vidi Stokić 2008: 42-43. Vidi i u nastavku teksta, odeljak 4.1.2.

<sup>160</sup> Janković 2012: 58

Abramovićeve iscrtala magijski pentagram. Zbog toga, nema osnova za celo potonje izlaganje Jankovićeve o rimskom broju tri koji, prema njenom tumačenju, označava da Abramovićeve u *Tomasu Lipsu* po treću godinu za redom koristi znak zvezde (nakon *Ritma 10* iz 1973. i *Ritma 5* iz 1974). Njena tvrdnja je neuverljiva, naročito ako se uzme u obzir da u *Ritmu 10* nigde nema vidljive zvezde, već je Jankovićeve sama videla zvezdu u pretpostavljenoj simbolici pet prstiju na ruci (vidi gore).

Treba naglasiti da u tekstu Jankovićeve često nije sasvim jasno da li ona vrši interpretaciju ezoteričnih ideja Abramovićeve ili ih i sama zastupa. Na primer, ona zaključuje da je pomenutim performansima Abramovićeve zajedničko sa tzv. „magijskom umetnošću” to što se tiče „emocija, koje su aktuelne, sadašnje, koje su potrebne da bi se razbile strukture koje čoveka drže u nekoj vrsti polusna ili poluživota” (59). Isto se odnosi i na njenu tvrdnju da pet performansa Abramovićeve označenih kao „ritmovi”, oblikuju „svojevrni mentalni pentagram, imaginarni mikrokosmos” (76), a da je telo u njima korišćeno „da bi se pomogli procesi oslobađanja energetskog bića tako da ono počne da obuhvata i nove, dotle neviđene aspekte tela i selfa” (77), kako bi se čovek izbavio iz „zamke fizioloških mogućnosti” i krenuo i osvajanje „transcendentalnih mogućnosti slobode”.

Knjiga Jankovićeve predstavlja važan pomak iz oskudice literature o Abramovićevoj na srpskom jeziku. Značajno je takođe i njeno ukazivanje na ezoterično u umetnosti Abramovićeve, ali su nažalost njene interpretacije pogrešne.

### **3.2. Feministički pristup: Bojana Pejić**

Među autorima koji su umetnost Abramovićeve tumačili kroz prizmu feminističke teorije izdvojićemo Bojanu Pejić, likovnu kritičarku i kuratorku značajnih izložbi na temu rodnih odnosa.<sup>161</sup> Pejićeva je prijateljica Marine Abramović još iz vremena okupljanja mladih umetnika i likovnih kritičara oko galerije Studentskog kulturnog centra u Beogradu 1970-ih.

---

<sup>161</sup> Na primer: *Gender Check*, MUMOK, Beč (2009-2010), *Good Girls: Memory, Desire, Power*, MNAC, Bukurešt (2013).

Razmotrićemo tekst Pejićeve *Being in the Body: On the Spiritual in Marina Abramović's Art*<sup>162</sup> u kojem je analizirano duhovno u umetnosti Abramovićeve iz ugla feminističke teorije. Pejićeva na početku teksta ukazuje na vladajuću ulogu karetezijskog dualizma (um-telo) u kulturnoj istoriji Zapada, odnosno Dekartovog *cogito*, pri spekulacijama o transcendentnom. Prema Pejićevoj, uvažavanjem telesnog „kao početka” moguće je „izbeći zamke razmišljanja koje je u suštini monološko, logocentrično i evrocentrično” (Pejić 1993: 26). Za Abramovićeve je upravo telo polazište, „čamac” (*boat*)<sup>163</sup> koji treba isprazniti od svih tereta zapadne civilizacije, odnosno jezika i simboličnog, čime se um dovodi „ovde i sada”. Pozivajući se na Lakana i njegovo shvatanje tri ontološka registra: *Realnog*, *Imaginarnog* i *Simboličnog* (gde Realno prethodi jeziku i Simboličnom čiji je poredak nametnut subjektu — Lakanovo *ime Oca*), Pejićeva tvrdi da Abramovićeve u svom umetničkom radu odbacuje jezik,<sup>164</sup> a s njim i „zakon Oca”, postavljajući se time van zakona.

Zatim se Pejićeva dotiče popularne teme *tela*. U patrijarhalnom hrišćanskom društvu, smatra Pejićeva, telo je shvatano kao zatvor duše (Gregorije Nazijanski). Međutim, Marina Abramović se protivi tom patrijarhalnom modelu i koristi upravo telo u iskušavanju telesnih i mentalnih granica, prvo intuitivno, a posle i pod uticajem njenih susreta sa vanevropskim kulturama i tradicijama (tibetanski budizam, Aboridžini u Australiji ili sufije), koje guraju čoveka do granica telesnog, kako bi postigao „mentalni skok” i uklonio strah od smrti i bola.

Feminističko tumačenje umetnosti Abramovićeve je problematično pre svega zato što je umetnica u više navrata otvoreno izjavljivala „da nikada nije imala ništa s feminizmom” (Rico 1998: 76) i da je ne zanima feministička umetnost. Na primer:

---

<sup>162</sup> Pejić 1993.

<sup>163</sup> *Boat Emptying, Stream Entering* (Praženje čamca, ulazak u tok) — tako je Abramovićeve nazvala instalaciju svojih *Tranzitornih objekata* od bakra i kvarca, koje posmatrač doživljava svojim telom sedeći, stojeći ili ležeći na njima.

<sup>164</sup> Mada je ovo upitno, naročito kada su u pitanju pojedini radovi Abramovićeve nastali nakon ovog teksta Pejićeve: npr. *Balkanski barok* ili *Balkanski erotski ep*, u kojem jezik, odnosno naracija ima značajnu ulogu.

„Nikada nisam videla zaista dobru izložbu feminističke umetnosti. Ako se staviš u geto, poričeš pravo značenje umetnosti — umetnost mora da bude dobra umetnost, bilo da je stvara muškarac ili žena”. (Deepwell 1997: 36)

Bez obzira na poricanje veze sa feminizmom i činjenicu da nikada nije videla dobru feminističku izložbu, Abramovićeva ne odbija da učestvuje na izložbama poput *Gender Check* u Beču (2009-2010), na kojoj je Pejićeva bila kurator. Takođe, ona ne odbija nagrade za feminističku umetnost: na primer, u novembru 2015. primila je nagradu *Woman in the Art* od u Bruklinškom muzeju. U razgovoru pred publikom tokom primanja nagrade Abramovićeva se takođe distancirala od feminizma, ali je izjavila da priznaje „sestrinstvo” (vidi Maloney 2015). Takođe, u okviru londonskog muzičkog festivala *Meltdown* (2012) Abramovićeva je bila čak domaćin predavanja na kojem je ulaz bio dozvoljen isključivo ženama. Upitana za svrhu svog predavanja, Abramovićeva je za *The Huffington Post* izjavila da je zanima „ženska energija” (Brooks 2012).

Čini se da pitanja žene i ženstvenosti za Abramovićevu nisu feminističke, već ezoterične prirode. Ideja *ženske energije* koju srećemo kod Abramovićeve je jedna od premisa nju ejdž neopaganskog „Pokreta Boginje” (Goddess Movement) u kojem središnje mesto zauzima mitološko-istorijska predstava „Boginje”.<sup>165</sup>

### **3.3. Biografski pristup: Džejms Vestkot**

Autor za sada jedine biografije Marine Abramović je pisac, novinar, urednik i nekadašnji asistent Marine Abramović, Džejms Vestkot. Njegova knjiga *Kad Marina Abramović umre. Biografija* (2010) plod je brojnih razgovora koje je autor vodio sa umetnicom, njenom porodicom, prijateljima, galeristima i kolegama, kao i istraživanja arhiva umetnice kojem je imao neograničen pristup.

Vestkot vešto kombinuje podatke iz profesionalnog i privatnog života Abramovićeve i tako stvara uverljivu sliku njenog života i rada. Iako je primetno divljenje koje Vestkot gaji prema Abramovićevoj, biografija koju je napisao (uglavnom)

---

<sup>165</sup> Značajnu ulogu u stvaranju ideje o Boginji pretpostavljenog doba matrijarhata imala je litvanski arheolog Marija Gimbutas. U vezi sa značenjem „mitološko-istorijskog” Vidi Hanegraaff 1996: 87-88, kao i napomena 49.

nije hagiografski prikaz. Prema rečima Vestkota, Abramovićeve je donekle čak bila uvređena delovima knjige, ali je takođe i zahvalna na njoj.<sup>166</sup> U više navrata Vestkot nam saopštava podatke koji nisu dostupni u kontrolisanoj literaturi o Abramovićevoj. U dobrom novinarskom stilu, Vestkot ponekad izveštava o nekoliko verzija jednog događaja i ostavlja čitaocu da sam odluči kojoj će verovati. Na primer, u vezi sa performansom *Oslobađanje tela*, u kojem je bilo predviđeno da Abramovićeve pleše dok se ne sruši od iscrpljenosti, saznajemo da se to prema dokumentaciji umetnice desilo nakon šest sati, dok se njen tadašnji partner Ulaj seća da je prošlo svega sat vremena.<sup>167</sup>

Vestkotova knjiga nije i ne pretenduje da bude „ozbiljna” akademska studija. Ona predstavlja ono što se i tvrdi u podnaslovu — biografiju, odnosno književni žanr čijem je piscu dozvoljeno da pripovedanje povremeno „začini” pojedinostima iz života i katkada lirskim opisima, ali ne na štetu verodostojnosti iskaza. Vestkot se ne bavi istorijsko-umetničkom, niti bilo kojom drugom analizom. Njegova knjiga je zato tačna kada su u pitanju rodoslovi, datumi, biografski podaci i slično, što nije čest slučaj u ostaloj literaturi o Abramovićevoj. Vestkotovu knjigu možemo smatrati pouzdanim izvorom biografskih podataka za proučavanje Marine Abramović. Deo tih podataka, što je važno za našu studiju, odnosi se i na umetničino zanimanje za ezoterično i okultno.

---

<sup>166</sup> Vidi Galperina 2010.

<sup>167</sup> Vidi Vestkot 2013 [2010]: 121.

#### IV. POLITIČKI I „KONTRA(O)KULTURNI“ KONTEKST 70-IH U SFRJ

Profesionalnu umetničku karijeru Marina Abramović je tokom 1970-ih počela da razvija u Beogradu, u tadašnjoj Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (SFRJ). Daćemo prvo sažet pregled društveno-političkih prilika u Jugoslaviji nakon Drugog svetskog rata, a naročito tokom 1960-ih i početkom 1970-ih, kako bismo zatim pristupili analizi ondašnjih tokova „kontra(o)kulture“.

##### **4.1. Društveno-politički kontekst**

Detaljan prikaz društveno-političkih okolnosti u Jugoslaviji nakon Drugog svetskog rata prevazilazi potrebe ove studije,<sup>168</sup> pa ćemo se zato ograničiti samo na iscrtavanje obrisa ondašnjih društveno-političkih prilika, važnih za našu analizu. Nakon rata, pod vođstvom Josipa Broza Tita (1892-1980), na ruševinama nekadašnje Kraljevine Jugoslavije formirana je „druga“ Jugoslavija. Posle početne naklonjenosti Sovjetskom Savezu, 1948. godine dolazi do zahlađenja odnosa, nakon što je Tito odbio mešanje Staljina u unutrašnju politiku Jugoslavije (odnosi sa Sovjetskim Savezom su popravljani nakon Staljinove smrti, 1953. godine). Istovremeno dolazi do približavanja Jugoslavije SAD, odnosno Zapadu. Tražeći alternativu „koja bi radikalno odbacila Staljinov totalitarizam, ali pri tom ne bi suštinski dovela u pitanje socijalističku revoluciju“, u Jugoslaviji je stvorena ideologija samoupravljanja, po kojoj država „treba samo da kordinira, a ne da sebi uzima pravo da planira sve“ (Čalić 2013[2010]: 238); pravo na upravljanje sredstvima za proizvodnju, prema jugoslovenskom samoupravnom modelu, formalno je dato radnicima. Komunistička vlast, međutim, i dalje je bila apsolutna. Ipak, za razliku od situacije u ostalim zemljama istočnog bloka, u Titovoj samoupravnoj Jugoslaviji je „tolerisan izvesni pluralizam, doduše, pre svega u književnosti i umetnosti, ali ubrzo potom i u političkoj teoriji“ (239). U izuzetno dinamičnoj spoljnoj politici, Jugoslavija je uspela da uspešno balansira između Istoka i Zapada koji su se „iz strateških razloga borili za njenu naklonost“ (247). Tito je, nakon susreta sa indijskim

---

<sup>168</sup> Dobri prikazi su Čalić 2013 i Lampe 1996. Takođe i Vučetić 2012, u vezi sa kulturom i svakodnevnim životom. Ova tri izvora služila su mi prilikom sastavljanja ovde predstavljenog prikaza društvenih i kulturnih okolnosti u Titovoj Jugoslaviji.

predsednikom Džavaharlalom Nehruom, počeo da se zauzima za politiku nesvrstanosti, koja je ozvaničena 1961. godine osnivanjem Pokreta nesvrstanih. U 1960-im, Jugoslavija je, od nekadašnjeg seoskog i tradicionalnog društva počela da da izrasta u moderno društvo u kojem su „industrijalizacija i urbanizacija bile noseći stubovi” (258). Medijska situacija u Jugoslaviji kasnih 1960-ih je takođe bila neuobičajeno slobodna za socijalističku zemlju: građani su mogli da čitaju *Njujork tajms* i *Frankfurter algemajne* i da prate strane TV kanale. Osećaj medijske (makar i prividne) slobode dopunjavala je stvarna činjenica da su Jugosloveni mogli, od početka 1960-ih, da putuju na Zapad, za šta im nije bila potrebna viza.<sup>169</sup> Socijalistička Jugoslavija je zakonima donela ženama jednaka prava s muškarcima.<sup>170</sup> Kada je standard Jugoslovena u pitanju, on je tokom 1960-ih stalno rastao, što je kod građana izazivalo utisak da više ne žive „u evropskom svratištu za siromašne” (Čalić 2013[2010]: 274). Porasla je potražnja za zapadnim statusima standarda: modernom odećom, automobilima i tehničkim uređajima; Jugoslovenima je u izvesnoj meri bilo omogućeno da oponašaju potrošački stil života Zapada, čime su umirivane eventualne političke napetosti.<sup>171</sup>

Međutim, iza idilične slike Jugoslavije krili su se ekonomski problemi funkcionisanja samoupravnog modela, kao i politički problemi nacionalizama u pojedinačnim republikama. Prvi veliki politički izazov vlastima bila je studentska pobuna koja je kulminirala 1968. godine. Pobuna je bila usmerena protiv „crvene buržoazije”, odnosno partijskih rukovodilaca za koje su mladi smatrali da žive buržoaskim životom i da se bogate na račun radničke klase.<sup>172</sup> Studenti su bili nedvosmisleni u tome da nisu za kapitalizam: zauzevši zgradu univerziteta, oni su ga preimenovali u *Crveni univerzitet Karl Marks*. Radilo se, naime, o „protestu u ime socijalizma protiv razočaravajućeg realiteta socijalizma” (Tomić i Atanacković 2009: 34). Protesti su okončani nakon što je Tito formalno podržao studente, uz osudu

---

<sup>169</sup> Potpisani su odgovarajući ugovori o privremenom izvozu „gastarbajtera” sa Francuskom, Austrijom, Švedskom, SR Nemačkom i drugim zemljama. Vidi Čalić 2013[2010]: 283.

<sup>170</sup> Vidi Čalić 2013[2010]: 270.

<sup>171</sup> Čalić 2013[2010]: 276.

<sup>172</sup> U vezi sa studentskom pobunom 1968. vidi Tomić i Atanacković 2009.



navodnih „infiltriranih reakcionarnih elemenata” u protestu. Epilog je bila represija protiv profesora i studenata značajno povezanih sa pobunom.

Drugi problem u državi predstavljali su međusobni rivaliteti između republičkih rukovodstava, naročito rastući nacionalizmi i separatizmi Albanaca na Kosovu i Hrvata u Hrvatskoj.<sup>173</sup> U sedamdesetim Jugoslavija ulazi u sve veću krizu, ekonomsku i političku. Nakon pobune hrvatskih nacionalista, tzv. *hrvatskog proleća*, Tito vrši veći pritisak na medije, koji 1973. gube jedan deo svojih sloboda, i povećava progon političkih neistomišljenika u svim republikama, pa raste broj političkih zatvorenika.<sup>174</sup> U Srbiji je jačao pritisak na umetnike, predstavnike filmskog „crnog talasa” i filozofe oko časopisa *Praxis* (vidi dole). Međutim, „disidenstvo u Jugoslaviji je bilo prilično marginalna pojava” (Čalić 2013[2010]: 318) i ostatak stanovništva je živeo „relativno srećno”, mimo političkih progona. Titova harizmatična ličnost i autoritet bili su u sedamdesetim ključni za održavanje mira; njegova smrt 1980. godine bila je znak početka kraja Jugoslavije.

#### 4.2. „Kontra(o)kulturni” kontekst

Sve navedeno govori o složenoj dinamici jugoslovenske društvene i političke situacije krajem 1960-ih i početkom 1970-ih. Buntovni mladi ljudi — među kojima je bila i Marina Abramović, tadašnja studentkinja slikarstva i učesnica protesta 1968. godine — suprotstavljali su se vladajućim tokovima u društvu i kulturi svojim alternativnim stremljenjima, koja bismo mogli da nazovemo jugoslovenskom verzijom onoga što je Rošak nazvao *kontrakulturom* (Roszak 1969). Ovaj termin svakako koristimo uz uvažavanje nesumnjivih različitosti između kontrakture u Jugoslaviji i one u SAD, o kojoj je Rošak pisao.

Kako je primetila Radina Vučetić u knjizi *Koka-kola socijalizam*, i u Jugoslaviji su, slično kao u SAD-u, postojale dve važne kontrakturne struje, obe tesno povezane sa studentskim pokretom. Prva struja bila je tzv. *nova levica*, a druga *hipi pokret*.<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> Vidi Čalić 2013[2010]: 303-306.

<sup>174</sup> Vidi Čalić 2013[2010]:317.

<sup>175</sup> Vidi Vučetić 2012: 344-350.

Hipici su i u Jugoslaviji pokazivali slonost ka okulturnim sadržajima, pa ćemo ih stoga ovde nazvati pokretom *hipi okulture*”.

#### 4.2.1. Nova levica na primeru filozofije *Praxisa*

Duh nove levice u Jugoslaviji začet je u liberalnijoj atmosferi na početku 1960-ih, koja je „ohrabrila umetnike i intelektualce da kreativno i kritički preispituju jugoslovensku stvarnost” (Čalić 2013[2010]: 286). Jedan od najvažnijih inspiratora nove levice, Herbert Markuze, uživao je veliku popularnost među kontrakulturnom omladinom u Jugoslaviji. Markuzeova najvažnija dela činila su „obaveznu lektiru” vođa pobune jugoslovenskih studenata 1968. godine, dok su bila izrazito nepopularna kod vlasti, koja je ipak dozvoljavala da se krajem 1960-ih neometano štampaju njegova najznačajnija dela, npr. *Eros i civilizacija* i *Čovek jedne dimenzije*.<sup>176</sup> Markuze je svojim knjigama, ali i ličnom uključenošću u diskusije, uticao na jugoslovenski filozofski pokret nedogmatskog marksizma *Praxis*, nastao početkom 1960-ih godina, uz najzačajnije predstavnike u Zagrebu i Beogradu. *Praxis* je bio okupljen oko istoimenog zagrebačkog časopisa, u čijoj se redakciji, pored Markuzea, nalazio se znatan broj ondašnjih uticajnih filozofa (Jirgen Habermas, Ernst Bloh, Erih From i drugi). *Praxisovci* su priređivali susrete na Korčuli, nazvane Korčulanska letnja škola, od 1963. do obračuna vlasti sa disidentima (vidi gore) i konačne zabrane održavanja škole 1974. godine. Na Korčuli su se u tom periodu okupljali brojni mislioci leve usmerenosti i razgovarali o alternativama kako kapitalizmu, tako i dogmatskom staljinizmu.<sup>177</sup> *Praxisovci* su bili jasni u vezi sa tim da otuđenje nije prisutno samo u kapitalizmu, već i u jugoslovenskom sistemu.

Nova levica i ezoterična hipi okultura u Jugoslaviji, slično kao na Zapadu, združeno su učestvovala u društvenoj kritici, uprkos razlikama u shvatanju prirode i načina ostvarivanja revolucije. Jedno od mesta ukrštanja marksističkog humanizma i okulture bilo je pitanje slobode pojedinca. Dobar primer je Erih From, jedan od učesnika Korčulanske letnje škole i urednika *Praxisa*. From je uticao na *pokret za*

---

<sup>176</sup> Vučetić 2012: 346.

<sup>177</sup> Tomić i Atanacković 2009. Korčulanska letnja škola bila je simbol „intelektualne otvorenosti jugoslovenske filozofije i sociologije” (Tomić i Atanacković 2009: 67); njeno dozvoljavanje i kasnija zabrana, kao i u slučaju časopisa *Praxis*, međutim, svedoči o politici naizmeničnog odobravanja i zabranjivanja koju je ondašnja vlast sprovodila po pitanju umnih sloboda.

razvijanje čovekovih mogućnosti, značajan u nastajanju nju ejdž shvatanja rada na sebi.<sup>178</sup> From je značajno uticao i na psihologizaciju budizma, nastaljajući se na misao učesnika *Eranos susreta*, D. T. Suzukija.<sup>179</sup> Bliskost društvenog delovanja nove leveice i hipi okulture ogledala se i u spremnosti njihovih predstavnika da zajednički traže odgovore na velika pitanja slobode — kao što je to bilo 1967. godine na čuvenoj londonskoj konferenciji *Dijalektika oslobođanja*, na kojoj su Herbert Markuze i Gajo Petrović (filozof *Praxisa*) učestvovali u razgovorima o „revoluciji svesti” zajedno sa hipicima Alenom Ginzbergom i Džulijanom Bekom (*Living teatar*).

#### 4.2.2. Hipi okultura na primeru neoavangardnog pozorišta

Kako ocenjuje Radina Vučetić, kada su u pitanju tokovi američke kontrakulture koji će biti tolerisani, jugoslovenska vlast u 1960-im se, odbacivši novu levicu, „opredelila” za hipike.<sup>180</sup> Hipici su bili protiv rata u Vijetnamu, što je isto bio zvaničan stav jugoslovenske države, mada nedosledan.<sup>181</sup> Uz to, kaže Vučetićeve,

„hipici su bili fenomen šezdesetih koji se munjevito širio po celom svetu, pa je tako Jugoslavija prihvatanjem hipika pokazivala da prihvata vodeće svetske trendove — naročito ako su se oni svodili više na formu, a manje na suštinu”. (Vučetić 2012: 347)

U drugoj polovini 1960-ih raste broj novinskih tekstova koji opisuju hipike u pozitivnom svetlu, pa čak i kada u vodećem listu *Politika* upućuju izvesnu kritiku

---

<sup>178</sup> Vidi Groothuis 1986: 78. Iako Grothajs nastupa s pozicije „raskrinkavanja”, ovo ukazivanje na vezu Froma i nju ejdža je, čini nam se, opravdano. Zanimljiv je i podatak da se knjige Eriha Froma danas mogu naći u internet prodavnici *Amazon* unutar odeljka *Nju ejdž i duhovnost*.

<sup>179</sup> McMahan 2008: 192.

<sup>180</sup> Vučetić 2012: 347.

<sup>181</sup> Kako objašnjava Boris Kanclajter u tekstu „1968 u Jugoslaviji: tema koja čeka istraživanje”, studentska pobuna u junu 1968. bila je vrhunac protestnog ciklusa, koji je započeo još 1966. demonstracijama u Zagrebu, Beogradu i Sarajevu, protiv rata u Vijetnamu. Te demonstracije su se otrgle kontroli kada su studenti i intelektualci postavili pitanje zašto Jugoslavija osuđuje rat u Vijetnamu, a istovremeno saraduje sa vladom SAD. Situacija je eskalirala sukobom policije sa studentima u centru Beograda. Vidi Kanzleiter 2009: 39-40.

državnom uređenju.<sup>182</sup> U kulturno-umetničkoj oblasti najvidljiviji pokazatelj popularnosti hiپی okulture bio je mjuzikl *Kosa*, koji je 1969. godine igran na sceni beogradskog pozorišta *Atelje 212*, godinu dana nakon premijera u Njujorku, Parizu, Londonu i Minhenu. Moguće je da je *Kosa*, čija je priprema počela 1968. godine, ubrzo nakon studentske pobune, dozvoljena kako bi se institucionalizovalo nezadovoljstvo mladih.<sup>183</sup> O političkoj važnosti *Kose* govori podatak da je deo predstave svečano izveden pred Titom, povodom njegovog rođendana i *Dana mladosti*, 1969. godine.<sup>184</sup> *Kosa* je svojim sadržajem kod omladine željne amerikanizacije sasvim sigurno pobudila zanimanje za okulturne teme, poput dolaska ere Vodolije, popularne astrologije, elemenata istočnjačkih kultura, *oslobađanja tela*<sup>185</sup> i drugog. Tako je ovaj mjuzikl, kao alternativu modernoj zapadnoj kulturi (konformizam, rat u Vijetnamu, ekološko zagađenje), ponudio beogradskoj publici i zapadnu okulturu. Očigledno da su vlasti SFRJ videle korist od ovog vida (o)kulturne politike, kojom su podržavani „cvetni” tokovi pobune, nasuprot radikalnijim glasovima upućivanim iz redova jugoslovenske nove levice ili sa novosadske neoavangardne scene (vidi dole). Jedan od učesnika novosadske neoavangarde, Peđa Vranešević, izjavio je nedavno kako je u to vreme prezirao *Kosu* i da pravi beogradski hipici, poput umetnika Radovana Hiršla (beogradskog Timotija Lirija i zagovornika legalizacije LSD-a) nisu bili na premijeri, već su svečane goste iz inostranstva, autore *Kose* Džeroma Ragnija i Džeјmsa Radoa, sačekali ispred pozorišta i zatim im „ponudili šit kakav nikad nisu probali” i koji je u Beograd dolazio „direktno iz Avganistana”. Izgleda da su pravi beogradski hipici bili radikalniji od *Kose*, koja im se, opravdano, činila „kao zašečereni proizvod mejnstrim kulture” (Rakezić 2013).

*Kosa* nije jedini primer blagonaklonosti ondašnjih vlasti prema hipicima i njihovim okulturnim sadržajima. Uspeh čuvenog američkog *Living teatra* Džulijana Beka i Džudit Maline, koji je 1967. izveo svoju verziju *Antigone* na prvom

---

<sup>182</sup> Vidi Vučetić 2012: 349.

<sup>183</sup> Vidi Vučetić 2012: 269.

<sup>184</sup> Vidi Vučetić 2012: 274. Vučetićeva kao izvor daje tekst u listu Politika, 26. maj 1969, str. 3.

<sup>185</sup> *Kosa* je donela „prvu golotinju u srpskom pozorištu” (Milošević 2011: 9). *Oslobađanje tela* je naziv jednog od performansa Abramovićeve, izvedenog 1976. godine.

*Beogradskom internacionalnom teatarskom festivalu (BITEF)*, daje još jedan uvid u to koliko su vlasti bile popustljive prema hipicima, ma koliko bili eksperimentalni i avangardni — naravno, sve dok nisu otvoreno kritikovali Tita. Već uoči dolaska izvođača *Living teatra* u Beograd, zvanična štampa je o njima pisala sa pomalo naivnim zanimanjem za neobičan hipi izgled i životni stil,<sup>186</sup> ne pominjući upotrebu droga. Međutim, pozorišna umetnica Džuno Gemes, koja je za *International Times* izveštavala sa BITEF-a, očigledno je glumce *Living teatra* upoznala bolje od beogradskih novinara. Gemes se priseća kako su oni sa sobom imali „gomilu gudre... opijum, hašiš, sve — šta god pomisliš” (McIntyre 2006: 116). Međutim, za našu studiju značajnija je ezoterična strana u pozorišnom stilu *Living teatra*. Kao što primećuje stručnjak za pozorište, Dejvid Kalagan, *Living teatar* je korisio predstavu uz učešće publike

„kao savremeni čin sekularnog rituala koji može da pruži duhovnu hranu urušenoj kulturi kojoj su, prema njihovom mišljenju, [tj. mišljenju članova „Living teatra”], bili potrebni novi mitovi i verski obredi”. (Callaghan 2013: 36)

*Living teatar* je svoj izraz, poput mnogih avangardnih pozorišta 1960-ih, zasnivao na *pozorištu okrutnosti* Antonena Artoa, „odbacivši naturalizam da bi tražili metafizičko” (37). Prema rečima kritičarke Margaret Krojden, Arto je pozorište okrutnosti zamislio kao „ritualno pozorište ili psihoterapiju i duhovni preobražaj” (37). U duhu onoga vremena, dakle,

„Living teatar i druge trupe osmislile su moderne ceremonijalne rituale koji su težile da omoguće gledaocima i glumcima da zajednički istraže pitanja vere, duhovnosti i kulture”. (40)

U avangardnom teatru 1960-ih glumci su često imali ulogu „duhovnih vođa, sekularnih sveštenika ili neke vrste šamana” (40). Među tadašnjim pozorišnim trupama koje su

---

<sup>186</sup> Vidi Vučetić 2012: 281-283.

eksperimentisale sa „ritualom” bila je i *Performans grupa* Ričarda Šehnera, koja je na trećem BITEF-u, 1969. godine, odmah nakon premijere u Njujorku, izvela kontroverznu predstavu *Dionis u '69*. U predstavi je bila prikazana „prva frontalna golotinja na beogradskoj sceni” (Milošević 2011: 6). Nagi glumci u ovoj predstavi pozivali su publiku na erotizovani telesni dodir, želeći da stvore „pozorište koje ima ritualnu svrhu” (Allain i Harvie 2006: 112). Kako primećuju stručnjaci za pozorišnu umetnost, Pol Alan i Džen Harvi, nagost i otvorena interakcija glumaca sa gledaocima u predstavi *Dionis u '69* činila je izvođače, a naročito žene, podložnim stvarnim seksualnim uvredama,<sup>187</sup> što ovi autori, zanimljivo, porede sa iskustvom koje je doživela Marina Abramović u performansu *Ritam 0* i primećuju da „rušenje konvencionalnih granica izvođač/publika može da proizvede uzbudljive i neočekivane rezultate, ali takođe može da izloži izvođača nekontrolisanim opasnostima” (Allain i Harvie 2006: 15). *Dionis u '69* je u Beogradu postigao veliki uspeh i imao je vanredno izvođenje „kako bi studenti mogli, po nižim cenama, da vide ovu predstavu” (Vučetić 2012: 288), dok je Ričard Šehner održao i posebno predavanje.

Iako nema podataka na osnovu kojih bismo mogli da tvrdimo da je mlada Marina Abramović bila neposredno nadahnuta Šehnerovim *Dionisom u '69* i drugim avangardnim predstavama na BITEF-u krajem 1960-ih,<sup>188</sup> na nju je u ovim formativnim godinama, dok je još bila studentkinja, sigurno uticao duh vremena u kojem je odzvanjala ideja o umetniku koji ruši granice umetnik/publika i umetnost/život, odnosno preuzima ulogu modernog šamana u ritualnom pokušaju da zajedno s publikom dosegne katarzu ili vrstu ezoteričnog preobražaja. Sam Ričard Šehner se, što je zanimljivo za našu temu, osvrnuo u jednom novijem intervjuu upravo na sličnosti između performansa Abramovićeve i predstave *Dionis u '69*, primetivši da se u njima ne radi o „predstavi” ili „izvođenju”, već o istovremenom korišćenju određenih konvencija predstave i pokušaju da izvođač bude ono što jeste. Šehner u intervjuu za *Agôn* primećuje da „Abramovićeve i umetnici poput nje žele da naraciju [u predstavi]

---

<sup>187</sup> Ovo je i jedna od zamerki zbog „političke nekorektnosti”, upućivanih vođi trupe, Ričardu Šehneru. Vidi Allain i Harvie 2006: 113.

<sup>188</sup> Međutim, malo je verovatno da nije, s obzirom da je BITEF imao i zanimljiv prateći likovni program i uvek je privlačio studente svih umetničkih fakulteta.

zamene svojim telom i svojim životom” (Zaytzeff 2013: 2). Osvrćući se na performans Abramovićeve *Umetnik je prisutan*, Šehner dalje u intervjuu kaže da ona u njemu predstavlja samu sebe, što „odmah stavlja nju, a teoretski i umetnost performansa, u oblast religije [...] Naročito nju, jer se ona često izlaže bolnim telesnim podvizima” (2). Ovde je korisno pomenuti i mišljenje stručnjaka za teoriju performansa Pegi Felan da se performans iz zrelog perioda karijere Marine Abramović, *Kuća s pogledom na okean*, „najbolje može posmatrati kao kasni izdanak environmentalnog teatra” (Phelan 2004: 573), koji se vezuje upravo za Ričarda Šehnera.<sup>189</sup>

### 4.3. Kontra(o)kultura i neoavangarda

Okulturne ideje u jugoslovenskoj likovnoj umetnosti nakon Drugog svetskog rata možemo primetiti kod niza umetnika, na primer kod onih okupljenih oko grupe *Mediala*. Kod Mira Glavurčića možemo utvrditi ambivalentnu strast prema ezoteriji i okultnom, naročito opsednutost likom Satane.<sup>190</sup> Fascinacija tajnim društvima vidi se u rukopisnoj dokumentaciji umetničke grupe *Mediala*, gde nalazimo Glavurčićev predlog iz 1957. godine da se grupa uredi kao organizacija sa obredima, poput „verske sekte”.<sup>191</sup> U tekstu *Inverzije: slikarstvo*,<sup>192</sup> objavljenom 1970. u časopisu Katoličkog bogoslovskeg fakulteta u Splitu, Glavurčić polemizuje o „posunovraćenom svetu” ezoterije, okultizma i magije u modernoj umetnosti. Ovaj Glavurčićev tekst je značajan u teorijskom smislu jer ukazuje na stvarne ezoterične korene začetnika apstraktnog slikarstva, ali je manjkav zbog religionističkog pristupa. Elementi okulture mogu se videti i kod drugih slikara *Mediale*.

Međutim, nas prevashodno zanimaju učesnici tzv. *nove umetničke prakse* (vidi dole, 3.3.2), među kojima je bila i Abramovićeve. Prvo ćemo se osvrnuti na značaj ideja *nove levice* u radu umetnika i teoretičara okupljenih oko Studentskog kulturnog centra u Beogradu. Nakon toga, što je bitno za naše razmatranje, pokazaćemo značajan uticaj

---

<sup>189</sup> Šehner je napisao *Šest aksioma environmentalnog teatra* (1967); vidi Schechner 1994 [1973] : xix-xlv.

<sup>190</sup> Djurdjević 2013: 83.

<sup>191</sup> Subotić 1977.

<sup>192</sup> Glavurčić 1970.

*okulture* u radu neoavangardnih grupa *OHO*, *Kôd*, *(Ë* i *(Ë-Kôd* (odjelci 3.3.3. i 3.3.4). Naglasićemo da ove dve struje kontrakulture — *novu levicu* i *hipi okulturu* ovde razdvajamo radi teorijskog razmatranja, dok je u praksi, zapravo, dolazilo do njihovog preplitanja. I drugi autori su primetili su ovu pojavu: na primer, Vladan Jeremić kaže da se Studentski kulturni centar u Beogradu formirao “kao mesto gde se liberalne i kritičke leve ideje, nadahnute hipi pokretom i *new age* idejom ispoljavaju kroz kulturno-umetničke aktinosti (Jeremić 2009: 104, originalni kurziv). Međutim, dok „levih ideja” dobro poznat, čini se da je značaju ideja hipi pokreta i nju ejdža, odnosno onoga što smo ovde nazvali *hipi okulturom*, do sada posvećivano znatno manje pažnje.

#### **4.3.1. Nova levica i Galerija SKC**

Studencki kulturni centar (SKC), u okviru kojeg je Marina Abramović izvela prve performanse, osnovan je 1968. i otvoren 1971. godine. Otvaranje SKC vezano je za studentsku pobunu 1968. godine i najčešće je tumačeno kao „ustupak” koji su vlasti učinile studentima. Naime, studentska pobuna 1968. godine okončana je taktičkom Titovom izjavom da su studenti bili u pravu. Pobuna je posle Titove izjave završena slavljem, iako nije došlo do značajnog ispunjenja zahteva studenata. Jedan od „ustupaka” vlasti prema studentima bilo je osnivanje Studentskog kulturnog centra. Marina Abramović je učestvovala u studentskoj pobuni i nakon njenog okončanja bila je s pravom razočarana pomirljivošću studenata prema vlastima. Zbog toga je, kako piše njen biograf, spalila svoju partijsku knjižicu.<sup>193</sup>

Razočaranost Abramovićeve, međutim, nije bila prepreka da se ona kao jedan od glavnih učesnika uključi u program Studentskog kulturnog centra, koji su vlasti „poklonile” studentima. Preusmeravanje studentskog bunta sa ulice u okvire državne institucije SKC često je, prilično paradoksalno, tumačeno kao studentsko osvajanje istinske slobode. Miško Šuvaković je, međutim, ukazao na to da je u SKC na delu bila mnogo kompleksnija dijalektika slobode i represije: studentima i umetnicima u Galeriji SKC bila je pružena mogućnost da izražavaju svoj bunt, ali su sklanjanjem sa ulice

---

<sup>193</sup> Vidi Vestkot 2013 [2010]: 279.



praktično bili stavljeni u „rezervat”.<sup>194</sup> Mladalački bunt u tom „rezervatu” pod nadzorom države bio je dozvoljen, sve dok nije direktno dirao u ličnost Tita i partije — što je inače kažnjavano zatvorom, kao u slučaju radikalnijih novosadskih umetnika Miroslava Mandića i Slavka Bogdanovića (vidi dole).

Na čelo Galerije SKC bila je postavljena Dunja Blažević, ćerka Jakova Blaževića — uglednog političara, narodnog heroja i predsednika parlamenta Socijalističke Republike Hrvatske. Teorijsko usmerenje Blaževićeve i drugih osoba koje su početkom 1970-ih vodile Galeriju Studentskog kulturnog centra bilo je neomarkističko. Kako je to definisao Jovan Despotović:

„Prva urednica Galerije SKC a i kasnija direktorka ovog Centra Dunja Blažević, oslanjajući se na svoje saradnice, pre svega Biljanu Tomić i nešto kasnije i Bojanu Pejić, potpuno se posvetila programskom profilisanju ove ustanove onom umetničkom aktivizmu koji je u stvaralačkoj praksi bio izrazito radikaln, a u širem društvenom kontekstu zauzeo je poziciju koja se čitala kao 'nova levica' i bila je saglasna procesima karakterističnim za tadašnje jugoslovensko samoupravljanje, socijalizam sa 'ljudskim likom', 'treći put' nesvrstanih, autentičnu filozofiju Praxisa, reafirmisane ideje mladog Marksa i Markuzea, itd.” (Despotović 1997)

Kada su u pitanju politička ubedenja jednog broja teoretičara i umetnika okupljenih oko Galerije SKC, indikativan je događaj *Oktobar 75* organizovan 1975. godine. U *Oktobru 75* učestvovali su, između ostalih, kolege Marine Abramović iz neformalne grupe šestoro umetnika — Raša Todosijević i Zoran Popović, zatim urednica Galerije SKC-a Dunja Blažević i likovni kritičari Ješa Denegri, Bojana Pejić, Jasna Tijardović i Slavko Timotijević. *Oktobar 75* je izrastao iz kontakta Zorana Popovića i Jasne Tijardović tokom 1974. i 1975. godine sa njujorškim neomarksističkim ogrankom grupe *Art & Language* i, s druge strane, insistiranja Dunje Blažević na primeni modela

---

<sup>194</sup> O različitim pogledima na ulogu Studentskog kulturnog centra, vidi Vesić 2012. U vezi sa stavom Miška Šuvakovića, vidi Šuvaković 2008.

samoupravljanja u umetnosti.<sup>195</sup> Samoupravljanje je bila tada dominantna (i prilično otrcana) politička fraza, odnosno zvanični politički kurs države. Učesnici *Oktobra 75* imali su čudnu ideju da se protiv državne politike bore upravo ideologijom te iste politike, zalažući se, na primer, za samoupravljanje u kulturi. Ne čudi onda da je deo pozvanih odbio ovakvu ideju kao vid usklađivanja sa tadašnjom zvaničnom politikom države. Među njima je bila i Marina Abramović koja je — kako piše istoričarka umetnosti Olivera Janković — smatrala da „ako je cilj neke umetničke aktivnosti da se dekonstruišu mehanizmi moći onda ona ne može da koristi isti diskurs kojim se ta moć uspostavlja i legitimiše” (Janković 2012: 110).

#### 4.3.2. Nova umetnička praksa

Termin *nova umetnička praksa* uveden je u teoriju na predlog istoričara umetnosti Ješe Denegrija, kako bi označio različite pojave na jugoslovenskoj sceni 1970-ih koje zbog njihove heterogenosti nije bilo opravdano nazivati samo usko određenim pojmom konceptualne umetnosti. „Praksa” u ovom terminu, objašnjava Denegri, ukazuje na filozofiju *Praxisa* i ideologiju „aktivizma, delotvornosti, socijalne kritičnosti i političke angažovanosti” (1996: 23).

Ono što je bilo karaktersitično za kontrakulturnu društvenu kritiku toga doba, bez obzira na to da li je dolazila iz krila nove levice ili hipi okulture, jeste govor o dostizanju nove svesti, senzibiliteta ili duhovnosti. Tako je, prisećajući se umetničke situacije toga vremena, Denegri jednom prilikom napisao: „Bilo je zaista zanosno imati osećaj da se prisustvuje rođenju jedne posve nove umetničke situacije, više od toga čak rođenju jedne nove *duhovne atmosfere*” (Denegri 1996: 5, naš kurziv). Međutim, uprkos zajedničkoj retorici *promene svesti*, načini njenog dostizanja svakako su bili drugačije definisani u glavama novih levičara, nego u ezoteričnim vizijama pripadnika hipi

---

<sup>195</sup> Djurić i Šuvaković 2003: 235; Janković 2012: 110; Prelom kolektiv (ur.) 2008: 7. Potpun spisak učesnika događaja *Oktobar 75*, prema arhivi Studentskog kulturnog centra, jeste: Jasna Tijardović, Dragan Stojanovski, Dragoljub Raša Todosijević, Goran Đorđević, Zoran Popović, Slavko Timotijević, Jerko Ješa Denegri, Nena Baljković, Dragica Vukadinović, Bojana Pejić, Dunja Blažević, Vladimir Gudac; vidi Arhiva SKC 2015.

okulture. Govoreći u dokumentarnom filmu *Kino beleške* (1975)<sup>196</sup> o potrebi da umetnost proдре u „nova područja svesti” Ješa Denegri će upozoriti na to da nova umetnost treba da se liši svih „mističkih” i „transcendentalnih” svojstava koja sprečavaju mogućnost njene društvene angažovanosti. Ali, kako je lepo primetio Džeјms Vestkot, „mistično” i „transcendentalno” bile su upravo suštinske odlike umetnosti Abramovićeve.<sup>197</sup> Možemo pretpostaviti na koji način je mlada umetnica Marina Abramović, fascinirana već u to vreme H. P. Blavackom,<sup>198</sup> tumačila Denegrijeve pozive na prodiranje umetnosti u “nova područja svesti”! Njena shvatanja napretka, koja je crpla iz moderne teozofije i sličnih okulturnih sadržaja, bila su znatno drugačije prirode. Kao što ćemo pokazati u nastavku, u toј naklonosti prema „mističnom” i „transcendentalnom”, Abramovićeva nikako nije bila usamljena među kolegama iz *nove umetničke prakse*.

#### 4.3.3. Neoavanarda i okultura I: grupa OHO

Početakom 1970-ih, umetnički uzor Marine Abramović, kao i njenih brojnih kolega, bila je slovenačka umetnička grupa *OHO*. Članovi grupe — Marko Pogačnik, Dejvid Nez, Milenko Matanović i Andraž Šalamun, bili su aktivni na polju *nove umetničke prakse* još od 1960-ih. Početkom 1970-ih *OHO* je zabeležio učešće na značajnim inostranim izložbama konceptualne umetnosti. Važan za našu temu u ovom odeljku — a to je prožimanje *okulture* i *nove umetničke prakse*, jeste zaokret koji se desio 1970. godine u aktivnosti *OHO*, kada su njeni članovi, u punom zaletu svetske karijere, uoči učešća na važnoj izložbi *Information* u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku,<sup>199</sup> odlučili da napuste svet institucionalizovane savremene umetnosti.

Kako kaže Maja Fouks, tadašnja nova interesovanja grupe *OHO* mogu se okarakterisati kao „nju ejdž duhovnost” (Fowkes 2015: 102). Nakon posete čuvenoj nju

---

<sup>196</sup> *Kino beleške* je 1975. godine snimio autor dokumentaraca i kurator Luc Beker. U filmu govore umetnici, kuratori i kritičari okupljeni oko Studentskog kulturnog centra, između ostalih i mlada Marina Abramović.

<sup>197</sup> Vestkot 2013: 109.

<sup>198</sup> Vestkot 2013: 53.

<sup>199</sup> Kurator izložbe bio je Kinaston Mekšajn i na njoj su učestvovali Vito Akonči, Art & Language, Danijel Bjuren, Denis Openhajm, Edvard Ruša, Robet Smitson, Džef Vol i drugi poznati umetnici.

ejdž komuni Findhorn u Škotskoj, Marko Pogačnik je dobio ideju da osnuje umetničku komunu po sličnim principima u Sloveniji<sup>200</sup> i da je umreži u globalni pokret „povezan s novom, holističkom duhovnošću i alternativnom odnosom prema Zemlji i prirodi”, kako je rekao u nedavnom intervjuu (Žerovc 2013). Pogačnik i kolege iz *OHO* preselili su se 1971. godine sa porodicama u slovenačko selo Šempas i tamo osnovali nju ejdž komunu *Porodica u Šempasu*, u skladu sa idejom *povratka prirodi*.

Maja Fouks je ukazala na značaj korišćenja LSD u nastanku ideje o komuni u Šempasu. Iako je Marko Pogačnik sedamdesetih uveravao novinare da *Porodicu u Šempasu* ne čine hipici — jer hipici koriste droge, piju alkohol i promiskuitetni su — on je u nedavnom intervjuu izjavio da su članovi *OHO* pre osnivanja *Porodice u Šempasu* eksperimentisali sa LSD i da su tokom jedne od psihodeličnih sesija proširivanja svesti shvatili da treba da žive u komuni.<sup>201</sup> Veza umetnosti 1960-ih i enteogena<sup>202</sup> na Zapadu je dobro poznata, dok se to ne može reći za slučaj Istočne Evrope, pa tako i Jugoslavije, gde su droge tada bile dostupne malom broju ljudi, a njihova upotreba nailazila na društvenu osudu.<sup>203</sup> To unekoliko objašnjava „prilične teškoće” koje je imala likovna kritika u Jugoslaviji, kada je trebalo da objasni pozadinu ovog radikalnog zaokreta u karijeri članova grupe *OHO*. Eksperimentisanje sa drogama je svakako trebalo prećutati u socijalističkoj Jugoslaviji na početku 1970-ih. Tomaž Brejc, vršnjak i prijatelj grupe *OHO* koji je podržavao njihov umetnički rad, opisivao je zato uzroke novog zaokreta u ponašanju i aktivnostima grupe vrlo neodređeno:

„Razdoblje koje nameravamo sada da prikažemo stvara kritičaru i istoričaru [...] prilično poteškoća [...] Nova [pojava u radu grupe *OHO*] je intimna i kolektivna usmerenost prema mistici i transdentalnoj meditaciji, kojoj su

---

<sup>200</sup> Fowkes 2015: 102-103.

<sup>201</sup> Fowkes 2015: 105-106.

<sup>202</sup> *Enteogen* je termin koji su naučnici usvojili kako bi imenovali psihoaktivne supstance često nazivane halucinogenima ili psihodelicima, što su termini koji nose obično određene upitne konotacije. Etimološki, enteogen bi označavao supstancu koja *obožava*, odnosno ispunjava korisnika nekakvim božanskim prisustvom ili silom. O ovome i specifično o *enteogenom ezoterizmu*, vidi Hanegraaff 2013a.

<sup>203</sup> Fowkes 2015: 105.

kao funkcionalna informaciona sredstva na raspolaganju samo telepatija i nadčulne percepcije i energije.” (Brejc 1978: 18)

Brejc je praktično opisivao duboku uronjenost članova *OHO* u psihodeliju i savremenu okulturu. S druge strane, kako je ukazala Fouksova, kritičar Ješa Denegri pokušao je da objasni povlačenje grupe *OHO* kao čisto umetničku strategiju.<sup>204</sup> Denegri se pozivao na tekst Suzan Zontag *Estetika ćutanja*, po kojoj umetnik, birajući ćutanje, oslobađa sebe služinačkog odnosa prema svetu. Iako objašnjenje Denegrija može biti donekle relevantno, razlozi za novo usmerenje grupe *OHO*, kako Fouksova s pravom primećuje, mnogo su složeniji. U svojoj želji da liši umetnost svih „mističkih” i „transcendentalnih” svojstava, Denegri je izbegavao da prepozna očigledan značaj *enteogenog ezoterizma*,<sup>205</sup> odnosno LSD okulture za nastanak tzv. *transcendentalnog konceptualizma*<sup>206</sup> grupe „OHO”.

Osim Marka Pogačnika, u komuni Findhorn su se u antropozofskim idejama napajala i druga dva člana *OHO* — Milenko Matanović i Dejvid Nez. Interesovanje za tehnike joge i duhovnost Indije očituje se u bavljenju grupe zajedničkim meditacijama i vežbama disanja.<sup>207</sup> Dejvid Nez je u svom diplomskom radu na Likovnoj akademiji u Ljubljani proučavao konkordanciju kosmičke simbolike mandale u indijskoj i evropskoj duhovnoj tradiciji (Nez se tih godina duhovno tražio u Indiji).<sup>208</sup> U jednom skorijem intervjuu, Nez je izjavio da je u ovom periodu čitao Alana Votsa, Oldosa Hakslija, Gurdijeva, Uspenskog, Geršoma Šolema, Junga i drugu literaturu o „misticizmu, psihologiji i filozofiji”,<sup>209</sup> cenjenu u okulturnim krugovima. Andraž Šalamun je s devojkom načinio seriju fotografija inspirisanih Kamasutrom, koje su 1970. bile

---

<sup>204</sup> Fowkes 2015: 107.

<sup>205</sup> Hanegraaff 2013a.

<sup>206</sup> Ovako je kritičar Tomaž Brejc nazvao period u radu grupe *OHO* od 1970. do 1971, pre povlačenja u Šempas; vidi Brejc 1978: 18.

<sup>207</sup> Brejc 1978: 18-19.

<sup>208</sup> Šuvaković 2005: 353 i Fowkes 2015: 107.

<sup>209</sup> Fowkes 2015: 93.

objavljene u časopisu *Problemi*.<sup>210</sup> Zanimanje članova *OHO* za okulturnu duhovnost i nerazumevanje sredine, Marko Pogačnik je u nedavnom intervjuu opisao:

„Odrasli smo u socijalističkoj zemlji koja nije priznavala bilo kakvu alternativnu duhovnost osim zvanično dozvoljene hrišćanske vere. Tek kasnije smo saznali da je uvoz duhovne literature jednostavno bio zabranjen. Nismo čak ni znali da joga postoji. Kad su Milenko i Dejvid otišli u Sjedinjene Države u zimu 1970, doneli su gomilu knjiga o duhovnosti. Upoznali smo se sa duhovnim učenjima Uspenskog, ja sam otkrio knjige o keltskoj duhovnosti, itd. Postali smo svesni mnogih fascinantnih koncepata prirode egzistencije kojih je naša generacija bila lišena, i odmah smo bacili na istraživanje duhovnih tema, prevodeći ih u umetnički rad. Uvek smo bili zainteresovani u bilo šta zabranjeno i odbačeno od strane vladajućeg sistema misli (politike). U to vreme, duhovnost i ekologija nisu bile dozvoljene”. (Žerovc 2013)

Međutim, treba uzeti s velikom rezervom ovu izjavu Pogačnika o zabrani „duhovnih tema” u Jugoslaviji, naročito zato što će okulturni sadržaji, odnosno „duhovna literatura”, postati vrlo vidni u jugoslovenskom izdavaštvu već od početka 1970-ih (vidi odeljak 3.4).

Biće značajno da sada ukažemo na moguće uticaje rada grupe *OHO* na umetnost Marine Abramović. Jedan rad koji zaslužuje našu pažnju jeste *Kosmologija* (1969) Dejvida Neza, koji je bio „prva prezentacija body-arta u Jugoslaviji” i u kojem se u grupi *OHO* „prvi put pojavila težnja prema transcendentnom konceptualizmu”(Brejc 1978: 16). Nez je u *Kosmologiji* poredao neonske cevi u krug po podu Moderne galerije u Ljubljani, kako bi „stvorio prostor” (Žeravc 2011). Zatim je sa tavanice okačio sijalicu tako da visi nisko, skoro do poda, tačno u centru omeđenog kruga od neonskih cevi. Nez opisuje kako je ova situacija „zahtevala zemlju (kamen) u centru” i da je stoga

---

<sup>210</sup> Fowkes 2015: 87.

raširenih ruku i nogu legao u krug, držeći na stomaku jedan kamen, postavljajući ga tako tačno ispod sijalice. Nez objašnjava:

„Bilo je asocijacija sa Leonardovim čovekom raširenim u krugu i mikrokosmosom/makrokosmosom hermetičke filozofije — stoga [sam mu dao] naziv ‘Kosmologija’. Kad se sad osvrnem, smatram ovo jednim od svojih najboljih radova”. (Žerovc 2011)

Pet godina kasnije, Marina Abramović će izvesti svoj čuveni performans *Ritam 5*, u kojem su slični elementi — *Vitruvijev čovek* Leonarda da Vinčija, odnos mikrokosmos/makrokosmos i ezoterična kosmološka simbolika — takođe uklopljeni u vizuelno sličnu predstavu. Zamiljivo je da Vestkot u biografiji Abramovićeve takođe opisuje *Kosmologiju*, navodeći da je Nez „pomoću kontrolisanog disanja i meditacije težio da svoje telo uskladi s kosmosom” (Vestkot 2013 [2010]: 53). Vestkot, međutim, ne ukazuje na vidljivu sličnost Nezove *Kosmologije* i *Ritma 5* Abramovićeve. Imajući u vidu da je *Kosmologija* bila prva jugoslovenska manifestacija telesne umetnosti (*body art*) — koja će kasnije postati osnova umetnosti Marine Abramović — ali i da je Abramovićeva još pre uključivanja u novu umetničku praksu javno hvalila rad grupe *OHO*,<sup>211</sup> nije neopravdano pretpostaviti da je ovaj Nezov performans mogao imati određenu ulogu u nastanku ideje Abramovićeve za *Ritam 5*, performans jednako prožet okulturnim sadržajima.

Kada je u pitanju grupa *OHO* biće korisno da se osvrnemo i na rad njenog možda napoznatijeg člana, Marka Pogačnika, koji je, osim kao savremeni umetnik, već duže vreme aktivan kao priznati internacionalni autor knjiga i predavač u okulturnim krugovima neopaganskog tipa. Na primer, njegove knjige *Christ Power and the Earth Goddess* (1999) ili *Nature Spirits & Elemental Beings* (2010), koje je izdao *Findhorn Press*, snažno su obojene elementima *duhovnosti Boginje*. Pogačnik se od 1979. godine bavi onim što on naziva *isceljivanjem Zemlje* ili *geomantijom*. Pogačnik vrši *akupunkturu Zemlje*, odnosno *litopunkturu*, koja se sastoji u postavljanju kamenih

---

<sup>211</sup> Vestkot 2013 [2010]: 53.

stubova na „akupunkturnim mestima” pejzaža. Stubovi obično imaju urezan crtež *kosmograma* koji „oslikava duhovni identitet toga mesta”.<sup>212</sup> U gradskim uslovima, gde bi ovakvi stubovi smetali, Pogačnik u tlo, na mestu „akupunkturne tačke”, ugrađuje bronzanu ploču sa urezanim *kosmogramom*, kao što je to učinio 2009. godine u Beogradu, gde je označio „vitalno-energijsku kičmu” grada ugrađivanjem bronzanih pločica na „akupunkturnim tačkama”: Avali, Tašmajdanu i Kalemegdanu.<sup>213</sup> Cilj je bio „iscelivanje Zemlje”. Pogačnik ovaj magijski postupak, koji podrazumeva postojanje okultne „energije”, predstavlja kao novu nauku, koja bi trebalo da zameni sadašnju destruktivnu, pozitivističko-materijalističku zapadnu nauku:

„Budući da naša moderna kultura gradi velike civilizacijske strukture koje se šire celom planetom i istovremeno zanemaruje višedimenzionalnost Zemlje, životnoj osnovi planete pretila opasnost uništenja. Ovo saznanje navelo me je da osmislim različite metode zaštite i obnavljanja nevidljivih nivoa života, koje ja jednostavno nazivam isceljivanjem Zemlje. Ovo je pristup alternativan naučnoj ekologiji, koja se brine samo o materijalnom telu Zemlje. Upotrebom metoda sličnih akupunkturi i homeopatiji moguće je delovati na vitalne, emocionalne i duhovne nivoe mesta, gradova i predela, i raditi na obnavljanju ili uravnotežavanju suptilnih nivoa života. Moj rad je svesno zasnovan na umetnosti kao komplementarne nauci. Umesto na glavom usmeravani pogled moderne nauke, ja zastupam srcem vođen pristup Zemlji, prirodi i ljudskoj suštini, zasnovan na ličnom iskustvu i transpersonalnim uvidima”.<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> Vidi Marko Pogačnik 2015.

<sup>213</sup> Vidi Pogačnik 2009. Zanimljivo je da se ova „akupunktura” Beograda izvodila pod pokroviteljstvom *Sekretarijata za zaštitu životne sredine* Gradske uprave grada Beograda u čijem zvaničnom saopštenju možemo da pročitamo da Pogačnikova intervencija povezuje „bitne energijske lokalitete” preko „vitalno-energijskih linija” Beograda. Ovakav ezoteričan rečnik u saopštenju jedne državne institucije, kao i činjenica da se označavanje „akupunkturnih” tačaka Beograda smatra ekološkim projektom koji državna institucija za ekologiju treba da podrži, govori o raširenosti i uobičajenosti savremene okulture.

<sup>214</sup> Pogačnik 2015.



Pogačnikovo shvatanje o Zemlji kao živom organizmu sa energetske centrima, koji je u korespondenciji sa ljudskim telom, slično je onom koje nalazimo kod Abramovićeve. To je vidno u njenim *Tranzitornim objektima* sa kristalima — delovima tela planete, koji korespondiraju sa organima i funkcijama ljudskog tela (vidi odeljak 5.3). Čini se da dvoje umetnika i danas dele sličan pogled na prirodu stvarnosti i ulogu umetnosti koja u sprezi sa novom, holističkom naukom treba da doprinese tzv. transformaciji globalne svesti.

#### 4.3.4. Neoavangarda i okultura II: grupe *Kôd*, ( $\Theta$ ) i ( $\Theta$ -*Kôd*)

O delovanju novosadskih neoavangardnih umetničkih grupa, kao i kasnije formirane komune *Porodica bistrih potoka*, već je ranije pisano.<sup>215</sup> Mi ćemo dati samo kratke crte njihovog umetničkog rada i zatim, na primerima braće Miroslava i Božidara Mandića, preći na analizu okulture u umetničkoj praksi i životu učesnika novosadske neoavangardne scene početkom 1970-ih.

Od 1970. do 1971. godine u Novom Sadu delovala je umetnička grupa *Kôd*, čiji su članovi primenjivali različite postupke konceptualne umetnosti. U isto vreme kada je grupa *Kôd* prestala sa radom, krajem februara 1971. godine, formirana je grupa ( $\Theta$ ), koja je uglavnom delovala u oblasti konceptualizma jezičko-tekstualnog tipa.<sup>216</sup> Grupa ( $\Theta$ ) je prestala da postoji u maju 1971. godine i tada je od bivših članova grupa *Kôd* i ( $\Theta$ ) formirana grupa ( $\Theta$ -*Kôd*). Nakon učestvovanja na Bijenalu mladih u Parizu septembra 1971. godine (zbog kojeg je grupa i formirana), članovi grupe ( $\Theta$ -*Kôd*) konstatuju, prema rečima jednog od njenih članova, Mirka Radojičića, da je konceptualna umetnost postala ono što nisu želeli,<sup>217</sup> pa se oni krajem 1971. godine, poput kolega iz slovenačke grupe *OHO* — sa kojima su održavali bliski kontakt, polako povlače iz sveta institucionalizovane savremene umetnosti.<sup>218</sup> Povlačenje je

---

<sup>215</sup> Vidi Šuvaković 1995, Radojičić 1978, Vinterhalter 1983: 16-18. U vezi sa Božidarom Mandićem i *Porodicom bistrih potoka*, vidi Milenković 2015.

<sup>216</sup> Radojičić 1978: 44.

<sup>217</sup> Radojičić 1978: 44.

<sup>218</sup> Doduše, grupa ( $\Theta$ -*Kôd*) je učestvovala na još nekoliko izložbi 1972. i 1973. godine, ali se uprkos tome može reći da se krajem 1971. godine prekida javno delovanje svih novosadskih grupa (vidi Vinterhalter 1983: 17).

imalo za ishod stvaranje umetničke gradske komune u Novom Sadu i nešto kasnije, 1977. godine, komune *Porodica bistrih potoka* u Brezovici, po ugledu na slovenačku *Porodicu u Šempasu* (vidi gore).

Miško Šuvaković je kod umetnika iz krupe *Kôd* primetio uticaj okulture, odnosno, kako je on to definisao, oni su se „suočavali sa kompleksom ezoteričnih pojava koje karakterišu kasne šezdesete i sedamdesete godine”<sup>219</sup> (Šuvaković 1995: 23). Među ovim pojavama Šuvaković izdvaja:

„ (1) izučavanje istočnih učenja, pre svega zen budizma i taoizma u sintezi sa dubinskom psihologijom arhetipa Karla Gustafa [sic] Junga (Mirko Radojičić), (2) izučavanje evropskog simbolizma i ezoterije od hermetizma do antropozofije (Slobodan Tišma, Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović), (3) praktikovanje poznomodernističke ‘spiritualnosti’ ili bivanje u duhu ‘novog senzibiliteta’ hipi pokreta, komuna i novog doba (gradska komuna u Novom Sadu, seoska komuna ‘Bistri potok’ koju je osnovao Boško Mandić sa porodicom na planini Rudnik), i (4) individualne mitologije umetnika kao profetske ličnosti koja objedinjuje egzistencijalne preobražaje ezoteričnog u egzoterično i obratno (Miroslav Mandić)”. (Šuvaković 1995: 23)

Osvrnućemo se sada na rad dvojice učesnika novosadske neoavangardne scene, braću Miroslava i Božidara Mandića.

Miroslav Mandić odlučio je da se iz sveta (institucionalizovane) umetnosti povuče još u proleće 1971. godine, kada je odbio da kao član grupe *Kôd* učestvuje na značajnom Bijenalu u Parizu. Posle Mandića, od izložbe je odustao i još jedan umetnik iz grupe, Slobodan Tišma. Odbijanjem da učestvuje na ovoj važnoj izložbi sa ključnim imenima svetske konceptualne umetnosti M. Mandić je ostao dosledan svom shvatanju umetničkog delovanja van institucija. On u to vreme raskida i sa institucijom obrazovanja — napušta studije književnosti, jer „univerzitet darovite ljude porobljava i

---

<sup>219</sup> Šuvaković ukazuje da spoj ideološkog, analitičkog i ezoteričnog rada, koji su primenjivale novosadske neoavangardne grupe, *nije* tipičan za anglosaksonsku konceptualnu umetnost, ali da *jeste* uobičajen u Srednjoj Evropi (Bojs, bečki akcionisti) i Istočnoj Evropi; vidi Šuvaković 1995: 23.

opija ih sujetom da bi mogli bezdušno i bez odgovornosti da vladaju ljudima i drugim bićima”.<sup>220</sup> U svojoj internet autobiografiji M. Mandić o ovom periodu piše da je tada, zgađen nad samim sobom, proleteo u mislima kroz umetnost 20. veka i spoznao da je priča završena i da je preostalo da se izvede samo još jedno, poslednje veliko delo — *Miroslav Mandić jebe svima mater*.<sup>221</sup> Istovremeno sa ovim pobunjeničkim osećanjima, M. Mandić je, kako kaže Šuvaković, osetio u sebi „potrebu za dubljim, nepoznatim i čudesnim iskustvom” (Šuvaković 1995: 8). U internet autobiografiji M. Mandić piše o tome da je čeznuo sa „nepoznatim i divotnim putevima umetnosti” i da je shvativši „da je umetnost ljubav Božija” prekinuo sa umetnošću i „skočio u bezdan nepoznatog”. Unutrašnje traženje će ga (u društvu kolega Slobodana Tišme i Dušana Bjelića) tokom leta 1971. odvesti i do slovenačke komune „Porodica u Šempasu”. Nakon povratka u Novi Sad, on objavljuje provokativni tekst u duhu hipi pokreta i revolucije droge<sup>222</sup> pod nazivom *Droga ili revolucija — narkomani svih zemalja ujedinite se*. Prelomni trenutak u životu M. Mandića bilo je objavljivanje njegovog teksta *Pesma o filmu*, u kojem zbog diranja u nedodirljivo — ličnost Josipa Broza Tita, biva osuđen i 1972. godine odlazi na izdržavanje devetomesečne zatvorske kazne. Iz zatvora izlazi s odlukom da živi bez imovine i zaposlenja, kao vegetarijanac, izvan institucija... Hodanjem kao oblikom umetničkog izraza bavi se od 1984. godine. Svoj veliki projekat desetogodišnjeg svakodnevnog, višečasovnog hodanja, pod nazivom *Ruža lutanja* započeo je 1991. i završio 2001. godine. U jednom trenutku izvođenja tog projekta, 1998. godine, svojim korakom prešao je razdaljinu koja odgovara obimu Zemlje. Povodom tog događaja u svom internet dnevniku zapisao je kako je „obišao Planetu i od nje stvorio ružupupoljak”, da bi zatim „nastavio hodajući Svemirom” i na kraju, 2001. godine stvorio „nevidljivu plavu ružu” u svemiru, oko planete Zemlje.<sup>223</sup> Kao nadahnuće za metaforu plave ruže M. Mandić, pored „Ruža je ruža je ruža” Gertrude Stejn, navodi nemačkog

---

<sup>220</sup> Vidi Miroslav Mandić 2016.

<sup>221</sup> Vidi Miroslav Mandić 2016.

<sup>222</sup> O Mandićevom tekstu *Droga i revolucija*, vidi Šuvaković 1995: 15

<sup>223</sup> Vidi Miroslav Mandić 2016.

mistika iz 17. veka Angelusa Silezijusa: „Ruža cveta bez zašto. Cveta jer cveta”.<sup>224</sup> M. Mandić kaže da nije hteo da koristi klasične likovne tehnike predstavljanja, već da mu je namera bila da *plavu ružu* napravi „samo energijom”. Plava boja se odnosi na *plavi cvet* iz Novalisovog romana *Hajnrih iz Ofterdingena* — koji predstavlja romantičarski simbol traganja i čežnje za beskonačnim. Za razliku od Novalisa, koji je rečima opisao plavi cvet, M. Mandić smatra da „pisac danas to mora da odhoda”. Ipak, u periodu realizacije *Ruže lutanja* M. Mandić je objavio deset tomova (svake godine po jedan) istoimenog „mističkog teksta”, koji se čita „kao Biblija” — kako to tumači istoričar umetnosti Nebojša Milenković.<sup>225</sup> Mnogi su, poput Milenkovića, oduševljeni harizmatičnom ličnošću i delom M. Mandića, koji je stekao status duhovnog i umetničkog heroja u izvesnim (o)kulturnim krugovima. Od 2007. godine M. Mandić svakodnevno novim sadržajima dopunjava svoju umetnički veoma zanimljivu internet stranicu,<sup>226</sup> posvećenu „bogu, tebi i svim bićima”. Treba napomenuti, međutim, i značaj običnog, banalnog i telesnog u stvaralaštvu M. Mandića, koje je se prepliće sa duhovnim i mističnim, ravnopravno učestvujući u začaranoj predstavi sveta koja bi se mogla opisati kao romantičarski *panenteizam* — doživljaj prisustva Boga u svemu i svega u Bogu, ili kako glasi naziv jedne njegove knjige — *ja sam ti si ja sam bog*.

Božidar Mandić, mlađi brat M. Mandića, učestvovao je početkom 1970-ih na neoavangardnoj novosadskoj sceni,<sup>227</sup> sve do represivnih mera koje su usledile prema pojedinim njenim učesnicima i kulminirale zatvorskim kaznama izrečenim njegovom bratu M. Mandiću i još jednom članu grupe *Kôd* — Slavku Bogdanoviću. Nakon toga, novosadski umetnici se povlače iz javnosti, druže se i deluju neformalno kao gradska komuna *Intima*, od 1972. do 1977. godine. *Intima* će se okupljati u jednoj novosadskoj kući gde će B. Mandić živeti sa suprugom Brailom od kraja 1974. do sredine 1977.<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> Vidi Simin 1998. Zapravo, originalni Silezijusov stih je nešto drugačiji: „Die Rose ist ohne warum / sie blühet weil sie blühet”.

<sup>225</sup> Vidi Milenković 2007.

<sup>226</sup> Vidi Miroslav Mandić 2016a.

<sup>227</sup> Za detaljniji opis učešća B. Mandića u novosadskoj neoavangardi na početku 1970-ih, vidi Milenković 2015: 12-28.

<sup>228</sup> Milenković 2015: 28.

Poslednje okupljanje bila je poseta bratske slovenačke komune *Porodica iz Šempasa*, 1977. godine. Već nakon par dana B. Mandić osniva s porodicom i nekoliko prijatelja komunu *Porodica bistrih potoka*, u zaseoku Brezovica, na stotinak kilometara od Beograda. *Porodica bistrih potoka* izvodi zajedničku akciju sa *Porodicom u Šempasu* — *Kamen tišine* (1978) — tokom koje su posađena tri stabla višnje na „misaonoj liniji Evrope”: po jedna u obe komune, dok su treću B. Mandić i Marko Pogačnik zajedno posadili u okviru učešća na festivalu *New Age* u holandskom zamku *De Bron*.<sup>229</sup> Kada se komuna raspala za par godina, B. Mandić je ostao da živi na istoj lokaciji sa porodicom. Od 1995. godine — kada i poslednji član porodice odlazi iz „komune”, on nastavlja da vodi *Porodicu bistrih potoka* kao lični duhovno-ekološko-umetnički projekat. Od samog početka *Porodica bistrih potoka* predstavljala je okulturni centar u kojem su bili vidljivi elementi nju ejdž neopaganizma. U svojoj knjizi iz 1989. godine B. Mandić opisuje grupne meditacije pored „duhovne antene” (jedna motka zabijena u zemlju), preko koje su učesnici, držeći se za ruke, odašiljali u etar sledeću „mantru”: „Viši i najviši svetovi i snage, pomozite da naše misli, namere i osećaji budu raspršeni po planeti, zemlji, ljudima” (Mandić 1989: 64). U februaru je upražnjavan ritual sunca, „solarni praznik”, paljenjem vatre-pozdrava *Izvoru Života*. Upraznjavalo se i vegetarijanstvo, koje Mandić ne smatra uticajem sa Istoka, već je to „razvojni stupanj civilizacijske svesti” (29). U *Porodici bistrih potoka* veruje se da je Bog immanentan i da mu je čovek bliži kada je u prirodi. Prirodu, odnosno živ organizam planete Zemlje, ljudi sve više povređuju, ali iz nje se rađa i „nova religija mistika”(69). Stare religije su izgubile značaj i čovek bi sada trebalo da se vrati Bogu kroz „novu duhovnost i bez posrednika”, odnosno kroz „gnostički” uvid: „Trebalo bi da čovek u jasnoći ugleda Božiji lik, a Bog da ugleda Čoveka. Takav Bog postoji u nama i u Univerzumu. On je zajedničko biće svih nas (Mikro-Makro)” (36) — piše B. Mandić. Božidara Mandića i njegov projekat *Porodice bistrih potoka* danas podržavaju brojne ličnosti iz sveta kulture, umetnosti, (jungovske) psihologije, itd. Muzej savremene umetnosti Vojvodine priredio je 2015. godine retrospektivu rada B. Mandića i „Porodice bistrih potoka”.

---

<sup>229</sup> Milenković 2015: 46.

#### 4.3.5. Pop okultura: časopis *Izgled*

Okulturu u Jugoslaviji 1970-ih možemo analizirati na primeru još jedne zanimljive pojave — časopisa *Izgled*, koji je imao pet brojeva. Glavni urednik Izgleda, umetnik Vladimir Jovanović-Vlaja, bio je inspirisan Endijem Vorholom i časopisom *Interview*.<sup>230</sup> Osim što je bio član *new wave* benda *Kozmetika* i jedan od beogradskih „partimejkera”, Jovanović je uređivao časopis *Izgled* i priređivao izložbe u galeriji *Srećna nova umetnost* (SKC) koja je *Izgled* promovisala kao „prvi jugoslovenski fanzin za glamur”.<sup>231</sup> U popularnoj literaturi o Beogradu ovoga doba, Jovanović i njegova devojka — „diva narkomansko-vorholovsko-beogradske scene” kojoj je on dao umetničko ime Bezideja — predstavljeni su kao „najzanimljiviji beogradski par, eksperti za tarot i ezoterijska pitanja” (Bjelica 2007 [2004]: 22). *Izgled* je zato, pored estetike sofisticirane vorholovske dekadencije, donosio i članke koji su svedočili o značajnom zanimanju beogradskih „šminkera” za okulturu, na primer *Tesla šaman*, *Nadlične psihologije*, *Šabat u Šapcu*, itd. Čak se i u modnim priložima primećuje uticaj okulture: na jednoj fotografiji naslovljenoj *Kolekcija kostima za leto i nauku* vidi se manekenka u kupaćem kostimu kako leži na belom krznu i čita „naučne” knjige: *A New Model of the Universe* Uspenskog i Sefarialovu *The Kabala of Numbers*.<sup>232</sup> Malo dalje, čitaoci su mogli da saznaju kako izgleda „rad na sebi” prema Džonu G. Benetu, britanskom matematičaru i sledbeniku Gurđijeva.

U specijalnom izdanju *Izgleđa*,<sup>233</sup> objavljenom povodom održavanja pozorišnog festivala *BITEF* 1978. godine, pored reklame za prateću izložbu bečkih akcionista (Herman Nič, Rudolf Švarckegler i Ginter Brus) u *Galeriji 212* objavljen je i kritički tekst o izložbi iz pera Dragoša Kalajića — desničarskog ezoteriste u tradiciji Julijusa Evole.<sup>234</sup> U istom broju nalazi se i intervju sa izvesnom Tanjom Majer, koja se ispoveda kako je došla u dodir sa „okultom” [sic], odnosno kako je učestvovala na

---

<sup>230</sup> *Interview* je 1978. godine objavio i prvi intervju s Dalaj Lamom, nakon čega je započeo njegov uspon do statusa zvezde popularne (o)kulture. Vidi Thompson 2011: 147.

<sup>231</sup> Arhiva SKC 2015a.

<sup>232</sup> Jovanović (ur.) 1978: 4.

<sup>233</sup> Jovanović (ur.) 1978.

<sup>234</sup> Djurdjević 2013: 82.

spiritističkoj seansi u Parizu i kasnije u Njujorku volontirala za *Foundation Faith of God* (ovu versku organizaciju su osnovali bivši članovi satanističke sekte *Process Church of The Final Judgment*).<sup>235</sup>

Osim što su ga izdavale *Galerija savremene umetnosti* u Zagrebu (prva dva broja) i galerija *Srećna nova umetnost* u okviru Studentskog kulturnog centra (ostala tri broja), časopis *Izgled* je prikazan kao relevantna umetnička pojava na značajnoj izložbi *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980*, održanoj 1983. godine u *Muzeju savremene umetnosti* u Beogradu, *Galeriji savremene umetnosti* u Zagrebu i *Galeriji umetnosti* u Prištini. U katalogu izložbe, Slavko Timotijević navodi zanimanje autora *Izgleđa* za „egzotičnu filozofiju” (Timotijević 1983: 24). Pomenućemo da je u *Izgleđu* radio i Zoran Popović,<sup>236</sup> umetnik iz grupe šestoro autora kojoj je pripadala Marina Abramović.

Može se zaključiti da je *Izgled* bio neobičan spoj popularne kulture, umetnosti i okulture, koji nam danas pruža uvid u popularnost i uobičajenost ezoteričnih tema među ondašnjom beogradskom omladinom.

#### 4.3.6. Okultura na filmu

U jednom razmatranju nove umetnosti u Jugoslaviji 1970-ih, istoričarka umetnosti Lidija Merenik (2012), ukazala je na mogući uticaj filmova *Rani radovi* (1969) Želimira Žilnika i *WR: Misterije organizma* (1971) Dušana Makavejeva na umetnost Neše Paripovića, Raše Todosijevića i Marine Abramović. Merenikova kaže da, ako izuzmemo pomenute filmove, Paripović, Todosijević i Abramovićeva prvi put u istoriji srpske vizelne umetnosti „potpuno otvoreno i javno komuniciraju ne samo svoje socijalno-kritičko biće, već i svoju privatnost, intimu i seksualnost” (Merenik 2012: 5). Ova tema zaslužuje da joj posvetimo pažnju, naročito kada je u pitanju film *WR: Misterije organizma* Dušana Makavejeva.

Stručna analiza filma Dušana Makavejeva *WR: Misterije organizma* prevazilazi našu kompetenciju i potrebe ove studije. Nas će zanimati kojim je okulturnim idejama

---

<sup>235</sup> Melton 2001: 584.

<sup>236</sup> Vidi Bjelica 2007 [2004]: 27. Takođe i vidi Arhiva SKC 2015b.

ovaj film zagolicao domaću javnost, uprkos, ili upravo zbog toga što je u Jugoslaviji bio zabranjen (mada je bilo privatnih projekcija), a publika mu u Kanu tapšala na nogama.<sup>237</sup> Odmah na početku filma saznajemo da je on posvećen Vilhelmu Rajhu — „pronalazaču kosmičke, životne, ljubavne energije” (otud inicijali WR u naslovu<sup>238</sup>). Ideja o postojanju ove kosmičke ili — kako joj je Rajh nadenuo ime — *orgonske* energije, upotrebljena je u filmu za kritiku represivnih društava. Naime, ako je orgonska (seksualna) energija sputavana kroz zabranu slobodne ljubavi — kao u konzervativnoj Americi ili u staljinističkom Sovjetskom savezu — to izaziva agresiju i omogućava društvenu represiju. Zato, kako rajhijanski nastrojena glavna glumica Milena poziva svoje sugrađane, svet treba da se okrene slobodnoj ljubavi i tako spase Oktobarsku revoluciju. U filmu gledaoci saznaju da je Rajh u Americi zbog svojih ideja bio osuđen na zatvor, a da su njegove knjige spaljene. Rajh je predstavljen kao žrtva borbe za seksualne i društvene slobode, a njegovo učenje o orgonskoj energiji kao „odbačeno znanje”. U filmu saznajemo i koje su bile poslednje Rajhove reči na suđenju: „S ovom planetom stvari stoje loše”. Zanimljiv deo filma predstavlja intervju sa neorajhijanskim terapeutom Aleksandrom Lovenom<sup>239</sup> koji prikazuje neorajhijanske tehnike *rada s telom*. U tom delu vidimo kako pacijentkinja leži na dušek i sa zabačenom glavom unazad, kako je sugerisano, oslobađa orgonsku energiju vrištanjem iz sveg glasa — na sličan način kao što je to radila Marina Abramović u performansu *Oslobađanje glasa* (1976).

Rajhova teorija o orgonskoj energiji,<sup>240</sup> tesno povezanoj sa seksualnošću i agresijom, značajna je za nastanak mnogih psiholoških nju ejdž praksi u kojima se naglasak stavlja na *rad s telom* (*body-work*). Rajh je, pored Abrahama Maslova, imao ključnu ulogu u nastanku humanističke psihologije i *pokreta za razvijanje čovekovih mogućnosti*,<sup>241</sup> koji je značajno uticao na nju ejdž shvatanje *rada na sebi*. Zanimljivo

---

<sup>237</sup> Mortimer 2009: 154.

<sup>238</sup> Drugo značenje ove skraćenice je „world revolution”, vidi Mortimer 2009: 157.

<sup>239</sup> O bliskosti Lovenove neorajhijanske tehnike i tokova moderne okulture govori i njegova sinteza Rajhovog rada s telom sa jogom. Vidi Singleton 2015 [2010]: 165-166.

<sup>240</sup> U vezi sa Rajhom i orgonskom energijom ukratko, vidi York 2003: 154.

<sup>241</sup> York 2003: 154.



je da je deo budžeta za ovaj film Makavejeva obezbedila *Ford fondacija* stipendijom namenjenom proučavanju komunikacije i boljem upoznavanju sa *pokretom za razvijanje čovekovih mogućnosti*.<sup>242</sup> Napomenućemo i da je ista fondacija u SAD bogato finansirala i program čuvenog nju ejdž centra — *Instituta Esalen*.<sup>243</sup>

Aleksandar S. Nil, Rajhov učenik i autor knjige *Slobodna deca Samerhila*, rekao je da Makavejev film bezmalo predstavlja dramatizaciju Rajhove *Masovne psihologije fašizma* (1932).<sup>244</sup> Ovo Rajhovo delo je objavljeno u Beogradu na srpskom, ubrzo posle Makavejevog omaža Rajhu, 1973. godine, što ukazuje na popularnost Rajhovitih ideja, kojoj je film Makavejeva nesumnjivo doprineo.

#### 4.4. Okultura i izdavaštvo

Partridž je naglasio uticaj medija, između ostalog i izdavaštva, na ono što je on definisao kao „demokratizovano okultno” — tj. *modernu okulturu*.<sup>245</sup> Obratićemo zato pažnju na neke značajne trenutke u okulturnom izdavaštvu u Jugoslaviji 1970-ih.

Kao što je primetio Gordan Đurđević u svojoj analizi okultnog u bivšoj Jugoslaviji,<sup>246</sup> „okultni bum” na njenoj teritoriji započeo je u 1970-im, pojavom knjiga Živorada Mihajlovića Slavinskog, učenika Keneta Granta (koji je pak bio učenik okultiste Alistera Kroulija). Psiholog po obrazovanju, Slavinski je vodio *intenzive prosvetljenja* u *Beloj gnostičkoj crkvi*. I danas je internacionalno aktivan kao autor i vođa radionica *duhovne tehnologije*.<sup>247</sup> Prva knjiga Slavinskog, *Psihički trening indijskih fakira i jogija* (1971), bio je priručnik njegovog viđenja filozofije joge. Duga knjiga, *Psihološka studija magije* (1972), bila je „prvi praktični priručnik zapadnog okultizma objavljen u regionu na domaćem jeziku (srpskom)” (Djurđević 2013: 85-86). Između ostalih uputstava za praktično bavljenje okultizmom, Slavinski u njoj donosi i

---

<sup>242</sup> Mortimer 2009: 160.

<sup>243</sup> Kripal 2007: 213.

<sup>244</sup> Mortimer 2009: 162.

<sup>245</sup> Još je Kolin Kempbel, opisujući svoj kulturni milje, primetio značaj knjiga u širenju ezoteričnih teorija i shvatanja.

<sup>246</sup> Djurdjevic 2013.

<sup>247</sup> Vidi Spiritual Technology 2016.

opis „verovatno najpopularnijeg savremenog magijskog obreda, (manjeg terajućeg) rituala pentagrama” (86). Đurđević dalje kaže da je uticaj ove knjige na razvoj i popularnost ezoterizma u Jugoslaviji „bio ogroman” (86). Sledeće knjige Slavinskog bile su: *Simboli hermetizma* (1973), *Kratka enciklopedija parapsihologije i hermetizma* (1974) i *Psihonauti unutrašnjih svetova* (1976).<sup>248</sup> Uopšteno, Slavinski je u svojim knjigama naglašavao psihološki aspekt okultizma i ukazivao na to da zanimanje za okultno predstavlja ekvivalent jungovskoj težnji za individuacijom.<sup>249</sup>

Jedan od autora koji je dao svoj doprinos okultnom izdavaštvu toga vremena bio je i Velimir Abramović, mlađi brat Marine Abramović, pod pseuonimom Vilijam Abramčik. On je 1979. objavio *Tarot: velike arkane* (knjigu *Tarot II: male arkane* izdaće 1983. godine). Poput Slavinskog, i V. Abramović psihologizuje ezoterizam — u ovom slučaju tarot — što je, kako je Hanegraaf ukazao, jedna od značajnih odlika modernog okultizma, odnosno nju ejdža (odjeljak 1.6.4). Prema V. Abramoviću, karte velike arkane u tarotu imaju svoj smisao u procesu individuacije, odnosno ilustruju „22 značajna stupnja na životnom putu” (Abramčik 1979: 9). Velimir Abramović je, poput Marine Abramović, učestvovao 1970-ih u programu Studentskog kulturnog centra, ali kao autor predavanja koja su povezivala ezoterično i umetnost. Na primer, 1975. godine je održao predavanja *Nesistematsko mišljenje: smisao parapsihološkog i konceptualna umetnost* i *Kriza sistema: u nauci, religiji, umetnosti i magiji*. Drugi deo predavanja o nesistematskom mišljenju održao je 1976. godine. Razgovor Velimira sa Marinom Abramović, objavljen u monografiji *Artist Body* (1998), bio je naslovljen *Nesistemsko mišljenje*.<sup>250</sup>

Brojne knjige iz ovog vremena ukazuju na sve bogatiju okulturu u Jugoslaviji 1970-ih, odnosno zanimanje publike za ezoterično i okultno. Na primer, prevod na srpski Kastanedinog *Učenja Don Huana* objavljen je 1977. godine i samo je još više produbio zanimanje za šamanizam koje su, već od kraja 1960-ih, izazivali objavljivani članci i knjige Elijadea (jedan od strasnih čitalaca Elijadea bila je upravo Marina

---

<sup>248</sup> Djurdjevic 2013: 88.

<sup>249</sup> Djurdjevic 2013: 88.

<sup>250</sup> Abramović 1998: 400-417.

Abramović).<sup>251</sup> Treba pomenuti i sve veću popularnost joge, verovatno podsticanu zbog prijateljstva Jugoslavije sa Indijom u Pokretu nesvrstanih. Jasmina Puljo, balerina koja se proslavila kao instruktorka joge i autorka niza priručnika o jogi, objavila je *Mini jogu za svakoga* 1975. godine. Čitaoci zainteresovani za „klasičnu jogu” mogli su od 1977. godine da čitaju prevod Patanjđalijevih *Izreka o jogi*, uz stručno tumačenje prevodioca Zorana Zeca.

#### **4.5. Jozef Bojs u Beogradu 1974. godine**

Iako je reč o nemačkom umetniku, Bojsovo predavanje u Studentskom kulturnom centru 1974. godine predstavljalo je jedan od najznačajnijih trenutaka u radu ove institucije, događaj koji se dugo godina posle prepričavao u beogradskim umetničkim krugovima. Posvetićemo Bojsu sledeće redove zato što je on ostavio značajan utisak na Marinu Abramović i uticao na njeno ezoterično shvatanje umetnika kao šamana.

Abramovićeva i Bojs upoznali su se na festivalu u Edinburgu 1973. godine u vreme kada je ona izvela svoj prvi performans *Ritam 10*. Bilo je to u okviru predavljanja mladih jugoslovenskih umetnika *Osmoro jugoslovenskih umetnika* koje je organizovao škotski umetnik Ričard Demarko u okviru svojeg nastojanja da promoviše istočnoevropsku umetnost. Bojs je na edinburškom festivalu imao status zvezde, što je iritiralo Rašu Todosijevića, kolegu Abramovićeve iz grupe jugoslovenskih umetnika. Todosijević je tom prilikom odlučio da napravivši poster s Bojsovim likom i natpisom *Jozefina Bojs*, koji je prodavao posetiocima festivala.<sup>252</sup> Godinu dana kasnije Bojs je posetio Beograd i održao predavanje u okviru *Aprilskih susreta* — velikog umetničkog događaja organizovanog u Studenstkom kulturnom centru. Pre Bojsovog predavanja Raša Todosijević je izveo performans u kojem je, između ostalog ispisao, opet na zidu ispisao *Jozefina Bojs*. Zoran Popović, još jedan umetnik iz neformalne grupe kojoj je pripadala Abramovićeva, takođe je bio kritičan prema Bojsovoj „nemačkoj dubini”, odnosno njegovom „duhovnom univerzumu gde je svaki član obuhvaćen u sistematsku

---

<sup>251</sup> Vestkot 2013 [2010]: 53.

<sup>252</sup> Vestkot 2013 [2010]: 75.

celinu bitka”.<sup>253</sup> Bojsovo predavanje na *Aprilskim susretima* 1974. godine naišlo je na negodovanje značajnog dela publike, uznemirene njegovim „duhovnim koordinatama”.<sup>254</sup> Kako je to opisao Denegri, Bojsov „isuviše romantični lik umetnika kao propovednika-šamana” nije odgovarao „radikalnom krilu u krugu beogradskih novih umetnika sedamdesetih” (Denegri 1996: 199). To „radikalno krilo” predstavljali su umetnici novolevičarske orijentacije kasnije okupljeni oko projekta *Oktobar 75* (vidi gore, odeljak 3.3.1). Zaista, Bojsov ezoterični utopijski program morao je zvučati iritantno mladim beogradskim neomarksistima.

Za razliku od svojih kolega, Marina Abramović je u Bojsu i njegovoj utopiji očigledno videla uzor. Tokom njegovog boravka u Beogradu ona se „postarala da s njim provede što više vremena”.<sup>255</sup> Dan nakon Bojsovog predavanja, u okviru istih *Aprilskih susreta*, Abramovićeva je izvela čuveni performans *Ritam 5* u kojem je izgubila svest unutar plamteće zvezde. Za ovaj događaj bila je vezana urbana legenda da je Bojs bio taj koji je spasao iz vatre Abramovićevu tokom performansa, kada je usled gubitka kisonika izgubila svest. Ješa Denegri — koji je tada izbliza pratio umetnike u Studentskom kulturnom centru i najverovatnije bio upoznat ko su bili pravi spasioci Abramovićeve (umetnici Radomir Damjanović i Gergelj Urkom) — učestvovao je u stvaranju ove legende, opisujući je čak dvadeset i dve godine kasnije kao nešto što ostaje „duboko, trajno i nezaboravno urezano u sećanju” (Denegri 1996: 102). Denegrijevo *sećanje* opisuje Bojsa koji ulazi u plamenu zvezdu i „iscrpljenu Marinu iznosi na rukama i ljubi u čelo” (102). Ne ulazeći u to kako je i iz kojih razloga nastala ova legenda o Bojsu koji izvlači mladu Abramovićevu iz vatre, primetićemo da ona ukazuje na to da je Bojs za nju *svakako* imao značaj. To potvrđuje i omaž koji je Abramovićeva već kao čuvena umetnica napravila Bojsu u njujorškom Muzeju Gugenhajm 2005. godine.<sup>256</sup> U nemačkom dokumentarnom filmu za kanal „3sat”, Abramovićeva otkriva koji je aspekt Bojsa najviše uticao na nju:

---

<sup>253</sup> Denegri 1996: 199.

<sup>254</sup> Stokić 2014.

<sup>255</sup> Vestkot 2013 [2010]: 79.

<sup>256</sup> *Seven Easy Pieces* u Muzeju Gugenhajm, 2005. godine.

„Za mene bila veoma značajna njegova ideja da je umetnik šaman. Umetnik ne mora samo da razvija svoje fizičko telo, već i svoje mentalno telo, da poseduje nešto poput duhovne povezanosti sa publikom i delom. To stvara auru, a on je imao jaku auru. To ne možeš da naučiš. Ne možeš da kažeš: želim sad harizmatiski da zračim! Ili je imaš [jaku auru] ili je nemaš”.<sup>257</sup>  
(Beuys & Beuys 2006)

Na Bojsovo shvatanje šamanizma najverovatnije je uticala knjiga Mirče Elijadea *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*, čiji se prevod pojavio u Nemačkoj 1957. godine.<sup>258</sup> Kurator Džerard Gudrou ukazao je na šamanske elemente u Bojsovoj imaginarnoj autobiografiji, koju je Bojs nazivao „životna istorija/radna istorija”.<sup>259</sup> U njoj je, na primer, period od 1955. do 1957. godine označen kao duboka depresija koja se može se protumačiti kao faza krize kod budućeg šamana, dok se njegova „duhovna transformacija”, odnosno izlazak iz depresije, upadljivo poklapa sa objavljivanjem nemačkog prevoda Eljadeove knjige i knjige nemačkog etnologa Hansa Findajzena<sup>260</sup> — obe o šamanizmu i izdate 1957. godine.<sup>261</sup>

Elijade je bio značajan za umetničke početke Marine Abramović. Biograf Abramovićeve navodi da je ona kao mlada umetnica inspiraciju nalazila u Elijadeovim

---

<sup>257</sup> „Für mich war seine Idee sehr wichtig — dass ein Künstler ein Schamane ist. Künstler muß nicht nur seinen physischen Körper sondern auch seinen mentalen Körper entwickeln, so etwas wie eine spirituelle Verbindung mit dem Publikum und dem Werk haben. Das erzeugt eine Aura, und er hatte eine starke Aura. Das kannst du nicht lernen. Du kannst nicht sagen: Ich will jetzt eine harismatische Ausstrahlung haben! Du hast sie oder du hast sie nicht.”

<sup>258</sup> Raschzok 2015.

<sup>259</sup> Bojs je 1964. godine prvi put artikulisao svoju „životnu istoriju/radnu istoriju” (Lebenslauf/Werklauf) koju je kasnije godinama menjao i objavljivao u katalozima i monografijama. Stvarne i izmišljene događaje iz svog života Bojs je predstavljao tako da na kraju ceo njegov život treba da bude shvaćen kao umetničko delo. Slično Bojsu, Abramovićeve je svom životu takođe dala mitsku dimenziju, osmislivši *Biografiju* — naročiti pozorišni komad-performans zasnovan na hronološkom predstavljanju njenog „epskog” života. *Biografija* Abramovićeve je igrana u raznim verzijama, od 1989. godine u različitim pozorištima u Evropi i Americi. Abramovićeve je *Biografiju* stalno menjala i u njoj je primetno izvesno odstupanje od stvarne hronologije događaja u njenom životu, kao i insistiranje na mitu o dedi patrijarhu. Od 2011. godine izvodi se neka vrsta obrade *Biografije* u režiji Roberta Vilsona, predstava *Život i smrt Marine Abramović*, u kojoj Abramovićeve takođe glumi sebe i svoju strogo majku.

<sup>260</sup> *Schamanentum: dargestellt am Beispiel der Besessenheitspriester nordeurasiatischer Völker*, 1957.

<sup>261</sup> Ovo mišljenje Džerarda Gudroua prenosim iz Raschzok 2015: 178.

tekstovima.<sup>262</sup> Istina, Elijadeova studija o šamanizmu prevedna je u Jugoslaviji tek 1985,<sup>263</sup> ali je njegova knjiga *Mit i zbilja*<sup>264</sup> prevedena 1970. godine. Abramovićeva je, stoga, mogla na početku svoje karijere da bude podstaknuta Elijadeovim izlaganjima o isceliteljskoj ulozi mita, rituala, simbola i arhetipova. Već smo rekli da prema Elijadeovom ezoteričnom shvatanju vraćanje modernog čoveka izgubljenom praiskonu (*illud tempus*) — kroz mit, ritual, simbole i arhetipove, može imati terapeutsko dejstvo i pomoći mu da umakne „teroru istorije”. Breme istorije osećali su i Bojs i Abramovićeva — doduše, drugačije prirode. Bojs je kroz mitologiziranje svog života najverovatnije pokušavao da pobjegne od duhova prošlosti i svoje povezanosti sa nacizmom.<sup>265</sup> Abramovićeva je, s druge strane, prolazeći kroz svoje prve performanse ritualnog karaktera težila da se oslobodi previše visokih moralnih standarda njenih roditelja — ratnih heroja, odnosno jugoslovenskog društva u kojem se nije osećala dovoljno slobodnom.

Prema Bojsovim hagio-autobiografskim tvrdnjama, koje su dugo u literaturi usvajane kao izveštaji o stvarnim događajima, ključni trenutak za njegov šamanski razvoj predstavljao je događaj iz Drugog svetskog rata, u kojem je učestvovao kao pilot nemačke avijacije. Prema monografiji Bojsa iz pera Geca Adrijanija i kolega,<sup>266</sup> Bojsov bombarder je bio oboren u udaljenoj pustari na Krimu. Bojsa su tom prilikom iz krhotina spasili Tatari koji su ga osam dana lečili, dok se nisu pojavili nemački specijalci i zatim ga preneli u vojnu bolnicu. Zahvaljujući Tatarima i njihovim šamanima, Bojs je preživeo. Oni su ga iscelili svojim prirodnim lekovima: prvo su ga uvili u filc i na sankama odvezli u logor, gde su mu zatim vidali rane mašču. Kasnije, kada je Bojs posle rata postao poznati umetnik-šaman, filc i mast će biti najprepoznatljiviji elementi njegove umetnosti. Naravno, ova Bojsova priča je

---

<sup>262</sup> Vestkot 2013[2010]: 53.

<sup>263</sup> Mada nije isključeno da je Abramovićeva mogla da čita i original na francuskom, koji dobro poznaje.

<sup>264</sup> *Aspects du Mythe* (1963).

<sup>265</sup> O vezi Bojsa i nacizma, vidi Riegel 2013.

<sup>266</sup> Götz et al. 1981: 23.

izmišljena.<sup>267</sup> Njena je svrha stvaranje predstave o „umetniku-šamanu”, pozivanje na „više znanje” primljeno od izvornih šamana, odnosno stvaranje jake „aure” harizmatičke ličnosti, o kojoj govori Abramovićeva. Na ovu mitologizaciju Bojsovog života ukazao je još 1980. godine Benjamin Buhloh u tekstu povodom retrospektive u njujorškom Muzeju Gugenhajm (1979/80).<sup>268</sup> Samomitologizacija je takođe jedna od strategija stvaranja javne umetničke ličnosti Marine Abramović. Dobar primer je priča o njenom „svetačkom” poreklu, odnosno o tome da je njen deda bio patrijarh Srpske pravoslavne crkve, mučenik i svetac.<sup>269</sup> Takođe, iskustva Abramovićeve sa šamanima širom sveta često su predstavljena kao važna za njenu umetnost.<sup>270</sup> Kao kod Bojsa, i kod Abramovićeve sinteza umetnosti, života i samomitologizacije predstavlja strategiju konstruisanja ezoteričnog diskursa o „umetniku(ci)-šamanu” koja poseduje *više znanje*.

Kako kaže istoričarka umenosti peformasa, Rosali Goldberg, Bojs je „pribegavao dramskim akcijama i predavanjima u pokušaju da promeni svest” (Goldberg 1979: 96); on je smatrao da je svetu potrebna revolucija ljudske misli, koja počinje u čoveku. Bojs je održavao brojna javna predavanja kao deo svojeg umetničkog delovanja u proširenom smislu. Na umetničkoj smotri *Dokumenta 5* u Kaselu 1972. godine Bojs je svoje učešće iskoristio ne za predavljanje umetničkog dela u uobičajenom smislu, već kao priliku da sto dana u svojem *Uredu za demokratiju* sa posetiocima raspravlja o političkim idejama, koje su svakako uključivale i duhovne teme. Bojsova umetnost i predavanja, poput onog u Beogradu, ukazuju na proučavanje ideja Rudolfa Štajnera, osnivača antropozofskog pokreta.<sup>271</sup> Štajner je bio veoma aktivan kao pedagog i održao je oko 6.000 predavanja.<sup>272</sup> Tokom predavanja, on je pisao i crtao dijagrame kredom na

---

<sup>267</sup> Riegel 2013.

<sup>268</sup> Buhloh 2001 [1980]. Potpuno „raskrinkavanje” Bojsa, uključujući i „mit o Tatarima” objavljeno je nedavno u Nemačkoj, vidi Riegel 2013.

<sup>269</sup> Vidi komentar 149.

<sup>270</sup> Najnovi primer je najava njene izložbe u galeriji Luciana Brito (Sao Paolo, Brazil) u kojoj se ističu iskustva Abramovićeve sa šamanima, vidi Luciana Brito 2015.

<sup>271</sup> U vezi sa vezom Bojsa i Štajnera, vidi Kuni 2004: 185-197

<sup>272</sup> Goodrick-Clarke 2008: 230

školskoj tabli (koji se danas smatraju umetnošću),<sup>273</sup> upravo kao Bojs. Štajner je pričao o *duhovnoj evoluciji*, odnosno buđenju duhovnih osobina čoveka — u čemu umetnosti treba da ima vodeću ulogu.<sup>274</sup> Bojs je usvojio ovu ideju, a njen eho danas možemo videti u umetnosti Abramovićeve. Pedagoški program „promene svesti” naročito je vidan u njenim novijim performansima u *512 sati* i *Generator*. Ideju „istraživanja granica tela i uma” Abramovićeve će sistematizovati i praktično — u vidu serija vežbi nazvanih *Metod Abramović* (vidi odeljak 5.5). U okviru najnovijih masovnih projekata Abramovićeve — *Zajednička zemlja* i *Kaldor projekat* (vidi 5.5.5), značajno mesto — pored izložbe i demonstracije Metoda Abramović, zauzimaju i njena odlično posećena predavanja. Može se reći da Abramovićeve svojim aktivnostima u velikoj meri nastavlja Bojsovu viziju umetnika-šamana koji ima moć, štaviše zadatak — da duhovno isceljuje svoju publiku.

Abramovićeve i Bojsa povezuje i zanimanje za tibetanski budizam. Kod oboje umetnika ključnu ulogu u povezivanju s tibetanskim budizmom imala je njihova zajednička prijateljica Luvrijen Vijers. Ova holandska umetnica posvetila se aktivističkom pisanju o umetnosti, duhovnosti i političkim pitanjima, koje je ona, sledeći Bojsovo prošireno shvatanje umetnosti, nazvala *pisanje kao skulptura*. Bojs je Vijersovu, nakon dugotrajnih intervjuova 1978. i 1979. godine,<sup>275</sup> zamolio da ista pitanja postavi Endiju Vorholu. Vijersova ga je poslušala, a Vorhol joj je zatim predložio da ista pitanja postavi Dalaj Lami. Nakon što je intervjuisala Dalaj Lamu u Indiji, Bojs je Vijersovoj predložio da mu organizuje susret s Dalaj Lamom.<sup>276</sup> Vijersova i Bojs su isprva imali nameru da se susret sa Dalaj Lamom organizuje javno, u okviru umetničke smotre *Dokumenta* u Kaselu, 1982. godine,<sup>277</sup> što je iz Dalaj Lamine kancelarije odbijeno. Bojs je očekivani susret s Dalaj Lamom, pomalo megalomanski, zamislio kao

---

<sup>273</sup> Štajnerovi učenici došli su na ideju da tablu prekriju debelim crnim papirom, kako bi nakon predavanja mogli da sačuvaju Štajnerove crteže. Sačuvano je oko 1100 crteža koji su bili izloženi 1997/98. godine (Berkley Art Museum). Objavljena je i monografija o Štajnerovim crtežima „na tabli”, vidi Kugler (ur.) 2003.

<sup>274</sup> Štajner je seriju predavanja posvetio umetnosti; vidi Steiner 1964 [1923].

<sup>275</sup> Ove intervjuje je Vijersova objavila 1980. godine kao knjigu *Joseph Beuys Talks to Louwrien Wijers*.

<sup>276</sup> Elektronska prepiska autora sa Luvrijen Vijers, 16. februar 2016.

<sup>277</sup> Thompson 2011: 145.



put ka ostvarenju svog koncepta „Evroazije” — ujedinjenja Zapada i Istoka, Evrope i Azije, odnosno nauke i duhovnosti, koje su ove dve geografske oblasti za njega predstavljale.<sup>278</sup> Susret, koji je zapravo bio formalna audijencija Bojsa kod Dalaj Lame, odigrao se kasnije te godine u hotelu *Kenigsdorf* u Bonu. Suviše formalna priroda ovog susreta bila je razočaravajuća za Bojsa i on je izgubio želju za daljim dijalogom s Dalaj Lamom.<sup>279</sup>

Poput Bojsa, Abramovićeva će u više navrata izjaviti da svrhu svoje umetnosti vidi u misionarskom povezivanju Zapada i Istoka.<sup>280</sup> U svojim nastojanjima da donese Istok na Zapad, Abramovićeva će takođe ući u dijalog sa tibetanskim budizmom i Vijersova će u tome odigrati značajnu ulogu (vidi odeljak 5.1.2).

#### **4.6. Zaključak: okultura u SFRJ 1970-ih**

Studentska pobuna 1968. godine predstavljala je, kao što smo videli, značajan događaj koji je uticao na političku situaciju u Jugoslaviji narednih godina. Kroz nezadovoljstvo studenata ispoljile su se nove ideje, političke i duhovne, koje su mladi upotrebljavali u svojoj kritici dominantnih društvenih modela. Studentska pobuna 1968. godine okončana je čuvenim Titovim „priznanjem” da su studenti u pravu, koje se pokazalo kao uspešna taktika za prekid protesta. Do demokratizacije društva koje su studenti zahtevali, naravno, nije došlo, već je odmah po okončanju masovnog protesta usledio obračun sa njegovim radikalnijim učesnicima, kao i profesorima *Praxisovcima* koji su ga podržavali. Jedan od navodnih ustupaka vlasti nakon studentske pobune bilo je osnivanje Studentskog kulturnog centra 1968. i njegovo otvaranje 1971. godine. Odmah po otvaranju Galerije Studentskog kulturnog centra, Marina Abramović je postala jedan od njenih stalnih umenika.

Studentski bunt u Jugoslaviji, poput onog u SAD-u, bio je odraz jugoslovenske verzije kontrakulture, koja je, uprkos razlikama, imala sličnosti sa svojim zapadnom

---

<sup>278</sup> Thompson 2011: 282-283, napomena 19.

<sup>279</sup> Thompson 2011: xiii. O toku samog susreta Bojsa i Dalaj Lame, jedini izvor je izveštaj Vijersove, kojoj predstavnici Dalaj Lame nisu dozvolili da prisustvuje prvom delu susreta, uprkos tome što ga je ona lično organizovala. U vezi sa ovim izveštajem, koji se odnosi na drugi deo susreta, vidi Thompson 2011: 148-152.

<sup>280</sup> Abramović 2008: 25.

uzorom. Uopšteno, dve osnovne struje kontrakulture bile su: 1) *nova levica* i 2) *hipi pokret*, koji smo doveli u vezu sa okulturom (prema Partridžu) i stoga ga nazvali pokretom *hipi okulture*. Prikazali smo i dinamiku odnosa odobravanja i zabrane jugoslovenskih vlasti prema ove dve struje kontrakulture, koju ćemo ukratko sažeti ovako:

1) *Nova levica*. Nakon relativno slobodnih 1960-ih, početkom naredne decenije u socijalističkoj Jugoslaviji dolazi do zaoštavanja složene političke situacije. Jedna od posledica tog zaoštavanja bio je sveći pritisak na filozofe nove levice okupljene oko časopisa *Praxis*. Iako su se teoretičari *nove umetničke prakse* — povezani u Beogradu sa radom Galerije Studentskog kulturnog centra, oslanjali na ideologiju nove levice i *Praxisa*, njima je ipak bilo omogućeno da od 1971. godine deluju u okviru svog kulturnog „rezervata”, bez značajnog uticaja na društvo. Drugi, radikalni oblici umetničko-društvene kritike, međutim, bili su strogo kažnjavani, kao u sličaju obračuna vlasti sa novosadskom neoavangardnom scenom i izricanja zatvorskih kazni umetnicima Miroslavu Mandiću i Slavku Bogdanoviću, 1972. godine. U isto vreme kada je Studentski kulturni centar u Beogradu otvoren, jedan broj značajnih predstavnika *nove umetničke prakse* se povukao iz sveta institucionalizovane umetnosti. Nepoverljivi prema revolucionarnom potencijalu institucionalizovane umetnosti, ovi umetnici počinju da istražuje druge modele umetničkog i životnog delovanja, kroz osnivanje nju ejdž komuna. To nas dovodi do druge struje kontrakulture, koju smo nazvali hipi okulturom.

2) *Hipi okultura*. Ukazali smo na blakonaklonost, pa čak i podršku vladajućih struktura prema hipi okulturi, kao razblaženoj i „cvetnoj” kritici društva, naročito nakon 1968. godine. U dosadašnjem teoretisanju o *novoj umetničkoj praksi* uglavnom se pozivalo na njenu utemeljenost u filozofiji nove levice i *Praxisa*, dok je uticaj hipi okulture umanjivan ili zanemarivan. U ovom poglavlju smo pokazali, međutim, da je jedan broj značajnih predstavnika *nove umetničke prakse* bio naklonjen upravo sadržajima hipi okulture („mističnom” i „transcendentalnom”). Pokazali smo da su početkom 1970-ih slovenačka grupa *OHO* i članovi novosadskih grupa *Kôd*, (∅ i (∅-*Kôd* izgubili poverenje u revolucionarni potencijal umetnosti. S druge strane, vlast je na

različite načine zastršivala umetnike koji su je otvoreno kritikovali. Umetnici su se stoga okrenuli ideji *unutrašnje* revolucije i ličnog usavršavanja koje je kod nekih bilo praćeno eksperimentisanjem sa enteogenima. Kao rezultat tog povlačenja u sebe — ili jednostavno zato što nisu imali drugog izbora — oni se posvećuju alternativnim modelima života i duhovnog traženja, što se ogleda u stvaranju komuna poput *Porodice u Šempasu* i *Porodice bistrih potoka*, ili svesnoj samoizloaciji (Miroslav Mandić).

Pokazali smo na kraju da je okulturno izdavaštvo u Jugoslaviji 1970-ih bilo u usponu i da je Velimir Abramović, brat Marine Abramović, učestvovao u stvaranju novih okulturnih sadržaja: ezoteričnih knjiga i predavanja. Imajući u vidu da su okulturne ideje u 1970-im bile „u vazduhu” oko Marine Abramović u trenutku početka njenog bavljenja *novom umetničkom praksom*, možemo pretpostaviti da su se one odrazile na njenu umetnost.

## V. OKULTURA I UMETNOST MARINE ABRAMOVIĆ

### 5.1. Prvi dodiri s okulturom

Rana (jugoslovenska) postavangarda, u koju je smešten beogradski period Marine Abramović, nastala je — kako je rekao Miško Šuvaković — „u duhovnoj klimi zapadne intelektualne nove levice (neomarksizma), filozofije jezika (od analitičke filozofije do poststrukturalizma) i pojedinačnih prodora u ezoterična učenja Istoka i Zapada” (2005: 468).

U nastavku ćemo pokazati da su ti „prodori u ezoterična učenja”, koje smo mi ovde nazvali *hipi okulturom*, značajno od početka uticali na umetnost Marine Abramović. Ona nije morala da čeka na „okultni bum” i „hermetičke” knjige Ž. M. Slavinskog početkom 1970-ih (vidi 4.4) da bi došla do saznanja o ezoteričnim temama. Njen brat, Velimir Abramović, tvrdi da je već oko pet godina proučavao ezoterične teme, kada su se knjige Ž. M. Slavinskog pojavile na tržištu početkom 1970-ih (vidi 4.4).<sup>281</sup> Velimir Abramović kaže da je preko svoje sestre upoznao profesora Akademije likovnih umetnosti u Beogradu, umetnika Dušana Gakovića, koji je u velikoj kućnoj biblioteci imao „kompletnu ezoteriju” — oko 2.000 naslova, od raznih prevoda do rukopisa.<sup>282</sup> Preko njihove uticajne majke Danice Rosić, mladi Marina i Velimir Abramović imali su lak pristup privatnim bibliotekama beogradskih intelektualaca i umetnika.<sup>283</sup> Možemo da pretpostavimo da su oni u tim privatnim bibliotekama mogli da se upoznaju s ezoteričnim izdanjima koja nisu bila objavljena u tadašnjoj socijalističkoj Jugoslaviji, već u predratno vreme, poput časopisa ruske

---

<sup>281</sup> S obzirom da je prva knjiga Ž. M. Slavinskog *Psihički trening indijskih fakira i jogija* izašla 1971. godine, to znači da je Velimir Abramović počeo da se zanima za ezoteričnu literaturu sa četrnaest godina. To je sasvim moguće, s obzirom da je on, po svemu sudeći, bio nadareno dete izuzetne inteligencije: već sa petnaest godina velika izdavačka kuća *Nolit* objavila mu je zbirku poezije (ne dečije, već prilično ozbiljne); vidi Abramović 1967.

<sup>282</sup> Intervju autora s Velimirom Abramovićem (8. april 2016.)

<sup>283</sup> Majka Marine i Velimira Abramovića, Danica Rosić, vodila je državni fond Moša Pijade za stipendiranje i otkup umetničkih dela, te su joj stoga, kako kaže Velimir Abramović, “svi dolazili na noge” (intervju autora s Velimirom Abramovićem, 8. aprila 2016.)

emigracije *Okultizam i joga* (*Окултизм и Јога*), koji je izlazio u Beogradu od 1933. do 1936. godine.<sup>284</sup>

Velimir Abramović izveštava da je svojim mladićkim danima stupio u kontakt sa „Madam [Milom] Grubačević, koja je bila sekretar teozofskog društva [u SFRJ]“; on kaže da iz prve ruke ima obaveštenje o postojanju „Srpskog teozofskog društva“, čija je predsednica, kako tvrdi, bila Ksenija Atanasijević.<sup>285</sup>

Prva srpska filozofkinja Ksenija Atanasijević (1894-1981), autorka međunarodno značajne studije o Đordanu Brunu,<sup>286</sup> povremeno je do 1979. godine držala predavanja na Kolarčevom narodnom univerzitetu u Beogradu.<sup>287</sup> Vladeta Jerotić, koji je odlazio na ova predavanja i u privatne posete Atanasijevićevoj, kritički je ocenio spoj njenog visokog intelektualizma „sa mutnim teorijama indijske religiozne misli o karmi i reinkarnaciji, naknadno počađavelih kroz rusko-englesku fantastiku Helene Blavacke i Ani Bezant“ (Jerotić 2004: 146). Jerotić kaže da je na jednom od poslednjih predavanja Atanasijevićeve 1978. godine na Kolarcu (koja su obično bila o

---

<sup>284</sup> *Okultizam i joga*, kako piše u jednom od brojeva izdatih u Beogradu, bio je časopis „ruskih nezavisnih okultista, ali su njegove stranice [bile] širom otvorene svim tražiteljima Istine, nezavisno od škole kojoj pripadaju i okultnih doktrina koje ispovedaju“ (Asejev 1934: 2). *Okultizam i joga* je izdavao i uređivao doktor medicine i teozof Aleksandar Mihailovič Asejev (*A. M. Acceev*), učenik Nikolaja Konstantinoviča Reriha. Izdavanje časopisa je posle Beograda preseljeno u Bugarsku (Sofija, 1936-1939), zatim Paragvaj (Asunsion, 1952-1977) i SAD (San Francisko, 1978-1982). Asejev je bio blizak sa Elenom i Nikolajem Rerihom, a njegov časopis *Okultizam i joga* je služio kao središte međunarodne mreže ruskih okultista; distribucija je obavljana u Engleskoj, Francuskoj, SAD, Asutraliji i Urugvaju; članci su pokrivali teme od klasičnog ezoterizma do teozofije, parapsihologije, paganizma, ruskog i slovenskog nacionalizma, budizma i hinduizma (vidi Mentzel 2012:158).

<sup>285</sup> Intervju autora s Velimirom Abramovićem (8. april 2016). Prema podacima na internet stranici Teozofskog društva u Sloveniji (Teozofsko gibanje 2014) Jugoslovensko teozofsko društvo osnovano je 1925. godine i imalo je više loža: u Beogradu je delovala *Istina*, dok je matična loža bila u Zagrebu. Istovremeno, u Beogradu je delovala loža Jaroslav Mudri koju su (1925?) osnovali ruski emigranti i koja je bila u sastavu sekcije Ruskog teozofskog društva van Rusije. Članovi ove lože su se početkom 1941. godine pridružili Jugoslovenskom teozofskom društvu i osnovali zajedničku ložu *Bratsivo*. Ova loža, kao i ostatak Jugoslovenskog teozofskog društva, bila je aktivna samo do početka rata, aprila 1941. Nakon Drugog svetskog rata Jugoslovensko teozofsko društvo je delovalo tajno, do 1966. godine, kada je odobreno njegovo delovanje pod imenom Teozofsko društvo u SFRJ. Beogradska loža *Istina* počela je ponovo sa radom 1967. godine.

<sup>286</sup> *La doctrine métaphysique et géométrique de Bruno: exposée dans son ouvrage De triplici minimo* (Atanassievitch 1922). Ova studija je objavljena na osnovu doktorske disertacije Atanasijevićeve *Brunovo učenje o najmanjem*, odbranjene na Filozofskom fakultetu u Beogradu, 1922. godine. Knjiga je 1972. godine prevedena sa francuskog na engleski i izdata kao *The Metaphysical and Geometrical Doctrine of Giordano Bruno in His Work De Triplici Minimo* (St. Louis: Warren Green, 1972).

<sup>287</sup> Jerotić 2004: 149.

*perenijalnoj filozofiji*), sala bila prepuna mladih ljudi.<sup>288</sup> Ljiljana Vuletić u svojoj studiji o Atanasijevićevoj kaže da je prva srpska filozofkinja bila “vrstan poznavalac ezoterijskih i mističkih učenja, okultizma i magije, poznat i cenjen ne samo u beogradskim i zagrebačkim, nego i ruskim, francuskim i švajcarskim teozofskim i antropozofskim krugovima” (Vuletić 2005: 184). Vladeta Jerotić izveštava da je 1950-ih upoznao Atanasijevićevu preko “akademika, matematičara i antropozofa Miloša Radojčića i teozofkinje, takođe matematičarke, Olge Tatić”, koja mu je “govorila da je K. Anastasijević od pre Drugog svetskog rata aktivan teozof” (Jerotić 2004: 146).

Sasvim je izvesno da su predavanja Atanasijevićeve i slični događaji bili jedan od mogućih izvora informacija za mlade ljude željne ezoteričnih znanja, poput Velimira i Marine Abramović. Kako kaže Abramovićeve, ona i Velimir su u tim beogradskim danima gajili „snažnu psihičku povezanost” i provodili su “besane noći, diskutujući s prijateljima” (Abramović i Abramović 1998: 400). Mnoge od tih tema bile su sigurno ezoterične prirode, budući da su Abramovićevoj ovi intelektualno stimulatívni razgovori s bratom značajno nedostajali upravo u vreme njenih kasnijih duhovnih iskustava u Australiji i s Tibetancima u Indiji (vidi 5.2.1. i 5.2.2).<sup>289</sup>

Abramovićeve je 1971. godine otišla iz Beograda u Zagreb, na postdiplomske studije u radionici slikara Krste Hegedušića. Iako je Hegedušić bio tradicionalni slikar — čija je umetnost za Abramovićeve i njenu generaciju bila zastarela — on je podsticao eksperimentisanje i razgovor na redovnim čajankama sa studentima, na koje je često dolazio čuveni hrvatski pisac Miroslav Krleža. Jednom prilikom Krleža je pred Hegedušićevim studentima imao izlaganje o Paracelzusu<sup>290</sup> koje je fasciniralo mladu Marinu Abramović.<sup>291</sup> Kako izveštava Velimir Abramović, njegova sestra je tokom postdiplomskih studija, upravo preko Hegedušićeve radionice, saznala za

---

<sup>288</sup> I Ljiljana Vuletić kaže da su ova predavanja Atanasijevićeve u poznom periodu bila izuzetno dobro posećena; vidi Vuletić 2005: 231.

<sup>289</sup> Abramović i Abramović 1: 400.

<sup>290</sup> Krležin esej *O Paracelzu* deo je njegovog ratnog dnevnika za 1942. godinu i prvi put je objavljen u *Republici*, 1955. godine, str. 11-12; vidi Krležijana 2012.

<sup>291</sup> Ovu priču ispričao je Velimir Abramović; vidi Goli Život 2015.

vidovitog Ukrajinca Črljenka u Zagrebu kod kojeg ga je jednom prilikom vodila na seansu “gledanja u šolju”.<sup>292</sup>

Videli smo već da je Abramovićeva veoma cenila rad grupe *OHO* (vidi odeljak 4.3.3). Dok su njene kolege umetnici iz Studentskog kulturnog centra smatrali povlačenje grupe *OHO* u hipi komunu 1971. godine smešnim,<sup>293</sup> opravdano možemo da pretpostavimo da Abramovićeva nije delila njihovo mišljenje, s obzirom na njeno zanimanje za okulturne sadržaje u to vreme (teozofija Blavacke)<sup>294</sup> i nekoliko godina kasnije (bavljenje indijskim religijama,<sup>295</sup> vedskom numerologijom<sup>296</sup> i makrobiotikom<sup>297</sup>). Takođe, Abramovićeva se razlikovala od svojih kolega po tome što je izuzetno cenila Jozefa Bojsa i njegovo ezoterično shvatanje uloge umetnika kao propovednika i šamana (vidi odeljak 4.5). Već tada u pojedinim radovima Marine Abramović možemo da utvrdimo jasne uticaje okulture kojima ondašnja jugoslovenska kritika nije pridavala značaj ili jednostavno nije znala kako da ih uklopi u svoju viziju sekularizovane, „raščarane” savremene umetnosti. U tom smislu, naročito je ilustrativan primer performansa *Tomas Lips* (1975), u kojem je nemoguće zaobići vidne uticaje okulture.

### **5.1.1. Zvezda od krvi: *Tomas Lips* i *Tomine usne***

*Tomas Lips* je izveden 1975. godine u galeriji Krincinger u Insbuku. Abramovićeva je performans započela naga, sedeći za stolom sa belim čaršavom. Prvo je srebrnom kašičicom pojela kilo meda, a zatim je iz kristalne čaše polako popila litar crnog vina. Zatim je rukom smrskala čašu, ustala od stola, pričvrstila na zid fotografiju Tomasa Lipsa (mladog Nemca u kojeg je tada bila zaljubljena) i iscrtala oko njega crnom bojom

---

<sup>292</sup> Goli Život 2015. Velimir Abramović kaže da su kod Črljenka odlazili i visoki partijski funkcioneri u Hrvatskoj, poput Savke Dabčević-Kučar i Mike Tripala, ali da nisu bili zadovoljni lošim (i očigledno tačnim) prognozama Črljenka u vezi sa njihovim tadašnjim nacionalističkim pokretom Hrvatskog proleća.

<sup>293</sup> Vestkot 2013 [2010]: 53.

<sup>294</sup> Vestkot 2013 [2010]: 53.

<sup>295</sup> Vidi odeljak 5.2.2. u nastavku.

<sup>296</sup> Vestkot 2013 [2010]: 126.

<sup>297</sup> Vestkot 2013 [2010]: 141.

obrnuti pentagram. Zatim je sebi na stomaku isekla takođe oblik obrnutog pentagrama. Klenuvši ispred slike Tomasa Lipsa, Abramovićeve se zatim bičevala po leđima, rasprskavajući krv koja je curila sa stomaka i stvarajući nove rane na leđima. Posle toga, umetnica je legla na veliki krst od leda, dok je grejalica visila sa tavanice tačno iznad njenog stomaka, tako da je isečeni pentagram pod toplotom nastavljao da krvari. Posle trideset minuta smrzavanja i krvarenja, austrijska umetnica VALI EKSPORT je prišla i zabrinuto prekinula performans, koji je ukupno trajao oko sat vremena.<sup>298</sup>

Ovaj ekspresivni čin Abramovićeve, nabijen ezoteričnom simbolikom, bio je sasvim u skladu sa tada kontroverznim stremljenjima bečkih akcionista poput Hermana Niča (vidi u nastavku), ali se po svemu sudeći nije previše dopao likovnoj kritici u Beogradu, koja je favorizovala racionalne, analitičke pristupe umetnosti. Bez obzira što je *Tomas Lips* izveden u značajnoj galeriji Ursule Krincinger, ovaj performans je jednostavno izostavljen iz tadašnjih najvažnijih pregleda beogradskog perioda Marine Abramović i jugoslovenske *nove umetničke prakse*. Na primer, likovna kritičarka Jasna Tijardović ga ne spominje u svom pregledu u okviru kataloga za važnu izložbu *Nova umjetnička praksa 1966-1978*,<sup>299</sup> iako navodi druge radove iz tog perioda Abramovićeve nastale van Jugoslavije, pa čak i one ostvarene u saradnji sa njenim nemačkim partnerom Ulajem, koji svakako ne mogu da spadaju u jugoslovensku „novu umetničku praksu”. U katalogu još značajnije izložbe — *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980*<sup>300</sup> — u odeljku koji se odnosi na Marinu Abramović, Ješa Denegri takođe ne spominje *Tomasa Lipsa*. Moguće je da se Denegriju *Tomas Lips* učinio suviše „iracionalnim” i da stoga nikako nije mogao da ga uklopi u svoj program savremene umetnosti, kao razumne, intelektualne i analitičke „prakse”. Ni u ostatku kataloga — u *Hronološkom pregledu najvažnijih umetničkih događaja u Srbiji*, kao ni u biografiji Marine Abramović na kraju kataloga, nigde se ne spominje *Tomas Lips*. Ješa Denegri,

---

<sup>298</sup> Opis performansa prema Vestkot 2013 [2010]: 94 i Stokić 2008: 42-44.

<sup>299</sup> Tijardović 1978. Izložba *Nova umjetnička praksa 1966-1978* održana je u Galeriji savremene umetnosti u Zagrebu 1978. godine.

<sup>300</sup> Izložba *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980*, održana je 1983. godine u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, Galeriji savremene umetnosti u Zagrebu i Galeriji umetnosti u Prištini.



pišući čak 1996. godine o srpskoj umetnosti sedamdesetih,<sup>301</sup> opet izbegava da se suoči sa ezoteričnom simbolikom *Tomasa Lipsa* i jednostavno ga izostavlja iz razmatranja umetnosti Abramovićeve. Istoričarka umetnosti Olivera Janković (2012) je uvrstila *Tomasa Lipsa* u svoje razmatranje beogradskog perioda Marine Abramović, ukazavši, što je značajno za našu temu, na ezoterične elemente u njenom tadašnjem radu. Međutim, kao što smo rekli, pojedina tumačenja Jankovićeve su nepravilna (vidi odeljak 3.1.4.). Zanimljivo je da je Ješa Denegri napisao pogovor u ovoj knjizi Jankovićeve i u njemu spominje *sve* performanse Abramovićeve izvedene u beogradskom periodu, ali opet simptomatično izostavlja *Tomas Lips*,<sup>302</sup> kao da se nikada nije dogodio.

U literaturi o Abramovićevoj, kao i u brojnim novinarskim tekstovima, simbol koji je Abramovićeve isekla na stomaku u performansu *Tomas Lips* tumačen je dvojako: češće kao komunistička petokraka i znatno ređe kao izvrnuti pentagram. I jedno i drugo tumačenje je u određenoj meri opravdano i mi ćemo stoga ovaj simbol nadalje, dok ne dođemo do zaključka analize, preliminarno označavati neutralnim terminom „zvezda”

Prema prvom tumačenju, zvezda koju je isekla Abramovićeve na stomaku predstavlja simbol komunizma i navodne represije kojoj je Abramovićeve bila izložena u socijalističkoj Jugoslaviji. U svojoj studiji o Abramovićevoj, Meri Ričards tumači zvezdu u performansu *Tomas Lips* kao „dominantni simbol komunizma” i zaključuje da je ovaj performans bio „kritika socijalističkog ugnjetavanja” (Richards 2010: 12). Drugi primer pridavanja važnosti „komunističkom” tumačenju simbola zvezde vidimo u jednom tekstu Jovane Stokić, koja tvrdi:

„U svom performansu *Tomas Lips* iz 1975. godine, u galeriji Krincinger u Insbrodu (vidi stranice 196-97),<sup>303</sup> Abramovićeve je urezala komunističku

---

<sup>301</sup> Denegri 1996.

<sup>302</sup> Denegri 2012.

<sup>303</sup> Na stranicama 196 i 197 monografiji *The Artist is Present*, na koje upućuje Stokićeva, jasno se vidi da je Abramovićeve na stomaku isekla i na zidu nacrtala *obrnuti pentagram*; vidi Abramović 2010: 196-197. Ove stranice su izvan teksta Stokićeve u ovoj monografiji. Zanimljivo je da je na kraju teksta Stokićeve, na stranici 28, umetnuta velika fotografija stomaka Abramovićeve sa urezanom *komunističkom petokrakom* koja je, međutim, nastala tek naknadno 1994. godine (vidi u nastavku teksta).

zvezdu petokraku na svom stomaku u toku ritualističkog isecanja koje je evociralo dramaturgiju liturgijske drame ili pasija i u kojem je ona ikonografski referisala na zaleđe njene porodice u komunističkoj partiji — kao i Pravoslavnoj crkvi”. (Stokić 2010: 25)

Uz napomenu da liturgijske drame i pasije (kao ni flagelacija i razapinjanje na ledenom krstu) nemaju nikakve veze sa pravoslavnim nasleđem<sup>304</sup> — o čemu je Stokićeva sigurno dobro obavještena — primetićemo da je njena tvrdnja o urezivanju „komunističke zvezde petokrake” zaista iznenađujuća, s obzirom da je dve godine ranije intervjuisala Abramovićevu koja joj je tom prilikom jasno saopštila da zvezda u performansu predstavlja *pentagram*, kao i da ceo performans *nema* religioznu pozadinu. Abramovićeva u tom intervjuu sasvim jasno saopštava Stokićevoj:

„Znaš, postoji mnogo različitih tumačenja [performansa *Tomas Lips*] i ja nikada nisam ispričala istinitu priču, ali sad kad pitaš, [reći ću ti:] u to vreme sam baš bila zaljubljena u momka po imenu Tomas Lips. To je bilo njegovo ime i on je bio Švajcarac koji je izgledao kao žena. Imao je tu dugačku kovrdžavu kosu i bilo je nešto ženstveno u njemu, ali u isto vreme muževno/ženstveno. [...] Dakle, zvao se Tomas Lips i ja sam želela da ga pozovem na svoj performans u Insbuku. U to vreme, još sam razrađivala ideju, ali on nije došao i onda sam ja tako bila kao zaljubljena do ušiju, pa sam uzela njegovu fotografiju i fotografiju pozivnice na događaj, zalepila ih na zid, iscrtala crnom bojom pentagram oko njegove fotografije i onda sam ceo rad napravila kao da je posvećen njemu. Toliko mnogo je ljudi tumačilo [naslov] Tomas Lips kao razmišljanje o nečemu religioznom... A ja jednostavno puštam da svako tumači na svoj način, jer pomislila sam — zašto da ne?” [...] Posle ovoga (performansa) u Insbuku, bila sam pozvana da učestvujem na Bijenalu u Parizu. Srela sam Tomasa Lipsa i pokazala mu materijal o ovom performansu. Sećam se da mu je bilo izuzetno neprijatno i

---

<sup>304</sup> Pasije ili pasionske igre, predstavljaju dramsko prikazivanje Isusovih muka i smrti. Nastale su na hrišćanskom Zapadu u 13. veku i deo su rimokatoličke, a ne pravoslavne tradicije.

posle toga je naš odnos jednostavno prekinut. Bilo mu je neprijatno što sam napravila to delo. Na neki način, to je bio omaž njemu, a on nije mogao da izađe na kraj sa svim tim” (Stokić 2008: 42-44)

Ukazaćemo sada na jedan detalj: ovaj performans je, kako kaže sama Abramovićeva, bio posvećen pomenutom Tomasu Lipsu i shodno tome nazvan *Tomas Lips* (engl. *Thomas Lips*), kako ga i nalazimo u literaturi sve do 2005. godine.<sup>305</sup> Abramovićeva je 2005. godine, tri decenije nakon prvobitnog izvođenja, odlučila da javno ponovi ovaj performans u Muzeju Gugenhajm. Tom prilikom on je preimenovan u *Tomine usne* (engl. *Lips of Thomas*),<sup>306</sup> nakon čega se u literaturi uglavnom pojavljuje pod tim imenom.<sup>307</sup> Nov naziv, dakle, više ne ukazuje na osobu Tomasa Lipsa, već u blizini potencijalno „religioznih” motiva takođe korišćenih u ovom performansu — poput „pričesti” vinom i medom, ledenog krsta i flagelacije — najverovatnije treba da izazove mešovitu asocijaciju na „nevernog Tomu” i Judin izdajnički poljubac. Promena naziva iz *Tomas Lips* u *Tomine usne* očigledno ima za svrhu da se izbriše njegovo prvobitno značenje (ezoterični ritual umetnice zaljubljene u Tomasa Lipsa) i da mu se — kako ćemo videti u nastavku — pripíše drugačije značenje, u skladu sa imidžom Abramovićeve kao umetnice sa krvavog Balkana, nastalog na ruševinama represivnog komunizma.

Razmotrićemo sada kako je, osim promene naziva, sistematski izmenjen i simbol zvezde u performansu *Tomas Lips*. Na fotografijama koje dokumentuju prvobitnu verziju iz 1975. godine, obe zvezde — ona na zidu, iscrtana oko slike Tomasa Lipsa, i ona koju Abramovićeva seče na stomaku, okrenute su sa dva kraka na gore i kao takve nesumnjivo predstavljaju okultistički simbol izvrnutog pentagrama. Zaista, ako je *Tomas Lips* u 1975. godini u bilo kojem smislu trebalo da se odnosi na komunizam, ili

---

<sup>305</sup> Na primer: Abramović 1998: 461 i 466; Celant 2001: 486, Abramovic 2004: 91.

<sup>306</sup> Abramović 2007: 192.

<sup>307</sup> Izuzetak je, na primer, katalog izložbe *My Body is the Event*, održane u MUMOK u Beču (2015), u okviru koje je prikazana i foto dokumentacija ovog performansa. Staro ime *Tomas Lips* zadržano je najverovatnije zato što ova foto dokumentacija — donacija Galerije Krinzinger 1979. godine — zavedena u MUMOK-u pod tim imenom. Takođe, u opisu performansa piše: „Na zidu visi mala fotografija Tomasa Lipsa, muškarca za kojim je umetnica tada čeznula” (Wolfert 2015: bez paginacije).

da bude njegova kritika, nema razloga da Abramovićeva bar jednu od ove dve zvezde nije okrenula jednim krakom na gore, tako da je možemo jasno pročitati kao komunističku petokraku. Međutim, obe zvezde u ovoj prvoj verziji performansa predstavljaju bez sumnje obrnute *pentagrame*.

Abramovićeva se performansu *Tomas Lips* prvi put vratila nakon više od petnaest godina posle prvog izvođenja 1975. godine, u okviru autobiografske predstave *Biografija*, u kojoj je, u saradnji sa video umetnikom i rediteljem Čarlsom Atlasom, dramatisovala svoj život i igrala glavnu ulogu, ponovo izvedeći na sceni svoje stare performanse. Za potrebe predstave Abramovićeva je *Tomasa Lipsa* svela na dva prizora: flagelaciju i sečenje zvezde na stomaku. Tog puta, zvezda koju je Abramovićeva isecala bila je jednim krakom okrenuta na gore i sasvim jasno je predstavljala komunističku petokraku.<sup>308</sup> Predstava *Biografija* sa scenom sečenja komunističke zvezde na stomaku izvođena je povremeno i u raznim verzijama, počev od 1992. godine.<sup>309</sup>

Sledeće izvođenje *Tomasa Lipsa* bilo je, kao što smo rekli, 2005. godine u njujorškom Muzeju Gugenhajm, pod novim imenom — *Tomasove usne*. Osim što je na stomaku isecala komunističku petokraku, u ovoj verziji Abramovićeva je nosila partizansku kapu — opet sa crvenom komunističkom petokrakom. Takođe, mahala je belom zastavom (kao da poziva na primirje) dok se sa zvučnika čula pesma na ruskom jeziku u kojoj se izražava pokajanje zbog rata i grehova, odnosno patnja neshvaćene „slovenske duše”.<sup>310</sup> Novi elementi bili su još: planinarske čizme i štap koje je koristila dok je hodala Velikim kineskim zidom i metronom. Nova je bila i vremenska struktura performansa. Dok je verzija iz 1975. trajala oko dva sata, performans iz 2005. godine je trajao sedam sati, pa je Abramovićeva odlučila da prolazi kroz ceo postupak više puta do kraja predviđenog vremena. Zanimljivo je da je likovni kritičar Artur Danto,

---

<sup>308</sup> Vestkot 2013 [2010]: 229.

<sup>309</sup> Sa rediteljem Mihaelom Laubom Abramovićeva je 2004. godine napravila novu verziju *Biografije*, predstavu nazvanu „Biografija remiks”.

<sup>310</sup> Prevod na engleski tekst koji je publika mogla da podigne na šalteru muzeja Gugenhajm, kako je navedeno u Westcott 2010: 297, glasio je: *O Lord, save thy [sic] people / Blessed is Thy name / Forgive us, Lord, our sins / Committed on the Earth // Look upon us, Slavic souls / Suffering in the world / Nobody understands us, / Our fate's not worth a penny. // Remember the times of glory, / In thy name to wars we went, / The war is our eternal cross, / Our life is of a true faith. // The war is our eternal cross / Long life our Slavic faith.*

govoreći o dve verzije performansa, naveo detaljno sve razlike između njih, osim položaja zvezde na stomaku Abramovićeve.<sup>311</sup>

Da rezimiramo: obrnuti pentagram iz 1974. godine iznenada, počev od 1993. godine, biva rotiran i postaje komunistička petokraka. U performansu iz 2005. godine petokraki se pridružuje još nekoliko „komunističkih” simbola. Pokušaćemo da rasvetlimo u nastavku šta je uticalo na ovu korekciju značenja.

Nakon prestanka umetničke saradnje sa Ulajem — u toku koje je njihova umetnost uglavnom bila podržavana stipendijama, a ne prodajom radova — Abramovićeve je odlučila da se uključi na umetničko tržište i ublaži postojeće finansijske probleme.<sup>312</sup> Prvo joj je u tome pomagao izvesni Pako Delgado, koji je radio za nju „ne bi li joj poboljšao ugled u svetu umetnosti i doprineo da najzad unovči sve one godine svog napornog rada” (Vestkot 2013 [2010]: 209). Abramovićeve je pokušala da proizvede konkretne umetničke predmete koje bi mogla da proda. Tako su nastali prvi *Tranzitorni objekti* (vidi 5.3.1.) — skupi i glomazni<sup>313</sup> objekti-skulpture. Prodaja tih radova nije dobro išla,<sup>314</sup> naročito nakon katastrofalnog globalnog pada transakcija na svetskom tržištu umetnosti 1991. godine i stagnacije koja je trajala skoro celu deceniju.<sup>315</sup> Abramovićeve je u ovom periodu morala da predaje na likovnim akademijama u Parizu, Berlinu i Hamburgu, kako bi obezbedila svoj „jedini sigurni izvor prihoda” (Vestkot 2013 [2010]: 225). Imajući ovo u vidu, nije neopravdano pretpostaviti da je Abramovićeve u ovom napornom periodu intenzivno razmišljala o tome kako da pojača svoje šanse na već znatno oslabljenom tržištu.

---

<sup>311</sup> Danto 2010: 33.

<sup>312</sup> Morala je da plaća hipoteku za novu kuću u Amsterdamu i njeno renoviranje. Vestkot 2013 [2010]: 209.

<sup>313</sup> Vestkot 2013 [2010]: 214.

<sup>314</sup> Vestkot 2013 [2010]: 213, 221.

<sup>315</sup> U 1990. godini dostignut je vrhunac u rastu tržišta umetnosti, nakon nekoliko godina rasta krajem 1980-ih. Nakon toga je usledio nagli pad od skoro 65% u toku 1991. godine. Posle toga je usledio spor rast od 1991. do 1994. godine, a zatim je tržište počelo znatnije da oživljava od 1994. do 1995, međutim i tada je oporavak iznosio samo 52,6 % od svetske prodaje umetničkih dela u 1990. godini. Od sredine 1990-ih do 2000. godine došlo je do ojačavanja tržišta, ali uprkos tome vrhunac iz 1990. nije dostignut sve do 2005. godine što ukazuje na to da je bilo potrebno petnaest godina da se cene koje su 1991. pale u toku samo nekoliko meseci, vrate na svoje stanje iz 1990. godine. Od 2006. godine, koja predstavlja početak eksplozije tržišta umetnosti, prodaje naglo rastu i dostižu vrhunac 2007. godine, kada je prodaja bila skoro 2.5 puta veća od one u 1990. godini. Vidi McAndrew 2012: 64-68.

Rešenje je, čini se, bila *balkanizacija*, proces u kojem će Abramovićeve postati *balkanski umetnički brend*. Ne bez razloga, početak *balkanizacije* Abramovićeve poklapa se, s jedne strane — s početkom ratova u bivšoj Jugoslaviji (tj. „balkanskim ratovima”)<sup>316</sup> i s druge strane — s početkom njene saradnje sa galeristom Šonom Kelijem, 1991. godine.<sup>317</sup> Upoznavanje Abramovićeve i Šona Kelija opisano je u njenoj biografiji, možda ne slučajno — upravo u poglavlju nazvanom *Balkanizacija*.<sup>318</sup>

Biograf Vestkot opisuje da su Abramovićeve i Keli za početak pregledali njenu foto dokumentaciju prvih performansa i odabrali ukupno dvanaest reprezentativnih fotografija koje su zatim odštampali u serijama od po šesnaest primeraka i tako se spremili za „ulazak na umetničko tržište i u istoriju umetnosti” (Vestkot 2013 [2010]: 234). Vestkot ne navodi godinu u kojoj su ove serije fotografija proizvedene za tržište, ali to je bilo 1994. godine.<sup>319</sup> Na sajtu aukcijske kuće *Christie’s*, među dvanaest fotografija iz ove serije, nazvane *Kompletni performansi*, pored ostalih performansa iz beogradskog perioda, nalaze se i dve fotografije iz *Tomasa Lipsa* (koji je preimenovan u *Tomasove usne*): jedna na kojoj se vidi Abramovićeve sa bičem u rukama i sa isečenim obrnutim pentagramom na stomaku i druga fotografija stomaka izbliza, ali sa isečenom komunističkom petokrakom.<sup>320</sup> Očigledno je da ova druga fotografija — koja nosi zvanični naziv *Tomasove usne (zvezda na stomaku)* — nije iz originalnog performansa i da je naknadno snimljena, iako za obe stoji podatak da su iz 1975. i objavljene 1994. godine.<sup>321</sup>

---

<sup>316</sup> Nema, međutim, ni jednog razloga da se ratovi u bivšoj Jugoslaviji nazivaju „balkanskim ratovima”, budući da Balkanu pripadaju i zemlje u kojima nije bilo sukoba: npr. Bugarska, Grčka, itd. Očigledno se radi o stvaranju slike „divljeg” Balkana, značajno drugačijeg od „civilizovane” Evrope.

<sup>317</sup> Abramović 2003: bez paginacije.

<sup>318</sup> Vestkot 2013 [2010]: 233. Biograf Džejms Vestkot smešta upoznavanje Abramovićeve sa Kelijem u 1992. godinu, ali sam Keli kaže da je to bilo 1991. godine (vidi belešku 36).

<sup>319</sup> Vidi Abramović 2010: 214. Vidi i u nastavku teksta.

<sup>320</sup> Vidi Christie’s 2015. Drugi performansi koji su bili zastupljeni u seriji *Kompletni performansi* jesu: *Umetnost mora da bude lepa, umetnik mora da bude lep, Oslobođanje tela, Oslobođanje memorije, Oslobođanje glasa, Ritam 0, Ritam 10, Ritam 2, Ritam 4, Ritam 5* i *Zamena uloga*. Sve fotografije su izdate u šesnaest primeraka plus tri autorska otiska.

<sup>321</sup> Fotografija *Tomasove usne (zvezda na stomaku)* je reprodukovana na primer u monografiji *The Artist is Present* gde takođe stoji hronološki podatak 1974/1994; vidi Abramović 2010: 28.

Iako je proizvedena 1994. godine, fotografija *Tomasove usne (zvezda na stomaku)* je urađena u crno-belom tehnici, očigledno da bi mogla da bude pridružena drugim, originalnim crno-belim fotografijama u seriji *Kompletni performansi*. Nova fotografija komunističke zvezde iz 1994. godine zamenila je u daljem vizuelnom dokumentovanju obrnuti pentagram iz originalnog performansa *Tomas Lips*, čime je uvedena nova simbolika i promenjeno originalno značenje. Sličan primer montaže vidi se i u dokumentarnom filmu o Abramovićevoj *Umetnik je prisutan* (2012), u delu koji govori o performansu *Tomas Lips* — kamera prvo zumira fotografiju na kojoj se vidi cela figura Abramovićeve u galeriji Krincinger 1975. godine, ali u trenutku kada se sasvim približi stomaku nastaje rez i u kadar biva umetnuta fotografija komunističke petokrake na stomaku, napravljena 1994. godine.<sup>322</sup> Neupućeni gledalac time stiče utisak da je Abramovićeva 1975. godine isekla komunističku petokraku na stomaku, a ne obrnuti pentagram.

U istom periodu kada je izvršena ova vizuelna rotacija pentagrama u petokraku nastala je i „privatna” fotografija na kojoj se vidi Abramovićeva sa partizanskom kapom njene majke.<sup>323</sup> Pored ove fotografije reprodukovana je fotografija njene majke iz doba kada je bila u partizanima, sa navodno istom kapom. Međutim, sasvim je vidljivo da kapa i petokraka na kapi nisu iste. Ono što je značajno jeste da obratimo pažnju na važnost uvezivanja Abramovićeve u simbolografiju partizanskog/komunističkog nasleđa, u periodu kada je ova fotografija nastala (sredina 1990-ih, u vremenu ratova u bivšoj Jugoslaviji).

Sve ovo upućuje na jedan zaključak: u trenutku kada je pravljen ovaj materijal, u vreme građanskog rata na prostoru bivše socijalističke Jugoslavije, očigledno je procenjeno da će potencijalnim kupcima sa Zapada, umesto obrnutog pentagrama, biti zanimljivija komunistička petokraka. U tom trenutku, komunistička petokraka je, kao simbol nekadašnje domovine Abramovićeve, nestale u ratu na „krvavom” Balkanu, imala značajnu simboličnu, ali i komercijalnu težinu. Abramovićeva će neinformisanom Zapadu početi da prodaje njihovu sopstvenu stereotipnu sliku komunističke Jugoslavije

---

<sup>322</sup> Umetnik je prisutan 2013.

<sup>323</sup> Abramović 2010: 25.

na Balkanu.<sup>324</sup> Šon Keli je ispravno predosetio da će imagologija Balkana postati u budućnosti unosan „brend”. To pokazuje činjenica da je Abramovićeve prvu veliku nagradu dobila tek kada je napravila prvi potpuno eksplicitni „balkanski” rad — naime, *Balkanski barok*, koji joj je 1997. godine doneo *Zlatnog lava* za najboljeg umetnika na Bijenalu u Veneciji.<sup>325</sup>

Grčka likovna kritičarka Louisa Avgita takođe je ukazala da se proces okretanja Abramovićeve temama domovine poklapa sa početkom ratova u istoj:

„Nakon dugog poricanja svog balkanskog identiteta, Abramovićeve se vraća regionu kao posrednik, u periodu kada je Balkan istaknut u prvi plan kao novi umetnički proizvod”. (Avgita 2012: 14-15)

Biće, međutim, potrebno da prođe još jedna decenija, kako bi tržište umetnosti ojačalo i Abramovićeve postala konkurentna na njemu kao „balkanski” brend.

Paralelno sa *balkanizacijom*, Abramovićeve neće napuštati svoje izvorno interesovanje za ezoterizam. To nas vraća našoj osnovnoj analizi — znaku pentagrama u dva performansa Abramovićeve iz beogradskog perioda: *Tomas Lips* i *Ritam 5*. Pogledajmo, na primer — pod kojim okolnostima je primenjen pentagram u performansu *Tomas Lips* u Galeriji Krincinger 1975. godine. Kao mlada i ambiciozna galeristkinja, Ursula Krincinger se od samog otvaranja galerije u Insbrucku 1971. usmerila značajno na podršku umetnicima bečkog akcionizma i *body arta*. Na primer, u mesecima pre izvođenja *Tomasa Lipsa*, izlagači kod Krincingerove bili su Đina Pane i Herman Nič, čije ćemo uticaje na Abramovićeve kratko razmotriti.

---

<sup>324</sup> Na primer, u intervjuu sa Džermanom Čelantom, ona će komentarisati jednu od svojih zvučnih instalacija *Aerodrom* (1972), koje je napravila dok je bila u Beogradu i u kojoj glas sa zvučnika poziva ljude da počnu ukrcavanje na letove za Bankok, Tokio ili Hong Kong. Abramovićeve kaže da je to bila šala, budući da je u Jugoslaviji „uloga socijalizma bila velika i sprečavala je svaki san ili želju putovanja u strane zemlje” (Celant 2001: 13). Takođe, Klaus Bizenbah će komentarišući ovaj rad reći da su avionski polasci za egzotične, udeljene zemlje bile „naravno nemoguće u izolovanoj Jugoslaviji tih godina” (Biesenbach 2010: 13-14). Ovo jednostavno nije istina. Konkretno, što se tiče avionskog saobraćaja u Jugoslaviji u 1970-im: jugoslovenska avio-kompanija JAT letela je od 1970. za severnu Ameriku, Australiju i zemlje Dalekog Istoka. Godine 1976. JAT je imao direktan let za Njujork, a 1977. za Madrid i Lion (vidi Berge 2013).

<sup>325</sup> *Balkanski barok* je bio instalacija/performans u kojem je Abramovićeve sedela na vrhu gomile kostiju i čistila ih od mesa ribačom četkom, aludirajući na zločine koji su se dogodili u građanskom ratu u Bivšoj Jugoslaviji, odnosno na „Balkanu”.



Đina Pane je pre izlaganja kod Krincingerove već bila poznata po umetničkim akcijama koje su često uključivale samopovređivanje. Na primer, u akciji *Penjanje bez anestezije* (1971) ona se bosa pela uz merdevine sa šiljcima od metala.<sup>326</sup> U *Sentimentalnoj akciji* (1973) Paneova se povređivala trnovima ruže i žiletom. U akciji *Psiha (proba)* (1974), Paneova je žiletom zasekla prostor ispod obrva, a zatim i znak krsta oko pupka. Paneova je u Beogradu 1972. godine bila značajan gost na *Aprilskim susretima* u Studenstkom kulturnom centru, gde je izvela akciju *Život, smrt, san*, u kojoj je jela živo mleveno meso i zatim ga povraćala.<sup>327</sup> Abramovićeva se tada još bavila zvučnim instalacijama i sigurno je sa divljenjem gledala na stariju, odvažnu i uspešnu Đinu Pane. Abramovićeva je najverovatnije bila upoznata sa umetničkim akcijama Paneove kada je sledeće godine, dobivši priliku za prvo pojavljivanje van Jugoslavije — u Edinburgu, trebalo da osmisli svoj prvi performans. Ona je tom prilikom izvela performans *Ritam 10* (1973) u kojem je između prstiju ruke brzo zabadala različite noževne (deset ukupno), usput se povređujući. *Ritam 10* nalikuje akcijama Đine Pane: ne samo da je prisutno samopovređivanje sečivima, već je i sam performans bio isplaniran do najmanjeg detalja, kao što je to činila Paneova. Međutim, Abramovićeva će kasnije okarakterisati stalno samopovređivanje Đine Pane kao „bolesno” i biti kritična prema feminističkim aspektima njene umetnosti.<sup>328</sup>

Pseudo-religijski karakter *Orgijsko-misterijskog teatra* bečkog akcioniste Hermana Niča — jednog od omiljenih umetnika Ursule Krincinger — sigurno je 1975. značajnije zainteresovao Abramovićevu, budući da je odlučila da učestvuje u jednom tih „krvavih” rituala. Od početka 1970-ih Nič redovno priređuje *Orgijsko-misterijski teatar* — pravi *Gesamtkunstwerk* koji uključuje klanje životinja, polivanje učesnika životinjskom krvlju, iznutricama i telesnim izlučevinama, razapinjanje učesnika (povezanih očiju) na krst, muziku, igru i gozbu. Krincingerova je posredovala u uključivanju Abramovićeve u jedno od izvođenja *Orgijsko-misterijskog teatra* 1975.

---

<sup>326</sup> Objekat *Dupla ivica* (1995) Abramovićeve — merdevine sa kuhinjskim noževima kao prečkama, veoma liče na ove merdevine sa sečivima Đine Pane.

<sup>327</sup> Janković 2012: 45.

<sup>328</sup> Vestkot 2013 [2010]: 109.

godine (nekoliko meseci pre nego što će ona izvesti *Tomasa Lipsa*).<sup>329</sup> Na fotografiji sa ovog događaja vidimo Abramovićevu kako leži na nosilima, s povezom preko očiju, polivena životinjskom krvlju između nogu. Prema Abramovićevoj, Ničov performans je „ličio na neku čudnu crnu misu”, i ona ga je, osećajući gađenje, napustila pre predviđenog završetka. Iako će kasnije racionalizovati svoje prevremeno napuštanje Ničovog rituala, izjavljujući da je u njemu osetila „srednjovekovnu negativnost” (Vestkot 2013 [2010]: 91), sasvim je izvesno da je svoje odustajanje, kao osoba izuzetne ambicije i istrajnosti, tada doživela kao poraz. Bizaran događaj koji opisuje biograf Abramovićeve lepo opisuje njenu unutrašnju borbu u vezi sa ovim iskustvom: kasnije, na jednoj zabavi, Abramovićeve se pod uticajem alkohola spustila na sve četiri, „proglasivši sebe za Ničovo pseto, te je svuda naokolo sledila svog gospodara, na opšte veselje pristutnih” (91).

Iako je Abramovićeve kasnije bila kritična prema „bolesnom” samopovređivanju Dine Pane i „srednjovekovnoj negativnosti” Hermana Niča, neosporan je uticaj ovo dvoje umetnika na nastanak performansa *Tomas Lips* u Galeriji Krinzinger.<sup>330</sup> Sečenje pentagrama žiletom oko pupka podseća neodoljivo na sečenje krsta oko pupka u akciji Dine Pane *Psiha (proba)*, izvedenoj godinu dana ranije. Ležanje Abramovićeve na krstu od leda je razrada jedne njene ranije ideje da izvede performans u kojem će ležati na „krevetu” od leda, dok će iznad nje biti postavljen niz grejalica<sup>331</sup> — što je moglo biti inspirisano akcijom *Uslovljavanje* (1973) Dine Pane, u kojoj je umetnica ležala na metalnoj rešetki i podnosila bol prouzrokovan svećama upaljenim ispod nje.<sup>332</sup> Krst od leda na kojem je Abramovićeve ležala „razapeta” u performansu „Tomas Lips” bila je razrada ove njene prvobitne ideje, s tim što je njoj dodat motiv razapinjanja, prisutan u Ničovom *Orgijsko-misterijskom teatru*. I drugi religiozni elementi, poput flagelacije i

---

<sup>329</sup> Vestkot 2013 [2010]: 91.

<sup>330</sup> Olivera Janković smatra da *Tomas Lips* izaziva u prvom trenutku „reminiscencije na rad bečkih akcionista”, poput Niča, ali da su namere performansa Abramovićeve bile bliže radu Paneove; vidi Janković 2012: 55.

<sup>331</sup> Predlog za ovaj performans je odbijen na Bijenalu mladih u Parizu iz tehničkih razloga i kasnije je ga je Abramovićeve pod imenom *Toplo/Hladno* izvela u uprošćenoj verziji u galeriji Frutmarket u Edinburgu, tako što je držala samo ruku na ledu, sa jednom grejalicom iznad.

<sup>332</sup> *Uslovljavanje* je danas možda najpoznatiji rad Paneove, u velikoj meri zahvaljujući tome što ga je Abramovićeve ponovo izvela u Muzeju Gugenhajm 2005. godine, u okviru projekta *Sedam lakih komada*.

pričešća vinom i medom, takođe su Ničov uticaj (i naravno nemaju nikakve veze sa pravoslavljem, kako su neki autori sugerisali).<sup>333</sup>

### 5.1.2. Zvezda od vatre: *Ritam 5*

Motiv *pentagrama*, koji je Abramovićeva u performansu *Tomas Lips* isekla oko pupka bio je, u kontekstu tadašnjeg *body arta*, potpuno originalna ideja Abramovićeve. Čini se da je Abramovićevu fascinirao ovaj simbol koji je imao formalne sličnosti sa *komunističkom petokrakom* — sveprisutnom u njenoj tadašnjoj domovini Jugoslaviji. Međutim, kako je njen biograf u dva navrata napomenuo, Abramovićeva je više bila usmerena na okultno značenje ovog simbola.<sup>334</sup>

Govoreći o performansu *Tomas Lips*, Vestkot kaže da je Abramovićeva oko fotografije Tomasa Lipsa iscrtala „pentagram — izvrnuti, sa dva kraka uperena naviše, formirajući oblik kozije (sic) glave” (Vestkot 2013 [2010]: 94). „Izvrnuti” pentagram sa upisanom glavom *jarca* zaštićeni je logo Satanističke crkve, koju je 1966. godine u San Francisku osnovao Anton Šandor Lavej. Međutim, treba naglasiti da je „izvrnuti” pentagram s upisanom glavom *jarca*, tzv. *pečat Bafometa*, tek sa Lavejevom crkvom ušao u okulturu kao znak Satane i od tada je upotrebljavan u izrazito negativnom značenju u filmovima strave i užasa, u dark metal kulturi i sličnom.

Ideja povezivanja „izvrnutog” pentagrama sa Satanom, na koju se oslanjao Lavej, pojavila se tek u 19. veku, u knjizi *Dogme et Rituel de la Haute Magie* (1855) francuskog okultiste Elifasa Levija.<sup>335</sup> Levi će, naime, uvesti ideju da samo pentagram s jednim krakom nagore ima pozitivno značenje, dok „izvrnuti”, odnosno onaj sa dva kraka na gore, predstavlja Satanu. Levi objašnjava:

„Pentagram sa dva kraka na gore predstavlja Satanu kao *jarca Sabata*; kada je jednim krakom nagore predstavlja znak *Spasitelja*”. (Lévi 1896: 225)

---

<sup>333</sup> Osim Jovane Stokić (vidi gore) i Klaus Bizenbah je flagelaciju i samomučenje pogrešno opisao kao srpske pravoslavne prakse (vidi Biesenbach 2010: 16).

<sup>334</sup> Vestkot 2013 [2010]: 79 i 94.

<sup>335</sup> Knjiga je prevedena na engleski kao *Transcendental Magic. Its Doctrine and Ritual* (1896).

Do pojave ovih Levijevih tumačenja, pentagram — svejedno da li je „izvrnut” ili nije — nosio je tokom kulturne istorije različita, pozitivna značenja. Neopitagorejci su ga upotrebljavali kao znak raspoznavanja i nazivali „zdravlje”. U ranom hrišćanstvu simbolizovao je pet Hristovih rana. U srednjovekovnom folkloru korišćen je upravo za teranje đavola i veštica, pa je često upisivan iznad vrata ili prozora kuća. Za humanistu Hajnriha Kornelijusa Agripu pentagram je predstavljao mikrokosmos, odnosno čoveka. U Agripinoj knjizi *De occulta philosophia* (1533) nalazi se čuveni crtež čoveka raširenih ruku i nogu, upisanog unutar pentagrama, upravo onako kako je Abramovićeva postavila svoje telo unutar plamteće zvezde u performansu *Ritam 5* (1974).

Naime, u *Ritmu 5* Abramovićeva je u dvorištu Studentskog kulturnog centra u Beogradu dala da se napravi drveni ram u obliku zvezde, odnosno *pentagrama*, i ispuni piljevinom. Uveče je piljevina polivena benzinom i zapaljena. Abramovićeva je prvo hodala oko zapaljene zvezde. Zatim je isekla kosu, nokte na rukama i nokte na nogama, koje je redom bacala u svaki od pet krakova zvezde. Abramovićeva je potom zakoračila unutar plamtećeg zvezdanog rama. Na fotografijama se vidi kako je neko vreme stajala unutar zvezde raširenih ruku i nogu, a zatim kako leži unutar zvezde, reprodukujući sasvim jasno sliku Agripinog čoveka upisanog u pentagram.

Prema arhivi SKC, ovaj performans je prvobitno izveden pod nazivom *Zvezda od vatre*.<sup>336</sup> Naziv je, dakle, tek naknadno izmenjen u *Ritam 5*. Prvobitni naziv *Zvezda od vatre* ukazuje na moguće asocijacije sa Levijevim shvatanjem pentagrama kao *plamteće zvezde*, odnosno vitlejemske zvezde. U petom poglavlju gore pomenute knjige, nazvanom upravo *Plamteći pentagram*, Levi koristi ovu asocijaciju da ukaže na magijske osnove hrišćanstva:

„Alegorijska zvezda mudraca nije bila ništa drugo do misteriozni pentagram, a trojica kraljeva, sinovi Zoroastera, vođeni plametećom zvezdom do kolevke mikrokosmičkog Boga, dovoljni su sami po sebi da pokažu potpuno kabalističke i istinski magijske početke hrišćanske doktrine”. (Lévi 1896: 227)

---

<sup>336</sup> Vidi Arhiva SKC 2015c.

Još jedna moguća ezoterična inspiracija Abramovićeve za *Ritam 5* je H. P. Blavacka, koja je u čuvenoj knjizi *The Secret Doctrine* (1888) pisala da pentagon, odnosno pentagram „predstavlja pet udova čoveka” odnosno simbol „*mislećeg, svesnog ČOVEKA*” (Blavatsky 2011 [1888]: 576, velika slova u originalu).<sup>337</sup> Abramovićeve je, kako smo rekli, već u vreme izvođenja *Ritma 5*, bila fascinirana Blavackom koja će i kasnije ostati jedan od njenih uzora. U jednom intervjuu 2010. godine, na pitanje da li je bila inspirisana Blavackom, Abramovićeve će odgovoriti:

„Da, bila sam. Stvarno sam bila. Ne nalazim inspiraciju u drugim umetnicima jer drugi umetnici nalaze inspiraciju negde drugde, pa je to kao polovna roba. Nisam zainteresovana za polovnu robu”. (Pearson i Kern 2010)<sup>338</sup>

Kao što smo rekli, literatura o Blavackoj, Agripi, Leviju, Laveju i drugim okulturnim sadržajima mogla je u Jugoslaviji 1970-ih da se nabavi — barem u privatnim bibliotekama — na srpsko-hrvatskom ili francuskom jeziku, koji je Abramovićeve intenzivno učila još kao mlada devojka.<sup>339</sup>

Jedna od objavljenih domaćih knjiga koja je sigurno tada kružila u jugoslovenskom okulturnom miljeu bila je *Psihološka studija magije* (1972) Živorada Mihajlovića Slavinskog, autora o kojem smo već govorili kao veoma važnom u okulturnom izdavaštvu u Jugoslaviji 1970-ih (vidi 4.4). *Psihološka studija magije* je imala ogroman uticaj na razvoj i popularnost ezoterizma u Jugoslaviji.<sup>340</sup> Praktično ista knjiga, samo drugo izdanje, pod nazivom *Ključevi psihološke magije*, objavljena je već 1973. godine, što svedoči o njenoj traženosti u to vreme. Kako je ukazao Đurđević, „Slavinski često ne navodi svoje izvore, ali da se sa sigurnošću može zaključiti da veći

---

<sup>337</sup> Teozofsko društvo u SFRJ izdalo je u Zagrebu 1973. godine skraćeno izdanje ove knjige pod nazivom *Tajna nauka*.

<sup>338</sup> Vidi i Vestkot 2013 [2010]: 53 i 126. U drugom intervjuu iz 2010. Abramovićeve je izjavila da je, osim šamana i budizma, na nju veoma uticala teozofija. Vidi Mogutin 2010.

<sup>339</sup> Vestkot 2013 [2010]: 42. Vestkot kaže da je Abramovićeve sa šesnaest godina, po želji majke, bila u Parizu na intenzivnom kursu francuskog u *Alliance Française* i da je čitala klasike francuske književnosti.

<sup>340</sup> Djurdjevic 2013: 85-86.

deo teorijskih i praktičnih podataka koje su predstavljene u njegovoj knjizi [*Psihološka studija magije*, odnosno *Ključevi psihološke magije*] potiče od učenja Hermetičkog reda Zlatne zore” (Djurđević 2013: 86).

Za našu studiju zanimljiv je opis (*manjeg terajućeg*) *rituala pentagrama* iz ove dve knjige. Slavinski u poglavlju „Smisao i snaga hermetičkih simbola” govori o tome da pojedinac može da ostvari sve svoje želje, ali da prethodno mora da se mentalno i spiritualno uzdigne na viši plan, za šta je potreban čvrst oslonac, a to mora biti „valjani okultni simbol” (Slavinski 1973: 28). On upućuje na dva moćna magijska simbola, krst i „petokraku zvezdu (pentagram)” (30). Slavinski za „petokraku zvezdu (pentagram)” kaže da je to simbol u kojem je tokom istorije akumulirana mentalna snaga „hermetista”:

„Bezbrojni hermetisti koncentrisali su se na njega pri mentalnim operacijama. Iz tog razloga i SAMO IZ TOG RAZLOGA PENTAGRAM JE MOĆAN OKULTNI SIMBOL!!” (31, velika slova u originalu)

Slavinski je tvrdio da ritualna magija generalno nije za početnike, ali da postoje rituali namenjeni upravo njima, a jedan takav „ritual par excellence je Ritual Pentagrama ili Petokrake zvezde” (Slavinski 1973: 113). Slavinski opisuje ispisivanje pentagrama pokretima ruke u vazduhu, koje treba da prati „mentalna aktivnost”, odnosno praktikant treba da vizualizuje „veliku Petokraku” koja svetli „plavim plamenom zapaljenog špiritusa” (125). Sasvim je moguće da je upečatljiva slika plamtećeg „Pentagrama ili Petokrake zvezde” mogla inspirisati umetničku uobrazilju Marine Abramović da dođe na ideju za performans *Zvezda od vatre*, kasnije preimenovan u *Ritam 5* (vidi gore). Uočljivo je da Slavinski naglašava podudarnost okultnog simbola pentagrama i simbola petokrake zvezde. Biograf Abramovićeve Džejms Vestkot piše kako je Abramovićeva imala slične asocijacije: ona je o komunističkoj petokraki „za koju su se borili njeni roditelji”, istaknuti narodni heroji, „više volela da misli kao o pentagramu okultnog” (Vestkot 2013 [2010]: 94). Vestkot kaže:

„Uхватиła se u koštac sa herojstvom svojih roditelja i mitologijom Jugoslavije, ali pre svega sa samom sobom. Ako je politika bila na površini ovog komada, ispod njega su ležali slojevi mnogo transendentnije i iskonskije motivacije. Bio je to obred prelaza — u svojim kasnijim performansima će proći kroz još mnogo sličnih — kao i samonametnuti test smelosti koji je položila gurnuvši svoje telo van domena snage volje, u nesvesno. Odsecanje nepostojanih delova tela — kosa, nokti — predstavljalo je ritual pročišćenja i regeneracije, nakon kojeg je samu sebe iskalila u plamenu. Tamo gde su svi u toj zvezdi videli komunizam, Abramovićeva je videla arhetipski simbol s mnogostrukim drevnim religioznim i matematičkim asocijacijama, od Mesopotamije, preko pitagorejaca, do ranog hrišćanstva i okultizma. Pokušavala je da ovlada simboličkom moći te zvezde, ili možda tek da se sučeli sa njom. Za Marinu, *Ritam 5* je bio samo etapa u očajničkom traganju za ličnim, više nego političkim oslobođenjem”.

(Vestkot 2013 [2010]: 79-81)

U stranoj literaturi, zvezda u *Ritmu 5* je tumačena je često kao komunistička petokraka, a akcija Abramovićeve kao pobuna protiv jugoslovenskog „komunističkog režima”. Ovakva tumačenja su sasvim shvatljiv proizvod *balkanizacije* o kojoj smo prethodno govorili (vidi 5.1.1), nakon koje je Abramovićeva postala brend sa bivšeg komunističkog i ratom zahvaćenog Balkana.

Na primer, Meri Ričards tumači ulazak Abramovićeve u plamenu zvezdu kao jasnu simboličnu poruku mladih u Jugoslaviji 1970-ih upućenu starijoj generaciji da „sagorevaju u plamenovima” njihovih socijalističkih ideala (Richards 2010: 86). Međutim, ovakvo čitanje može da izazove pogrešan utisak da je *Ritam 5* bio ekscenasa kritika tadašnje jugoslovenske politke. Kao što smo rekli, Studentski kulturni centar, u kojem je *Ritam 5* izveden, bio je izolovano mesto bez značajnog uticaja na javno mnjenje, neka vrsta kulturnog rezervata, na čijem je čelu bila ćerka jednog od najuglednijih državnih funkcionera (4.3.1). Da je u ovakvim uslovima i došlo do bilo kakvih otvorenih kritika na račun predsednika Tita ili komunističke partije, sigurno je da

bi to bilo strogo sankcionisano, kao u slučaju mnogo radikalnijih novosadskih umetnika (vidi 4.3.4). S druge strane, ezoterično koketiranje sa dvojnomo simbolikom komunističke zvezde petokrake, odnosno pentagrama, bio je dozvoljena vrsta umetničke slobode, koja je čak i nagrađena. Naime, Abramovićevoj je 1975. godine za ovaj performans dodeljena nagrada *Sedam sekretara SKOJ-a*<sup>341</sup> u Galeriji Novoj, pri centru za kulturnu delatnost Saveza socijalističke omladine u Zagrebu.<sup>342</sup>

Ono što je bilo problematično u *Ritmu 5*, kada su u pitanju likovni kritičari okupljeni u to vreme oko SKC, bila je njegova „iracionalnost” i ekspresivnost. Rekli smo da je prvobitni naziv *Zvezda od vatre* izmenjen u *Ritam 5*. To je verovatno učinjeno da bi ovaj performans mogao da čini seriju zajedno sa prethodno izvedenim *Ritmom 10* (1973) i kasnijim „ritmovima” izvedenim tokom 1974. godine — *Ritam 2*, *Ritam 4* i *Ritam 0*. Na taj način, sasvim moguće uz sugestiju tadašnjih kritičara oko Studentskog kulturnog centra i Muzeja savremene umetnosti, Abramovićeva je svoje prvobitno nepovezane umetničke eksperimente počela da predstavlja kao deo nekog sveobuhvatnog koncepta „ritmova”. Očigledno je, međutim, da u *Ritmu 5*, kao ni kasnijim „ritmovima” nije bilo zapravo nikakvog konkretnog ritma, za razliku od prvog performansa iz ove serije — *Ritma 10*, u kojem su jasnu strukturu zaista činili ritmični udarci noža između raširenih prstiju umetnice. Praksa pravljenja jasno koncipiranih serija bila je popularna među mlađim jugoslovenskim teoretičarima i umetnicima u to vreme, zato što je definisala umetnika više kao „analitičara” nego kao staromodnog „ekspresionistu”. Abramovićeva je, međutim, očigledno već tada spadala među ove druge i to je nužno izazivalo teorijske vratolomije kritičara koji su želeli da njenu umetnost uklope u svoje usko shvatanje *nove umetničke prakse*, lišene svih „mističkih” i „transcendentalnih” svojstava (vidi 4.3.2). Ješa Denegri će tako u katalogu izdatom 1975. godine, povodom pomenute nagrade *Sedam sekretara SKOJ-a*, upozoriti one koji su u *Ritmu 5* videli ekspresivnost i oslobađanje potisnutih sadržaja iz podsvesti, ali i moguću političku kritiku, da nisu u pravu:

---

<sup>341</sup> SKOJ je skraćenica za Savez komunističke omladine Jugoslavije.

<sup>342</sup> Vidi Abramović et al. 1975.



„[N]eadekvatno bi bilo u bitnom karakteru njenog rada tražiti naznake revalorizacija neke vrste ekspresionizma, kao što bi isto tako bilo pogrešno u njenom delu tragati za simptomima navodnih potiskivanja, ili pak za reakcijama koje bi želele da budu protumačene kao oblici socijalnog revolta. Nasuprot ovim relacijama, rad Marine Abramović nosi zapravo karakteristike jednog specifičnog pristupa analizi nastojanja i odvijanja umetničkog čina, koji je u ovom slučaju shvaćen kao jedan vremenski aktivan proces vrlo različitih oblika ponašanja, a ne više kao jedna specijalistička praksa koja vodi formulisanju završenih estetskih objekata”.

(Denegri 1975: bez paginacije)

Pišući desetak godina kasnije o *Ritmu 5*, Denegri izjavljuje — čini se, s izvesnom nelagodom — da se ovaj performans *ipak* može čitati „po simboličnom ili psihoanalitičkom ključu, upućujući na sadržaje koji kao da vode poreklo iz dubinskih naslaga individualnog ili čak kolektivnog nesvesnog” (Denegri 1983: 9). Denegri se ovde već približava našem tumačenju *Ritma 5* — po *ezoteričnom ključu*. On prihvata, kao krajnje „rešenje”, da ekspresivnost i ritualnost *Ritma 5* može „čak” da se tumači i kao vrsta suočavanja s kolektivnim nesvesnim, odnosno kao ezoterična jungovska individuacija.

## 5.2. Drevne kulture

Abramovićeva kaže da je uvek, umesto da gleda u to šta drugi umetnici rade, inspiraciju nalazila gledanjem „u sam izvor” (Vestkot 2013 [2010]: 53), odnosno različite nezapadne tradicije, poput kulture australijskih Aboridžina i tibetanskog budizma. Njeno zanimanje za nezapadne kulture potiče još iz mlađih dana, kada je, između ostalih, bila inspirisana knjigama Eljajadea<sup>343</sup>. Šira čitalačka publika Eljajadea u Jugoslaviji verovatno se oformila početkom 1970-ih, kada se pojavljuju prvi prevodi njegovih knjiga<sup>344</sup> i niz članaka u stručnim časopisima, čime je čitaocima bilo

---

<sup>343</sup> Vestkot 2013 [2010]: 53.

<sup>344</sup> Na primer, *Aspects du Mythe (Mit i zbilja)* prevedena je 1970. godine.

omogućeno da se upoznaju sa njegovim tumačenjima mita, rituala, simbola, obnavljanja vremena i drugih srodnih tema. Često „ritualna”, „mitska” i simbolima nabijena umetnost Abramovićeve nadahnuta je Elijadeovim shvatanjima i željom da se dosegne ono što je on nazivao *nadsvesnim* (*transconscious*), odnosno da se postigne neka vrsta duhovnog isceljenja. Prvi performansi Abramovićeve kritika je opisivala kao, „ritualne činove enormne simboličke snage” (Denegri 1996: 102).

### 5.2.1. Aboridžini

Prilikom da se upozna sa „samim izvorom” — australijskim Aboridžinima — Abramovićeva je dobila 1979. godine kada je s tadašnjim umetničkim partnerom Ulajem otputovala u Australiju radi njihovog učestvovanja na bijenalu u Sidneju. U katalogu koji su odštampali 1980. godine, *Relation Work and Detour*, reprodukovano je materijal napravljen prilikom obilaska australijske divljine: šest fotografija stene Uluru, potpisanih njenim zapadnjačkim imenom — Ajers Rok.<sup>345</sup> Katalog je odštampan pre povratka Abramovićeve i Ulaja u Australiju, 1980. godine i u njemu se već može uočiti početak konstruisanja predstave o umetnicima-etnografima koji obilaze egzotična mesta, upoznaju se sa tajanstvenim ritualima domorodaca i prenose svoja iskustva na Zapad.

Abramovićeva i Ulay su se vratili u Australiju i putovali po australijskoj pustinji od oktobra 1980. do marta 1981.<sup>346</sup> Biograf Abramovićeve prenosi neobične događaje koji boravak dvoje umetnika u pustinji predstavljaju kao transformativno duhovno iskustvo.<sup>347</sup> Značajnu ulogu imaće priča Abramovićeve o tome kako su je isprva u pustinji napadali rojevi muva, ali da je to jednog dana iznenada prestalo kada je ona konačno izgubila miris grada i sjedinila se s prirodom, poput Aboridžina. Prema drugoj priči o natprirodnim iskustvima iz australijske pustinje, Abramovićevu je aboridžinski vrač jednom prilikom spasio napada migrene, tako što joj je iz glave ustima isisao

---

<sup>345</sup> Abramović i Ulay 1980: 224-229.

<sup>346</sup> Green 2004: 597. Abramovićeva će tvrditi da je provela godinu dana u australijskoj pustinji, umesto šest meseci; vidi Pearson i Kern 2010. Taj podatak će nekritički usvojiti i mnogi autori koji su pisali o Abramovićevoj, vidi na primer Iles 2010: 43, napomena 7.

<sup>347</sup> Vestkot 2013 [2010]: 163-167.

„prljavu krv” i ispljunuo je u konzervu od sardina, ne ostavljajući nikakve vidne posekotine na koži kroz koje je krv pogla da prođe. Abramovićeve je u pustinji imala i proročke snove: predvidela je, kako ona to tumači, zemljotres u južnoj Italiji i atentat na papu Jovana Pavla II. Jednom prilikom, dok je bila u blizini stene Uluru, Abramovićeve je na pet minuta izgubila svest o svom identitetu i bila potpuno paralisana, usled blizine izvora „velike energije”. Abramovićeve tvrdi i da je u pustinji sve više ovladavala telepatijom, tehnikom koju Aboridžini, prema popularnom predanju, koriste za međusobnu komunikaciju pri velikim udaljenostima. Tokom jedne večeri, kada su Abramovićeve i Ulaj naložili vatru da pripremaju večeru, jedan orao je sleteo veoma blizu i ostao nepomično celo veče na jednom mestu, da bi dvoje umetnika u zoru shvatilo da je orao umro u tom položaju i da ga već jedu mravi; sve ovo bilo je navodno u vezi sa Ulajevim novim imenom, Umirući Orao, za koje je tek kasnije saznao da ga je dobio od Aboridžina. Abramovićeve će boravak u australijskoj pustinji predstavljati kao trenutak duhovnog preobražaja, karakterističnog za sve velike ljude, poput Isusa Hrista, koji su „otišli u pustinju kao niko i vratili se kao neko” (Wijers 1996: 214). Nastavljajući se na ovu perenijalnu duhovnu tradiciju, Abramovićeve će se takođe iz pustinje vratiti preobražena, otkrivši u njoj „nevidljiv svet energije” (Celant 2001: 28), koji je svim mudrim ljudima i narodima, poput Aboridžina, bio poznat. Aboridžini će, pored Tibetanaca i šamana postati u budućnosti standardni izvor drevnog znanja na koji će se pozivati Abramovićeve. Na primer, umetnica ovako opisuje svoja natprirodna iskustva s Aboridžinima:

„Živela sam godinu dana s Aboridžinima u australijskoj pustinji. Tamo sam videla puno stvari, mislim, iskusila sam najneverovatnije stvari. Oni imaju nadčulnu percepciju. Mogu da hodaju na ektoplazmi bez dodirivanja tla. Bila sam s plemenima. Godinu dana je dug period. To je promenilo moj život. To je promenilo moj život u potpunosti.” (Pearson i Kern 2010)<sup>348</sup>

---

<sup>348</sup> Kada se 2015. godine vratila u Australiju, povodom izložbe i radionice u Sidneju, Abramovićeve će iskoristiti priliku da u medijima još jednom naglasi svoje aboridžinske „korene” i to da se upravo iz australijske pustinje vratila „kao neko”: „U toj pustinji sam provela dosta vremena samo sedeći: meditirajući i osluškajući tišinu. To je bilo ono što mi je otvorilo kosmos [...] Izašla sam iz te pustinje posle godinu dana i shvatila: ‘Vau. Vidim stvari drugačije. Preporođena sam.’” Vidi Australian 2013.

Australijski istoričar umetnosti Čarls Grin (Green 2001 i 2004) ukazao je na neusklađenost ovakvih romantizovanih narativa Abramovićeve (i Ulaja) sa stvarnim činjenicama o njihovom boravku u australijskoj pustinji. Boravak Abramovićeve i Ulaja u australijskoj pustinji Grin opisuje kao potragu dvoje umetnika „za proširenim osećanjem sopstva, za koje su bili sigurni da ga aboridžinski narod Centralne australijske pustinje poseduje” (Green 2001: 166). Grin navodi kratki intervju s umetnicima,<sup>349</sup> vođen odmah nakon njihovog povratka iz pustinje, u kojem je Abramovićeve izjavila da je razočarana nepristupačnim Aboridžinima, suprotno kasnijoj romantizovanoj verziji njenog „šegrtovanja” kod ovih neiskvarenih nosilaca primordijalne mudrosti. Abramovićeve je neposredno po povratku iz pustinje izjavila:

„Moram da kažem da sam lično mnogo više očekivala od kontakta s Aboridžinima i da sam se veoma razočarala [...] Otkrila sam da je između njih i mene bilo nešto poput zida”. (Phipps 1981, kako je navedeno u Green 2001: 168)

Aboridžini, prema izjavi Abramovićeve u ovom intervjuu, takođe nisu bili impresionirani njom i Ulajem. Grin kaže da su „melodramatična očekivanja Abramovićeve i Ulaja bila rezultat njihove snažne težnje za natprirodnim, koju su oni projektovali na aboridžinske učesnike u njihovoj ‘pustinjskoj potrazi’” (168). Značajan deo vremena u pustinji Abramovićeve i Ulaj su zapravo proveli sami, boreći se sa nenasnosnom vrućinom i kampujući u udaljenim pustinjskim oazama.<sup>350</sup>

Abramovićeve i Ulaj su s Aboridžinima ostvarili kontakt u raseljeničkom logoru Papunji, koju Grin opisuje kao „stravičnu, nefunkcionalnu zajednicu blizu Alis Springsa, nasilno stvorenu usled rasističke politike vlade tokom 1960-ih” (Green 2004: 597). Logor je bili predviđen za upola manje stanovnika, što je doprinosilo širenju

---

<sup>349</sup> Phipps 1981.

<sup>350</sup> Green 2001: 166-167.

bolesti i povećanoj smrtnosti.<sup>351</sup> U Papunji su se Abramovićeva i Ulaj susreli s Aboridžinima koje je australijska država proterala sa njihovih prvobitnih staništa, a ne sa netaknutom kulturom, kako bi se moglo zaključiti iz njihovih kasnijih romantizovanih izveštaja.

Početakom 1970-ih u Papunji je bilo oformljeno udruženje aboridžinskih slikara *Papunja Tula umetnici*, čija će dela postati „najznačajniji korpus umetnosti stvorene u Australiji tokom 20. veka” (597). Abramovićeva i Ulaj su u Papunji uspostavili prisan kontakt sa ondašnjim umetničkim savetnikom — mladim Englezom Endrjuom Krokerom — i bili zadivljeni slikama aboridžinskih umetnika.<sup>352</sup> Među aboridžinskim umetnicima upoznali su i Čarlija (Vatumu) Tararua Čungurajija, koji će kasnije učestvovati u njihovom performansu *Konjunkcija* (vidi u nastavku). Tokom posete oni su fotografisali umetnike Tima Leuru Čapalcarija i Kliforda Posuma Čapalcarija dok su radili na njihovoj čuvenoj monumentalnoj slici *Sanjanje duha smrti iz Neperbija*. Abramovićeva i Ulaj su kasnije bili oduševljeni kada su tu sliku videli u Sidneju 1981. godine na izložbi *Perspekta* — australijskoj verziji američkog *Bijenala Vitni*.<sup>353</sup> Uključivanje savremenih aboridžinskih slikara u važnu izložbu savremene umetnosti desilo se zahvaljujući kuratorci Bernis Marfi, koja je ubrzo nakon toga organizovala i performans Abramovićeve i Ulaja *Zlato koje su pronašli umetnici*.<sup>354</sup> Sve ovo govori o tome da su Abramovićeva i Ulaj bili dobro upoznati s važnošću slikarstva umetnika iz Papunje i njihovim važnim mestom u kontekstu savremene australijske umetnosti.

Performans *Zlato koje su pronašli umetnici*, održan 1981. godine u Sidneju, bio je prvi koji su Abramovićeva i Ulaj izveli nakon izlaska iz pustinje. Ideja za ovaj performans, prema tvrdnjama umetnika, rodila se iz iskustva *nevidljive energije* koju su počeli da osećaju tokom dugotrajnog nepomičnog sedenja na nesnosnoj pustinjskoj vrućini.<sup>355</sup> Abramovićeva i Ulaj su u ovom performansu šesnaest dana (od 4. do 19.

---

<sup>351</sup> Johnson 2010: 2.

<sup>352</sup> Green 2004: 597-598.

<sup>353</sup> Green 2004: 598.

<sup>354</sup> Green 2004: 598, napomena 8.

<sup>355</sup> Celant 2001: 28.

jula), po sedam sati dnevno nepomično i ćutke gledali jedan drugog u oči, sedeći za velikim stolom na kojem su se nalazili mali grumen zlata koji su našli u pustinji, živ piton i pozlaćeni bumerang. Ovaj performans bio je prvi u okviru većeg korpusa performansa nazvanog *Prelazak noćnog mora* (1981-1987), u kojem je dvoje umetnika periodično sedelo na sličan način, na različitim lokacijama, ukupno devedeset dana.

U kasnijim izvođenjima na stolu su se pojavljivali i sledeći predmeti: komad kvarca, makaze, papirni brodić i glineni slončić privezan koncima za sto. U prostoru oko stola takođe su se na pojedinim izvođenjima performansa pojavljivali sledeći predmeti: četiri bumeranga sastavljena u znak svastike, crkveno zvono, dvanaest zlatnih kopalja i aparat za vodu namenjen publici, u kojem je plivao zlatni listić.

Kao što je ukazala Rozl Kulman (Kuhlman 2009: 148) metaforičan naslov ovog performansa najverovatnije je inspirisan čitanjem Junga, koji je za „putovanje u noćno more” (nem. *Nachtmeerfahrt*) govorio da je to „jedna vrsta descensus ad infernos, silaska u ad i putovanja u zemlju duhova, dakle s onu stranu sveta, odnosno svesti i, prema tome, uranjanje u nesvesno” (Jung 1946: 85). „Putovanje u noćno more” je metafora koju je Jung koristio da opiše suočavanje sa zastrašujućim podsvesnim, ali i transformišuće iskustvo, u mitologiji najčešće predstavljeno kao junak kojeg je progutala morska neman i koji se iz nje, poput biblijskog Jone, spašava preporođen. Oslanjajući se na originalnu ideju Lea Frobeniusa o „putovaju u noćno more”, Jung je zaključio da su svi bogovi (junaci) koji prelaze more zapravo sunčevi simboli.<sup>356</sup> U jednoj verziji *Prelaska noćnog mora* (nazvanoj *Konjunkcija*, vidi u nastavku) korišćen je okrugli zlatni sto koji podseća na simbol sunčevog diska.

Posmatrači *Prelaska noćnog mora* bili su suočeni sa dvoje umetnika koji se ne pomeraju i koji sugerišu očigledno da je njihova delatnost mentalne prirode, poput Jungovog „uranjanja u nesvesno”. Ova mentalna aktivnost proizvodila je prema Abramovićevoj „energiju” — tako „zgusnutu” da je zaista uticala na posmatraču performansa. U izvođenju ovog performansa na smotri *Dokumenta* u Kaselu (1982) iznad glava Abramovićeve i Ulaja bili su postavljeni beli baldahini čija je svrha bila da predstavi tu nevidljivu energiju „za koju su verovali da se akumulirala tokom ovih

---

<sup>356</sup> Jung je ideju „putovanja u noćno more” preuzeo od nemačkog etnografa Lea Frobeniusa; vidi Jung 1925 [1912]: 203.

performansa” (Vestkot 2013 [2010]: 174). Abramovićeva smatra da je nakupljena energija bila snažnija na kraju sedmočasovnog sedenja, nego na početku, iako se spolja gledano ništa nije promenilo. Ono što se jeste promenilo, prema njoj, „nije pripadalo materijalnom svetu”.<sup>357</sup> Abramovićeva je tokom izvođenja performansa stekla vančulne sposobnosti: kako opisuje, ona je „počela da vidi svojim telom”, čak i 360 stepeni oko sebe bez okretanja, što je bio učinak „samopročišćavanja”.<sup>358</sup> Abramovićeva tvrdi da je već prvog dana izvođenja performansa, nakon samo dva sata neprekidnog zurenja, počela da vidi Ulajevu auru, za koju je u svom dnevniku naknadno zapisala da je bila „prozirne blistavožute svetlucave boje”.<sup>359</sup> Nakon četvrtog dana performansa ovo izmenjeno stanje svesti je počelo da biva sve jače i Abramovićeva je kroz njega došla do intuitivnog saznanja o postojanju vanzemaljaca sa „najsajnije zvezde” (Sirijusa) koji nadziru čovečanstvo. Abramovićeva je zapisala u dnevniku:

„Ulaj je nastavio da se menja. U delićima sekunde on se preobrazio u stotine lica i tela. To je trajalo dok se nije pretvorio u prazan plavi prostor okružen svetlošću. Osećam da se nešto veoma važno događa. Taj prazan prostor je stvaran. Sva ostala lica i tela su samo različiti oblici projekcije. Ja sam takođe taj prostor. Nakon sedmočasovnog sedenja zamolila sam Bernis [Marfi] da me odvede na obalu da vidim okean. Dok sam hodala po obali imala sam osećaj da smo mi — celo čovečanstvo — posmatrani sa neba. Oni koji nas posmatraju su sa najveće i najsjajnije zvezde koja se vidi noću. Osećala sam da su blizu”. (Abramović 2014: 58)

Zanimljivo je da je originalni dnevnik Abramovićeve iz 1981. godine mašinom kucan na engleskom umesto na maternjem srpskom jeziku, kojim ona i danas suverenije vlada, nakon više od tri decenije života u inostranstvu. Ezoterični sadržaj ovog dnevnika očigledno je namenjen internacionalnim čitaocima. Važnost dnevnika potvrđuje

---

<sup>357</sup> Kaye 1990: 40.

<sup>358</sup> Baas i Jacob (ur.) 2004: 188.

<sup>359</sup> Vestkot 2013 [2010]: 170.

činjenica da je gore navedeni zapis iz 1981. godine, zajedno sa najnovijim delovima, koji opisuju njena natprirodna iskustva u Brazilu u 2012/13. godini, reprodukovano u katalogu performansa *512 sati* (2014), kao očigledno značajan trenutak u njenom umetničko-duhovnom razvoju. Vizije Abramovićeve tokom performansa *Zlato koje su pronašli umetnici* našle su mesto i u njenoj biografiji.<sup>360</sup>

Okulturni duhovni nomadizam Abramovićeve i Ulaja u ovom razdoblju doći će do punog izražaja u novoj varijanti *Prelaska noćnog mora* s podnaslovom *Konjunkcija* (1983), izvedenom u muzeju „Fodor” u Amsterdamu. U ovom performansu su za ogromnim kružnim i pozlaćenim stolom sedeli Abramovićeve, Ulaj, tibetanski lama Ngawang Soepa Luejar i aboridžinski umetnik kojeg smo već pomenuli, Čarli (Vatuma) Tararu Čunguraji. Abramovićeve opisuje kako je nastala ideja za spajanje nje i Ulaja sa Tibetancem i Aboridžinom u *Konjunkciji*:

„Oni [Aboridžini] su izuzetno dobro razvili telepatiju, vančulnu percepciju; oni su ovladali tim mentalnim faktorom u njihovim telima na način koji mi ne bismo mogli da objasnimo u zapadnjačkoj kulturi. Tako da smo otišli da živimo s njima jedan period i to je potpuno promenilo naš rad. Onda smo hteli da znamo sve više i više. Zato smo usmerili pažnju na Tibetance. Aboridžini su već postigli stanje budnosti. Tibetanci su posedovali znanje kako stići do njega”. (Baas i Jacob [ur.] 2004: 188)

Kako je primetila Ane Šlen u svojoj disertaciji o zlatu u umetnosti 20. veka (Schloen 2006), *Konjunkcija* u nazivu performansa se odnosi na alhemijsku simboliku opisanu u delu *Mysterium Coniunctionis* K. G. Junga.<sup>361</sup> *Coniunctio* u alhemiji predstavlja sjedinjavanje raznorodnih supstanci u cilju dobijanja zlata, i to je, kaže Jung, suštinska ideja alhemije.<sup>362</sup> Pri konjunkciji je važna suprotnost komponenti, koje se ili „neprijateljski” odbijaju ili „u ljubavi” privlače. Navodeći Junga, Šlenova ukazuje kako

---

<sup>360</sup> Vestkot 2013 [2010]: 171.

<sup>361</sup> C. G. Jung, *Mysterium Coniunctionis. Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*, Erster Teil, Zürich, 1955.

<sup>362</sup> Schloen 2006: 224.



je prvobitno ova suprotnost opisivana u dualističkom smislu, a kasnije kao *quaternio* (četvornost) — ukrštanje četiri suprotnosti, odnosno četiri elementa. U Jungovoj knjizi postoje ilustracije koje prikazuju alhemijske predstave ove četvornosti u vidu četiri elementa koji sede za okruglim stolom. Sjedinjavanjem ova četiri elementa, prema alhemijskim shvatanjima, može se dobiti zlato.<sup>363</sup> U ovom performansu, kako kaže Abramovićeve, sve je bilo zasnovano na broju četiri.<sup>364</sup> Četiri učesnika je sedelo četiri dana, po četiri sata, za okruglim stolom prečnika četiri metra. Pozlaćeni sto, u ovoj interpretaciji predstavlja mesto konjunkcije — sjedinjenja suprotnosti, „nesvesnog sa svesnim, racionalnog s iracionalnim, materijalizma i duhovnosti” (Schloen 2006: 225).

Pogledajmo na kratko kakve je prirode bilo to povezivanje Abramovićeve i Ulaja s Aboridžinom Čarlijem (Vatumom) Tararuom Čungurajijem u ovom performansu. Na osnovu kataloga i monografija Abramovićeve i Ulaja jedini podaci koje možemo dobiti o njemu jeste da je on bio aboridžinski vrač (*medicine-man*), poput onih o kojima je Abramovićeve sa žarom čitala kod Elijadea.<sup>365</sup> Ulaj je u jednom intervjuu izjavio da mu je Čunguraji — čije ime ne navodi, već ga naziva „jedan stari Aboridžin” — bio životni učitelj, kojeg je tražio u Indiji, ali ga tamo nije našao.<sup>366</sup> Čunguraji je takođe veoma zavoleo Ulaja. U katalogu *Modus Vivendi* iz 1985. godine reprodukovano je prijateljsko pismo koje je Čunguraji poslao Ulaju iz Australije, nakon što je učestvovao u *Konjunkciji*.<sup>367</sup>

Abramovićeve u intervjuu objavljenom u katalogu jedne njene izložbe iz 1998. godine opisuje Čungurajija na sledeći način:

„Nikada ranije nije nosio odeću, nikada nije koristio pasoš, nikad nije bio u avionu, nikada pre nije ni boravio u kući. Jedna od zanimljivih stvari kad je došao kod nas u Amsterdam bila je da nije mogao da izađe napolje, jer je

---

<sup>363</sup> Schloen 2006: 225.

<sup>364</sup> Baas i Jacob (ur.) 2004: 188.

<sup>365</sup> O fasciniranosti Abramovićeve likom aboridžinskog vrača („medicine-man”) kod Elijadea, vidi odeljak 5.3.3.

<sup>366</sup> Montano 2000: 335-336.

<sup>367</sup> Abramović i Ulay 1985: 26.

bio izuzetno uplašen. Bio je čovek iz pustinje i plašio se vode jer velika zmija živi u njoj i ona je htela da ga pojede, tako da nije smeo da gleda u kanale”. (Abramović 1998a: 64)

Međutim, Čarls Grin u svojem tekstu o performansu *Konjunkcija* daje sasvim drugačiju sliku Čungurajija.<sup>368</sup> Grin ga opisuje kao jednog od najuglednijih starijih slikara iz umetničkog udruženja u Papunji, aktivnog zastupnika aboridžinskih umetnika i bliskog prijatelja umetničkog savetnika Endrjua Krokera, s kojim je 1981. godine — dve godine pre saradnje s Abramovićevom i Ulajem — posetio Englesku i čak upoznao kraljicu Elizabetu. Čunguraji je bio prvi aboridžinski umetnik koji je u Australiji imao retrospektivnu izložbu 1987. godine.

Grin u svojoj analizi performansa *Konjunkcija* kaže da je moguće da su se Abramovićeve i Ulaj „upuštali u problematičnu eksploataciju — odnosno orijentalizaciju aboridžinstva i tibetanske kulture kroz stereotipno prikazivanje” (Green 2004: 605). Ne ulazeći u raspravu o političkoj korektnosti, mi ćemo ovde samo ukazati na to da je za Abramovićevu izuzetno važno da prikaže svoj boravak u pustinji kao transformativno iskustvo u kojem su ona i Ulaj primili drevna znanja od Aboridžina, naroda netaknutog civilizacijom i onim što bi Elijade nazvao *terorom istorije*.

### 5.2.2. Tibetanci i Vede

U alhemijskoj koncepciji performansa *Konjunkcija* tibetanski budistički monah Ngavang Soepa Luejar imao je zadatak da simbolizuje još jednu nezapadnu kulturu. Abramovićeve i Ulaj su prvobitno želeli da Tibetanac bude „pravi” monah sa Tibeta, ali pošto tibetanski monasi tada nisu imali pasoše, zadovoljili su se Luejarom — monahom iz švajcarskog tibetansko-budističkog manastira, čije su učešće ugovorili kustosi amsterdamskog muzeja Fodor, u kojem je performans priređen.<sup>369</sup>

Abramovićeve se nakon ovog performansa često pozivala na uticaj tibetanskog budizma, što traje i danas. Misao četrnaestog Dalaj Lame, naistaknutijeg predstavnika

---

<sup>368</sup> Green 2004: 600-601.

<sup>369</sup> Vestkot 2013 [2010]: 178.

tibetanskog budizma, bila je od velikog značaja za Abramovićevu i Ulaja. U katalogu *Modus Vivendi* (1985) umetnici su uz svoje radove reprodukovali i intervju Džona F. Avedona s Dalaj Lamom *Praznina, dve istine* iz 1979. godine,<sup>370</sup> sugerišući time značajan uticaj tibetanskog budizma u njihovom umetničkom radu. O konceptu *praznine* (*šunjata*) govori se, na primer, u čuvenoj *Sutri srca*. Stih iz ove sutre — „oblik je praznina, praznina je oblik” — predstavlja jedan od najpoznatijih citata budističke književnosti.<sup>371</sup> Koncept *praznine* biće naročito značajan za neke od kasnijih radova Abramovićeve, poput performansa *Umetnik je prisutan*.<sup>372</sup> Divljenje Abramovićeve prema Dalaj Lami nije potrebno posebno dokazivati.

Na ovom mestu biće korisno da kažemo nešto o tzv. budističkom modernizmu. Dalaj Lama je vođa zajednice tibetanskih budista, što znači da nakon kineskog pripajanja Tibeta 1950. godine on zastupa sve sekte tibetanskog budizma, a ne samo sektu Gelug kojoj pripada.<sup>373</sup> On je takođe i politički lider koji se zalaže za nezavisnost Tibeta od Kine. U nastojanjima da popularizuje budizam i pridobije Zapad za političku borbu protiv kineske okupacije, Dalaj Lama je postao jedan od najznačajnijih predstavnika onoga što većina Zapadnjaka shvata kao budizam, a što je u akademskim krugovima preciznije nazvano *budističkim modernizmom*, odnosno budizmom reformulisanim u dijalektičkom susretu sa ključnim diskursima modernog doba,<sup>374</sup> poput nauke, psihologije, ekologije i itd.

Najvažnija za našu temu jeste moderna interpretacija budizma kao psihologije, u kojoj središnje mesto zauzima meditacija. Naglašavanje značaja meditacije i način na koji se ova praksa predstavlja u budističkom modernizmu u skladu su sa „velikim subjektivnim zaokretom moderne kulture” (Tejlor), za koji smo već rekli da je imao važnu ulogu u formiranju savremene okulture (vidi odeljak 1.8.). U budističkom modernizmu meditacija postaje sredstvo za lični razvoj i usavršavanje sopstva, „vrsta

---

<sup>370</sup> Abramović i Ulay 1985: 75-77.

<sup>371</sup> Lopez Jr. 1996: 5.

<sup>372</sup> Biesenbach 2010: 12.

<sup>373</sup> Lopez Jr. 1998: 187-188.

<sup>374</sup> McMahan 2008.

individualnog duhovnog istraživanja, beskrajnog unutrašnjeg ispitivanja, psihološke i fiziološke samo-podrške, pre nego put do tradicionalnog cilja dostizanja nirvane i izbavljenja iz kruga ponovnog rađanja” (McMahan 2008: 192). Značajnu ulogu u nastanku novog psihologizovanog shvatanja meditacije imali su učesnici Eranos susreta T. D. Suzuki<sup>375</sup> i K. G. Jung, ali i filozof nove leveice Erih From.<sup>376</sup> Dalaj Lama meditaciju savetuje svima, pa i onima koji nisu budisti. Meditacija se u novije vreme preporučuje kao način izlaženja na kraj sa psihološkim izazovima savremenog života.<sup>377</sup> Lopez Džunior, međutim, ukazuje da je tokom duge istorije budizma u Aziji meditacija retko preporučivana običnom narodu, a naročito ne kao način dostizanja životne sreće. Meditacijom su se bavili samo monasi određenog profila.<sup>378</sup> Danas su na Zapadu popularne meditacije zen i *mindfulness* tipa (vidi dole) shvaćene kao psihološke metode čišćenja uma od suvišnih sadržaja. Međutim, ove „minimalističke” meditacije činile su nekada samo deo široke lepeze meditacionih tehnika; Lopez Džunior navodi primer složene i „barokne” *vađrajogini* meditacije koju podjednako primenjuju sve sekte tibetanskog budizma.<sup>379</sup>

Mekmahan ukazuje kako je budistička meditacija u susretu s modernšću počela da biva tumačena ne kao *religiozna*, već kao *duhovna* praksa, odnosno duhovna nauka koja istražuje unutrašnji svet, slično kao što klasična nauka istražuje spoljni svet. Pritom, naglašava se razlika između duhovne budističke nauke i zapadne materijalističke nauke.<sup>380</sup> Proces koji opisuje Mekmahan — interpretacija meditacije kao vrhunske, produhovljene nauke, podudara se značajno sa onim što je Hanegraaf opisao kao sekularizujuću scijentifikaciju ezoterizma (vidi odeljak 1.6.3).

Dalje, naglašava se da budizam nije religija, već nešto esencijalno različito od nje — duhovnost. Ovo razlikovanje religije i duhovnosti je karakterističan stav pripadnika

---

<sup>375</sup> T. D. Suzuki se prvi put pojavio na *Eranos susretima* 1953. godine, kada je imao devedeset i jednu godinu. O specifičnoj interpretaciji zena koju je T. D. Suzuki ponudio Zapadu, vidi Hakl 2014: 195-201.

<sup>376</sup> McMahan 2008: 192-193.

<sup>377</sup> McMahan 2008: 187.

<sup>378</sup> Lopez Jr. 2008: 208.

<sup>379</sup> Lopez Jr. 2008: 197-208.

<sup>380</sup> McMahan 2008: 205-208.

okulture.<sup>381</sup> Ne čudi onda da Mekomahan ukazuje na utapanje budističke tradicije meditacije u ono što on naziva „nju ejdž duhovnost” i da autori poput Tič Nat Hana, ali i Dalaj Lama, „često slobodno mešaju složena budistička učenja sa zamagljenom nju ejdž duhovnošću” (McMahan 2008: 265). Takve strategije popularišu budizam u izvesnim zapadnim krugovima, ali njima se takođe pojedini elementi budističke tradicije čupaju iz tradicionalnih i usađuju u potpuno nove kontekste, od kojih je jedan i popularna kultura.<sup>382</sup> Istaknuti budistički učitelji danas izdaju kompakt-diskove i knjige, učestvuju na rok koncertima, ili sami priređuju popularne sadržaje, poput priredbi budističkih rituala, muzike i plesa.<sup>383</sup>

Budistička duhovnost se pojavljuje kao značajna u delima niza modernih umetnika koje je Abramovićevo često navodi kao svoje uzore: Brankusija, Dišana, Iva Klajna ili Džona Kejdža.<sup>384</sup> Kejdž je pod uticajem ideja T. D. Suzukija komponovao čuveno delo — 4’33” — u kojem pijanista treba da sedi za klavirom četiri minuta i trideset i tri sekunde i ne svira ništa. Svrha ovog dela bila je da omogući prostor za praktikovanje meditativne usredsređenosti na tišinu i slučajne zvukove koji nastaju i nestaju u vremenu.<sup>385</sup>

Budizam kao inspiracija savremenih umetnika je zanimljiva tema, ali ona više govori o umetnicima nego o predstavnicima budizma. Međutim, kada se budistički monasi uključuju aktivno u savremenu umetnost, kao u performansu *Konjunkcija*, to onda govori o specifičnim usmerenjima budističkog modernizma. Nakon *Konjunkcije*, šestorica tibetanskih lama saradivalo je sa Abramovićevom i Ulajem na predstavi *Pozitivna nula* (1983). U toj predstavi tibetanske lame su, pored glumaca i dvojice Aboridžina, učestvovali u kreiranju zamršenog kolaža alegorijskih prikaza „četiri čovekova doba”, motiva sa tarot karata i psihologije muško-ženskih odnosa.<sup>386</sup> Tokom

---

<sup>381</sup> Partridge 2004: 29-59.

<sup>382</sup> McMahan 2008: 251.

<sup>383</sup> McMahan 2008: 256.

<sup>384</sup> Baas 2005.

<sup>385</sup> McMahan 2008: 142.

<sup>386</sup> Vestkot 2013 [2010]: 180.

svoje samostalne karijere Abramovićeve je takođe nastavila saradnju s tibetanskim budistima. Njena video-instalacija *Na vodopadu* (2003) sastoji se od istovremene projekcije 108 snimaka glava monaha i monahinja iz različitih sekti tibetanskog budizma, koji pojavu svoje mantrе (108 se je broj perli u brojanicama tibetanskih budista). Ispred zida s projekcijom Abramovićeve je postavila dvanaest udobnih ležaljki na rasklapanje u kojima je očigledno predviđeno da se posetioци, kao u kakvom *wellbeing* centru, opuste i uživaju u isceljujućim vibracijama izgovaranih mantri. Međutim, Abramovićeve ne bi mogla da sprovede ovako veliki projekat snimanja stotinu monaha i monahinja, bez organizacione podrške kulturnog centra Dalaj Lame Tibetanska kuća u Nju Delhiju. Snimci su najverovatnije napravljeni kada je Abramovićeve na poziv Lame Dobuma Tulkua, direktora Tibetanske kuće, 1999. godine doputovala u Indiju sa zadatkom da osmisli koreografiju nastupa monaha i monahinja na Festivalu duhovne muzike u Mundgodu (Indija), na kojem su oni otpevali „Sutru srca”.<sup>387</sup> Abramovićeve je lamu Dobuma Tulkua, kao i Dalaj Lamu, upoznala preko prijateljice Luvrijen Vijers,<sup>388</sup> za koju smo rekli da je organizovala i audijenciju Jozefa Bojsa kod Dalaj Lame (vidi odeljak 4.5). Za razliku od Bojsa, Abramovićeve će saradnju s Dalaj Lamom, makar i preko njegovog kulturnog centra, smatrati veoma korisnom. Ona će bezbroj puta u različitim prilikama prepričavati svoj angažman u Tibetanskoj kući kao upoznavanje s mudroču Tibetanaca, ali i da naglasi poznanstvo s Dalaj Lamom. Abramovićeve kaže za *BOMB Magazine*:

„Dalaj Lama je hteo da ima koncert, sa duhovnom muzikom iz pet različitih budističkih tradicija širom sveta, sve na jednoj sceni, da pevaju jednu pesmu, što se nikad ranije nije dogodilo [...] Bila sam pozvana da uradim koreografiju [...] I pomislila sam da bi oblik [na sceni] mogao da bude ljudska piramida. Bilo je potrebno pet nedelja da se sgrade stepenice od drveta na točkovima — morale su da se dovezu i odvezu sa pozornice, a 106 monaha je imalo jedan minut i 10 sekundi da se svi smeste na svoje mesto

---

<sup>387</sup> Vestkot 2013 [2010]: 263.

<sup>388</sup> Elektronska prepiska autora sa Luvrijen Vijers, 16. februar 2016.

na pozornici. Morali smo mnogo da vežbamo; nisu bili navikli na tu vrstu prisustva na sceni. I kada smo završili — bila sam u manastiru više od jednog meseca — glavni monah je došao i rekao mi, ‘Mnogo je lepo, ali ne možemo da koristimo ovu piramidu’. A ja mu kažem: ‘Kako to misliš?’ A on mi kaže: ‘Zato što u budističkoj tradiciji nema hijerarhije’ [...] nisam mogla da shvatim zašto su me pustili da radim sve ovo vreme, svaki dan, pet nedelja, a da mi ne kažu da to ne valja. Rekli su mi da nisu hteli da me uvrede. Plakala sam. A oni su mi rekli ovu jednostavnu misao: „Pusti sve”. A na koncertu su sedeli gde god je ko hteo, pevali su i bilo je savršeno”. (Anderson 2003: 4-5)

Abramovićeva će 2002. godine opet sarađivati lamom Dobumom Tulkuom i Tibetanskom kućom povodom nastupa monaha iz manastira Taši Dargje (Indija) u berlinskoj Kući svetskih kultura.<sup>389</sup> I tom prilikom će naučiti lekciju, koju takođe često prepričava. Naime, umesto da u Berlin dođe dvanaest monaha s kojima je vežbala u Indiji, stiglo je drugih dvanaest monaha, za koje su organizatori mogli da obezbede pasoše. Naravno, predstava je prošla odlično, a Abramovićeva je opet naučila da „pusti sve” i prihvati nepredvidljivost života.<sup>390</sup>

Abramovićeva se u monografiji povodom performansa *Umetnik je prisutan* (2010) „večno” zahvaljuje svom *duhovnom vođi* lami Dobumu Tulkuu.<sup>391</sup> Lama Dobum Tulku je kao pretposlednji učesnik sedeo preko puta Abramovićeve u performansu *Umetnik je prisutan*, nekoliko minuta pre nego što će ispred umetnice sesti kustos izložbe Klaus Bizenbah i svečano okončati događaj. Nije slučajno to što je uglednom tibetanskom lami dodeljeno ovako počasno mesto pred brojnom publikom i predstavnicima medija. Povezanost sa zvaničnim predstavnicima tibetanskog budizma značajna je u izgradnji imidža Abramovićeve kao umetnice koja putem performansa

---

<sup>389</sup> Nem. *Haus der Kulturen der Welt*.

<sup>390</sup> Thompson 2006: 33-34.

<sup>391</sup> Abramović 2010: 11.

prenosi mudrost duhovnog Istoka na materijalistički Zapad. Abramovićeve to formuliše ovako:

„Ja vidim sebe kao most koji ide na Istok da stekne znanje i ide na Zapad da ga prenese u obliku performansa. Ljudi više ne idu u hramove. Idu u muzeje. A po meni performans može da bude odlična alatka za stvaranje neke vrste platforme za tu vrstu iskustva”. (Abramović 2008: 25)

Za našu dalju interpretaciju radova Abramovićeve biće važna tzv. *mindfulness* meditativna praksa, tipična za budistički modernizam. *Mindfulness* je zamršen termin, koji predstavlja uobičajeni engleski prevod termina *sati* na pali jeziku, odnosno *smrti* na sanskritu, oba sa izvornim značenjem — *sećati se, prisećati se* ili *imati na umu*.<sup>392</sup> Robert Šarf je ukazao na problematičnost uobičajene interpretacije termina *mindfulness* kao usmeravanja pažnje na „ovde i sada”.<sup>393</sup> Odgovarajući srpski prevod popularnog značenja reči *mindfulness* mogao bi biti — *usredsređenost na sadašnji trenutak*. Međutim, budući da je engleski termin već neodređen i problematičan, mi ćemo se ovde uzdržati od daljeg komplikovanja prevođenjem na srpski i usvojićemo engleski termin, koji ćemo iz praktičnih razloga u nastavku označavati u vidu skraćenioc MF.

Moderne MF tehnike, važne u tzv. *vipasana* pokretu, razradila je u 20. veku nekolicina burmanskih učitelja. Danas je najpoznatija ona koju je razvio Mahasi Sajadav i kojom se učenik uči da usmeri pažnju na svaki detalj u svom toku svesti. Mahasi je ovu tehniku namenio prvenstveno laicima, budući da ne zahteva poznavanje budističke filozofije i spisa, napuštanje svetovnog života i predano učenje. MF tehnike se mogu podučavati u relativno kratkom vremenskom periodu tokom tzv. *povlačenja* (*retreats*), što ih je učinilo dobrim proizvodom za izvoz na Zapad. MF filozofija „življenja u sadašnjem trenutku” postala je temelj globalnog budističkog modernizma.<sup>394</sup> Mekkahan je ukazao da je MF praksa često predstavljena kao „način da

---

<sup>392</sup> Sharf 2015: 473.

<sup>393</sup> Sharf 2015.

<sup>394</sup> Sharf 2015: 473.



se izade na kraj sa ubrzanim složenostima modernog života s njegovim očiglednim beskonačnim sledom zadataka i obaveza” (McMahan 2008: 217). Šarf takođe kaže da je MF filozofija shvaćena „kao način da se izade na kraj sa mejnstrim američkom kulturom” (Sharf 2015: 478). MF meditativna praksa, kažu njeni propovednici, može da se vežba prilikom svake, čak i najobičnije radnje, poput pranja sudova ili čekanja u pošti. Nešto posebno, čak sveto, nalazi se u svakodnevnim obavezama. Tič Nat Han, na primer, preporučuje usredsređeno (mindful) bavljenje kućnim poslovima, šetnju i uzmanje hrane.<sup>395</sup> U vipasana pokretu, praktikantu se savetuje da primenjujući MF tehnike obraća pažnju i beleži sve aktivnosti svog uma i tela — ali da ne prijanja uz njih. Na taj način, tvrdi se, praktikantu je omogućeno da opazi jednostavnu čudesnost stvari *kakve jesu*.<sup>396</sup> Etički efekat je moderno nalaženje plemenitosti i svetosti u svakodnevnom životu, odnosno naročitom načinu življenja. U takvoj koncepciji, budizam prestaje da bude put u onostranu nirvanu, već — kao što kaže Tič Nat Han — „pametan način uživanja u životu”.<sup>397</sup> MF filozofija, kaže Mckmahan, postala je „način da se svet ponovo začara” (McMahan 2008: 236). MF tehnike su postale standardni deo savremene okulture i vežbaju se na radionicama, povlačenjima, u zatvorima, iz knjiga (postoji čak i „MF za neupućene”) i u mnogim drugim kontekstima.

MF meditacija biće inspiracija za više radova Abramovićeve i Ulaja, koji su 1982. godine u Indiji preduzeli desetodnevno vipasana povlačenje.<sup>398</sup> U njihovoj hermetičnoj predstavi *Modus Vivendi* (1985) Ulaj recituje svoje misli i radnje — ležanje, dodirivanje, disanje, sećanje, planiranje, kretanje, dizanje, disanje<sup>399</sup> — verbalizujući na taj način „opažanje sadašnjosti koje se koristi u burmanskom stilu *vipasana* meditacije” (McEvelley 1985: 12, originalni kurziv). Mekevili će kasnije i performans Abramovićeve *Kuća s pogledom na okean* (2002) povezati sa vipasana povlačenjem;<sup>400</sup>

---

<sup>395</sup> McMahan 2008: 216.

<sup>396</sup> McMahan 2008: 216.

<sup>397</sup> McMahan 2008: 218-221.

<sup>398</sup> Vestkot 2013 [2010]: 175.

<sup>399</sup> Vestkot 2013 [2010]: 188.

<sup>400</sup> McEvelley 2003: 168.

međutim, ovo je samo jedan od mnogobrojnih okulturnih slojeva u ovom performansu, kojem ćemo se detaljnije posvetiti u odeljku 5.5.1.

Abramovićeva budizam shvata kao jednu od manifestacija perenijalne duhovnosti, u kojoj lično iskustvo ima prednost nad intelektualnim izučavanjem. Ona insistira da njeno upoznavanje sa tibetanskim budizmom nije bilo knjiško, već da je proizašlo iz dubokih meditativnih stanja koja je iskusila tokom dugotrajnog nepomičnog sedenja u *Prelasku noćnog mora*:

„Počela sam da dostižem visoka stanja meditacije — neku vrstu prelaza između fizičkog na mentalno telo — koji nisam mogla da objasnim i *tek kasnije* sam saznala da može da se postigne budističkom taktikom. Većina ljudi čita knjige i onda se zainteresuje za budizam. Cela moja veza sa budizmom proizašla je iz bavljenja performansima, kroz iskustvo... prvo iskustvo, pa tek onda znanje. Normalno je [proces] potpuno obrnut.” (Baas i Jacob [ur.] 2004: 188, naš kurziv).

Naglašavanje prvenstva ličnog iskustva, kao jedinog pravog puta duhovnog preobražaja, tipično je za nju ejdž epistemologiju.<sup>401</sup> Pozivanje na lično iskustvo opisano je kao jedna od diskurzivnih strategija moderne ezoterične tradicije.<sup>402</sup>

Uprkos tvrdnjama Abramovićeve o prvenstvu ličnog iskustva, njeno interesovanje za budizam *jeste* prvobitno bilo zasnovano na literaturi. Štaviše, čini se da je njeno (i Ulajevo) knjiško poznavanje zen budizma i drugih istočnjačkih tradicijama, ali i K. G. Junga (vidi gore), bilo ključno za koncept *Prelaska noćnog mora*. Biograf Abramovićeve ispravno navodi značaj jedne Elijadeove knjige čije je pasuse Abramovićeva čitala kao tinejdžerka.<sup>403</sup> Elijade govori o važnosti sedenja u zen budizmu i da se takvim sedenjem može postići prosvetljenje, slično onom koje Abramovićeva opisuje u svom dnevniku tokom izvođenja „Prelaska noćnog mora” (vidi

---

<sup>401</sup> Partridge 2007: 243; Heelas 2006: 46.

<sup>402</sup> Hammer 2004. Stuckrad 2008: 231.

<sup>403</sup> Vestkot 2013 [2010]: 169. Elijadeova knjiga koja je u pitanju je *From Primitives o Zen*.

gore). Interesovanje Abramovićeve i Ulaja za zen budizam u ovom periodu vidno je i po tome što su pitona koji je zajedno s njima učestvovao u prvom izvođenju *Prelaska noćnog mora* nazvali Zen.<sup>404</sup> Tokom izvođenja ovog performansa na izložbi *Dokumenta* (1982) u Kaselu, umetnici su na zid iza stola postavili svastiku načinjenu od četiri bumeranga. Ovo ukazuje na njihovo zanimanje za budizam i uopšteno istočnjačke religije, budući da svastika u ovim tradicijama predstavlja simbol koji donosi sreću.<sup>405</sup> Dakle, zanimanje Abramovićeve i Ulaja za budizam vidno je od samog početka u koncepciji performansa *Prelazak noćnog mora* i štaviše predstavljalo je njegovu suštinu, mnogo više nego iskustvo umetnika sa Aboridžinima u pustinji. Shodno tome, nelogična je tvrdnja Abramovićeve da je za budizam počela da se zanima *tek nakon* duhovnih uvida koje je stekla tokom izvođenja ovog performansa.

Zanimanje Abramovićeve i Ulaja za Istok pojačalo se 1982. godine, kada su odlučili da obiđu značajna duhovna mesta u Indiji.<sup>406</sup> Tom prilikom Abramovićeve i Ulaj su obišli Bod Gaju (mesto gde je Buda četrdeset devet dana sedeo savršeno mirno pod drvetom kako bi dostigao prosvetljenje) i takođe učestvovali na desetodnevnom vipasana povlačenju, koje uključuje delimično ili potpuno uzdržavanje od hrane, ćutanje i dugotrajne meditacije.

Dvoje umetnika susrelo se u Indiji i sa Dalaj Lamom, ali je na njih veći utisak ostavio njegov stariji tutor, Kjabđi Ling Rinpoče, koji ih je blagosiljao, nakon čega je Abramovićeve doživela emotivni potres. U razgovoru s prijateljicom Lori Anderson za *BOMB Magazine* Abramovićeve je opisala šta se dogodilo nakon što ju je ovaj lama, koji je „izgledao kao pun mesec” i „velika beba sa predivno sjajnom ćelavom glavom”, dotakao:

„Pet minuta kasnije dobila sam temperaturu od 39 stepeni. Bila sam crvena kao jagoda. Počela sam da plačem i morala sam da napustim manastir. Plakala sam oko četiri sata [...] I pitala sam se: zašto plačem? Ništa mi se

---

<sup>404</sup> Vestkot 2013 [2010]: 170.

<sup>405</sup> Ime svastika potiče od sanskritskog „sv-asti” što znači dobra sudbina”. Vidi Keown (ur.) 2003: 287

<sup>406</sup> Vestkot 2013 [2010]: 175.

nije dogodilo. Nisam tužna. Dirnula me je njegova nevinost starca i deteta u isto vreme. Nešto se u meni otvorilo. Da mi je rekao da skočim kroz prozor, ja bih to učinila. Nikada se nisam tako osećala i to mora da je slično osećanju koje neko ima prema učitelju, idealu potpunog poverenja”. (Anderson 2003: 11)

U intervjuu s Lori Anderson u *BOMB Magazine*, Abramovićeva kaže da je Kjabđija Linga Rinpočea otišla da upozna zato što su svi u Bod Gaji pričali o njemu i zato što su svi ostali išli da ga upoznaju.<sup>407</sup> Njen brat Velimir Abramović će jednom prilikom ispričati mnogo uzbudljiviju verziju ovog susreta, koji se po njemu desio u „budističkom manastiru na obroncima Himalaja”. Prema njegovom opisu objavljenom u srpskom okultnom časopisu *Sensa*, Abramovićevu su nakon *Prelaska noćnog mora* u Indiju lično pozvale tibetanske lame, odnosno tulkui, koji, kako on objašnjava, „nisu ljudski subjekti, nego kosmički kanali, energije inkarnirane na zemlji da ispune određenu svrhu”. Velimir Abramović prepričava:

„Nisu joj rekli gde da dođe, samo da dođe. Otišla je i lutala tri dana i noći Madrasom, i kada je na ulici zastala ispred yogina, koji je prolazio, ovaj joj je pogledao dlan, i poslao je u Simlu, u budistički manastir na obroncima Himalaja. Prvi lama koga je susrela, rekao joj je ‘Rinpoče vas očekuje’. Bio je to veoma stari Rinpoče, još živi učitelj Dalai Lame u detinjstvu, koji je vladao moćnom drevnom veštinom brisanja karme. Ušla je u ćeliju, Lama je podigao glavu... i dalje se ničega ne seća, osim da je od njega izašla kao neko ko više ne razmišlja, ne želi i ne čeka, nego zna, može i čini. Od tada moja sestra nije više ista Marina”. (Bojić 2012)

Međutim, u razgovoru s Lori Anderson, Abramovićeva je istakla da joj zapravo nikada nije bio potreban učitelj i da ga nije ni imala, jer ona to „ne vidi na taj način”. Mesec

---

<sup>407</sup> Anderson 2003: 10.

dana nakon susreta s Kjabđijem Lingom Rinpočoom, on je preminuo, ali ga je Abramovićeve spletom mističnih okolnosti ponovo srela:

„Bilo je to tri godine kasnije, kada sam ponovo bila u Indiji, na povlačenju u drugom manastiru. Izgubila sam se u šumi i našla se pre kućom ispred koje je sedeo jedan stari lama i prao sudove. Bilo je mračno i on mi je rekao: ‘Uđi, uđi, da popiješ čaj’. Ušla sam u sobu i tamo je bio on [učitelj Kjabđi Ling Rinpoče], ovoga puta balzamovan. Sedeo je u sobi, balzamovan u soli. Sad se nalazi u Dalaj Laminoj dnevnoj sobi u Darmsali. [...] Dalaj Lama je hteo da ga ima samo za sebe. [...] To mi se mnogo svidelo. Ja sam totalno za tu večnost. Mrzela bih da budem sahranjena. Ne bih volela da me pojedu crvi. Možda drvo da izraste iz mene. To bi bilo to. Ali balzamovanje je veoma lepa ideja. Sviđa mi se ta fora s večnošću.” (Anderson 2003: 11)

Ovaj navod ilustruje fascinaciju Abramovićeve egzotičnim, pa čak i bizarnim, koja će se odraziti i na njeno okulturno shvatanje budizma. Abramovićeve je 1995. godine, na poziv likovne kritičarke i prijateljice Krisi Ajls da izlaže u Muzeju moderne umetnosti u Oksfordu, proizvela seriju od tri video performansa na temu smrti, pod nazivom *Čišćenje ogledala*.<sup>408</sup> U prvom videu, *Čišćenje ogledala I*, Abramovićeve je nasapunjanom ribačom četkom predano čistila model ljudskog skeleta, s odsutnim izrazom na licu. U *Čišćenju ogledala II* je ležala gola s modelom ljudskog skeleta položenim preko svog tela, tako da se on polako dizao i spuštao u skladu s njenim disanjem. Nensi Spektor, kuratorka Muzeja Gugenhajm koji u kolekciji ima video instalaciju *Čišćenje ogledala I*, objašnjava da ovaj rad, između ostalog, evocira „tibetanske obrede smrti koji pripremaju učenike da postanu jedno sa svojom smrtnošću” (Guggenheim 2016). Isti performans ležanja sa kosturom, samo snimljen iz drugog ugla, pojaviće se kao video rad *Akt s kosturom* (2005). U okviru retrospektive Abramovićeve u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku 2010. godine, više unajmljenih

---

<sup>408</sup> Iles 1998: 327.

umetnika je uživo repriziralo ovaj performans ležanja s kosturom. U audio objašnjenju ovog dela na internet stranici Muzeja moderne umetnosti saznajemo:

„Jedan od uticaja na rad Abramovićeve je tibetanski budizam. U *Aktu s kosturom* Abramovićeve evocira tradicionalnu vežbu kojom se bave tibetanski monasi, tokom koje oni spavaju pored mrtvaca u različitim stanjima raspadanja. Kroz ovu vežbu oni dolaze do razumevanja procesa smrti”.  
(MoMA 2016)

Slično ovome, Krisi Ajls napominje da „u tibetanskoj misli, koja je izvršila veliki uticaj na Abramovićeve” (Iles 1998: 327, naš kurziv) postoje izvesne vežbe za pobeđivanje straha od smrti u kojima osoba „mora prvo da umre metaforički i simbolički” (327). Ajlsova opisuje jednu od tih vežbi: „*monah* uzima leš u ruke, uzima njegov jezik među svoje zube i udahnjuje život u njega; onda plešući s njim, na kraju odgriza jezik leša” (328, moj kurziv).

Naravno, Abramovićeve o ovom ritualu, nazvanom *rolang*, nije saznala od tibetanskih „monaha”, već iz knjige avanturistkinje Aleksandre David-Nil *Mistici i čarobnjaci Tibeta* (1929).<sup>409</sup> Abramovićeve smatra ovu knjigu značajnom i zato je stranice iz nje koje govore o *rolang* ritualu reprodukovala u jednoj svojoj monografiji.<sup>410</sup> Od kada je objavljena 1929. godine, knjiga *Mistici i čarobnjaci Tibeta* je raspljivala maštu onih koji su, poput Abramovićeve, bili očarani idejom Tibeta uvijenog u tajne.<sup>411</sup> Na popularnost ove ideje svakako su uticale tvrdnje H. P. Blavacke — još jednog od uzora Abramovićeve — o postojanju duhovnih vladara, *mahatmi*, koji obitavaju na Himalajima i odande upravljaju sudbinom sveta. Međutim, David-Nilova, koja je inače bila fascinirana okultnim znanjem navodno skrivenim u Tibetu, nije u *rolang* ritualu videla nikakvu duhovnu vrednost. David-Nilova naglašava da se ovim „žalosnim sanjarenjem i praksama” oduševljavaju „tibetanski okultisti” i da „ovaj

---

<sup>409</sup> Vestkot 2013 [2010]: 243.

<sup>410</sup> Abramović 1995: bez paginacije.

<sup>411</sup> O zapadnjačkoj ideji Tibeta kao svetog mesta netaknute duhovnosti i mudrosti, vidi Bishop 1989.

odvratni misticizam nema baš nikakve veze sa budizmom” (David-Neel 1971 [1929]: 131). Na kraju opisa *rolang* tituala, David-Nilova otkriva koja je njegova svrha: odgriženi jezik se suši i kasnije upotrebljava kao moćno magijsko oružje. Dakle, ne radi se ni o kakvom *budističkom* ili *monaškom* ritualu suočavanja sa smrću — već o navodnim postupcima „tibetanskih okultista”. Pritom, ni sama David-Nilova ne veruje u stvarno izvođenje *rolanga* i pretpostavlja da je u pitanju subjektivni doživljaj tibetanskih magova u stanju transa (135). David-Nilova se zapravo čudi da mnogi Tibetanci veruju da se *rolang* zaista izvodi. Međutim, Abramovićeva, kustosi, predstavnici muzeja i likovni kritičari navodni *rolang* ritual tibetanskih magova psihologizuju i predstavljaju zapadnoj umetničkoj publici kao psihoterapiju tibetanskih budista namenjenu suočavanju sa strahom od smrti.

Ali, to nije sve. Prema Ajlsovoj, Abramovićeva je prošavši kroz rituale prvog i drugog performansa iz serijala *Čišćenje ogledala* pripremila sebe da postane „osetljiva prema energiji” ritualnih predmeta koje je — za potrebe trećeg performansa iz ove serije — *Čišćenje ogledala III* — odabrala iz etnološke zbirke Muzeja Pit Rivers u Oksfordu. Biograf Abramovićeve opisuje u čemu se sastojalo *Čišćenje ogledala III*:

„Odabrala je jedan broj plemenskih i ceremonijalnih predmeta, za koje je verovala da još uvek sadrže tragove aure njihove prvobitne inkantacione namene. Pod mračnim osvetljenjem, kao na nekakvoj seansi, sedela je za stolom prelazeći šakama u ‘reiki’ stilu poviše predmeta koje je, jedan po jedan, donosio njen pomoćnik, među kojima su bili i vračeva kutija za lekove iz Nigerije, ‘kadači’ obuća od perja emua, koju su koristili aboridžinski vidari, kao i bočica sa živom iz Saseksa, u kojoj je, navodno, bila zarobljena veštica [...] Posle performansa (izvedenog opet samo za video-kameru), pala je u groznicu i danima bila prikovana za postelju. Verovala je da je ova bolest direktno prouzrokovana nesmotrenim izlaganjem tolikom broju različitih ‘energija’, iz različitih regiona, tradicija i razdoblja”. (Vestkot 2013 [2010]: 243)

Ajlsova kaže da se Abramovićeve nadala da će tokom ovog performansa uroniti u „kolektivno sećanje” koje je projektovano na svaki od predmeta u toku mnogobrojnih ponovljenih ritualnih korišćenja. Ajlsova, čini se, sasvim ozbiljno zaključuje da je Abramovićeve izložila svoje telo stvarnoj opasnosti, „otvorivši se pred nepredvidljivim silama drevnog rituala i magije” (Iles 1998: 329). Ovo je odličan primer kako okultni eklekticizam može da utiče na mejnstrim kulturnu praksu — u ovom slučaju pisanje likovne kritičarke i kuratorke Krisi Ajls, u kojem ona teoretiše o postojanju ujedinjujućih okultnih sila „drevnog rituala i magije” koje prevazilaze prostorne, vremenske i kulturne granice.

U svom pozivanju na Tibetance Abramovićeve se dosta oslanja na svoje uzore, Blavacku i David-Nilovu, i naročito njihovu interpretaciju naučnosti tibetanskih okultnih znanja. Blavacka je odbacivala ideju da neobične psihičke moći Tibetanaca predstavljaju natprirodne pojave i insistirala je da se one mogu naučno dokazati. David-Nilova je takođe proučavala tibetansku religiju kao nauku.<sup>412</sup> Piter Bišop je pokazao kako je na Zapadu, nakon objavljivanja *Tibetanske knjige mrtvih* 1927. godine, učvršćena slika Tibeta kao svetog mesta i poslednjeg utočišta mudrosti, u kojem lame i razni magovi kriju znanje nepoznato Zapadnjacima, „znanje koje je istovremeno okultno i naučno” (Bishop 1989: 238). I današnji Dalaj Lama pokazuje živo zanimanje za podudarnosti između tibetanskog budizma i moderne fizike i psihologije.<sup>413</sup> Abramovićeve će u više navrata naglašavati da su neobične sposobnosti koje poseduju Tibetanci sasvim naučno objašnjive i da bi Zapadnjaci mogli lako njima da ovladaju, samo kada bi hteli. Na primer, u razgovoru sa kuratorom Hansom Ulrihom Obristom ona će ukazati na potrebu da se tibetanska okultna, tj. naučna znanja uvedu u školski program:

„Postoje istočnjačke tehnike koje bi trebalo da upražnjava svako dete u školi. Trebalo bi da više koristimo svoje telesne i umne sposobnosti, a mi to ne činimo. [...] Ako Tibetanci mogu da nauče za četiri godine tehniku

---

<sup>412</sup> Bishop 1989: 234.

<sup>413</sup> Lopez Jr. 1998: 186.



sedenja u snegu na dvadeset stepeni ispod nule, bez smrzavanja, zašto mi ne možemo da naučimo te tehnike u školi? Potrebno je četiri godine. Mislim, potrebno je četiri godine da se nauči rad s kompjuterima. A ima još mnogo drugih lekcija koje bi mogle da budu deo obrazovanja: da možeš da kontrolišeš svoj krvni sistem i rad srca. To je od suštinske važnosti”. (Abramović 1998: 49)

Ovde Abramovićeva svoja znanja o Tibetancima takođe crpi iz knjige David-Nilove, koja opisuje tehniku stvaranja mistične toplote *tumo*.<sup>414</sup> Naučivši ovu tehniku, kaže David-Nilova, tibetanski podvižnici su u stanju da potpuno goli obitavaju u ledenim Himalajima. Priča o golim asketama u snegu toliko oduševaljava Abramovićevu, da je više puta u svojim monografijama reprodukovala fotografiju nepoznatog autora, za koju piše da je iz 1950. godine i da se na njoj vidi „sadu, sveti čovek, u meditaciji na Himalajima, na temperaturi od minus 20 stepeni, u Indiji” (Abramović 1998: 404).<sup>415</sup> Za Abramovićevu nije važno da li se govori o tibetanskim budistima ili hinduističkim saduima, već je bitna suština: daleko na Himalajima, u bespućima prostora i vremena, obitavaju nadljudi koji su dostigli viši nivo svesti dostupan i nama, na materijalističkom Zapadu, samo ako bi hteli da mu posvetimo četiri godine školovanja.

Verovatno opet nadahnuta pasusima iz knjige David-Nilove posvećenim telepatiji na Tibetu, Abramovićeva će često tvrditi da je za četiri godine moguće ovladati i telepatskim sposobnostima. Njena izjava — „Mi koristimo telefone, ali telepatija je jeftinija”<sup>416</sup> — kao da je eho rečenice David-Nilove u kojoj ona telepatiju na Tibetu poredi sa „bežičnom telegrafijom” i tvrdi da Tibetanci telepatiju smatraju naukom koja može uz odgovarajući trening da se nauči.<sup>417</sup> Abramovićeva ovde insistira na okultnoj demokratizaciji ezoteričnog: prema njoj, okultna znanja Tibetanaca, poput stvaranja

---

<sup>414</sup> David-Neel 1971 [1929]: 216-229.

<sup>415</sup> Ova fotografija je reprodukovana i u Abramović 1995: bez paginacije.

<sup>416</sup> Vidi Harkins-Cross 2015.

<sup>417</sup> David-Neel 1971 [1929]: 230.

mistične toplote *tumo* ili telepatije, mogu i treba da postanu nešto svakodnevno i uobičajeno.

Odnos Abramovićeve s Tibetom i budizmom ipak se ne može svesti samo na literarnu fascinaciju Blavackom i David-Nilovom. Abramovićeve je i praktično upoznala budizam u kontekstima koji su zahtevali znatnu posvećenost. Na primer, ona je 1987. godine boravila u meditacionom centru *Tušita*, u kojem je provela tri meseca „u nekoj vrsti izolacije, ponavljajući mantru upućenu hinduističko-budističkoj boginji Zelenoj Tari: *om tare, tuttare ture svaha*” (Vestkot 2013 [2010]: 196, originalni kurziv). Kako piše njen biograf, Abramovićeve je tokom boravka bila izdvojena u drvenoj kolibi u šumi, u kojoj je satima ponavljala zadatu mantru i na kraju ritualno spalila sve lične predmete koje je imala pri sebi.<sup>418</sup> O ovom spaljivanju svedoči fotografija reprodukovana u jednoj njenoj monografiji.<sup>419</sup> Potpis ispod fotografije saopštava da se događaj odigrao u *manastiru* Tušita.<sup>420</sup> Ovde već vidimo kako Abramovićeve *meditacioni centar* namenjen Zapadnjacima (vidi dole) predstavlja kao budistički *manastir* i time svom iskustvu pridaje veći značaj. Zanimljivo je da u nemačkom izdanju ove monografije (str.17) ispod iste fotografije piše nešto sasvim drugo: „U poseti kod jednog nomadskog tibetanskog plemena u Ladaku, 1987. godine”. Čini se da ovakve nepravilnosti otkrivaju uopšteno visok stepen manipulacije i prilagođavanja podataka u literaturi o Abramovićevoj.

Kako piše na zvaničnoj internet stranici *Tušite*, ovaj meditacioni centar nastao je „kao odgovor na sve veću potražnju učenika sa Zapada” (Tushita 2013). U ponudi *Tušite* je, između ostalog, i povlačenje *Zelena Tara* koje sadržajem odgovara opisu datom u biografiji Abramovićeve. Lama Zopa Rinpoče, „duhovni upravnik” *Tušite*, opisuje kako mantre ili molitve upućene Zelenoj Tari, ženskom vidu bodisatve, mogu da pomognu praktikantu:

---

<sup>418</sup> Vestkot 2013 [2010]: 196.

<sup>419</sup> Abramović 1998: 18. Ispod fotografije piše da je iz 1986, a ne 1987. godine, verovatno greškom.

<sup>420</sup> Godina koja je navedena je 1986. (umesto 1987. kao što navodi njen biograf).

„Tara može da reši mnoge probleme u vašem životu: da vas oslobodi prerane smrti; pomogne vam da se oporavite od bolesti; donese vam uspeh u poslu; pomogne vam da se zaposlite; donese vam bogatstvo [...] Kroz praksu Tare možete da postignete svu sreću koju poželite u ovom životu”.

(Tara The Liberator 1987)

Sudeći po internet stranici centra, povlačenje *Zelena Tara* traje devet dana. Budući da je u biografiji Abramovićeve opisano tromesečno povlačenje, moguće je da se radilo i o povlačenju *Vadžrasatva*, koje je takođe u ponudi *Tušite*. Tromesečno povlačenje *Vadžrasatva*, saznajemo na internet prezentaciji, može da pomogne u oslobađanju negativne karme koja stvara prepreke u životu.<sup>421</sup> Takođe, na kraju povlačenja priređuje se *puđa* vatre, koja je, po svemu sudeći, ilustrovana na gore opisanoj fotografiji Abramovićeve. Značajnije od tačnog imena povlačenja koje je Abramovićeve odabrala iz ponude *Tušite*, jeste da razmotrimo vrstu budizma koji se praktikuje u ovom meditacionom centru i utvrdimo njegov uticaj na dalji rad Abramovićeve.

Duhovne vođe *Tušite* su tibetanski budisti. Na sajtu centra piše da je osnivač Lama Ješe, „duhovni upravnik” Lama Zopa Rinpoče, a „duhovni inspirator” Dalaj Lama.<sup>422</sup> Centar je, međutim, od samog osnivanja usmeren ka Zapadnjacima, koji čine polovinu polaznika.<sup>423</sup> Veći procenat polaznika je ženskog pola (57%) što je u skladu sa feminizacijom u budističkom modernizmu.<sup>424</sup> Skoro polovina polaznika (46%) su početnici bez ikakvih znanja o budizmu, dok samo 2% čine budistički praktikanti. Sudeći po internet stranici *Tušite*, svi predavači su Zapadnjaci, uglavnom zamonašeni budisti. Budući da najveći broj polaznika čine Izraelci, u *Tušiti* im je omogućeno da obeležavaju Jom kipur i nakon posta im se obezbeđuju specijalni obroci. U tipičnom okultnom duhu, jedna od izraelskih polaznica opisala post na Jom kipur kao metodu

---

<sup>421</sup> Tushita 2013a.

<sup>422</sup> Tushita 2013d.

<sup>423</sup> Najveći broj polaznika boravišnih kurseva je zapravo iz Izraela (16%). Slede SAD (13%), Indija (11%), Velika Britanija (8%), Nemačka (6%), Kanada (5%), Australija (5%), Francuska (4%), Španija (3%) i Holandija (2%). Ostatak od 27% čine polaznici iz 78 drugih zemalja; vidi Tushita 2013b.

<sup>424</sup> McMahan 2008: 243

čišćenja negativne karme.<sup>425</sup> Pored očigledne činjenice da *Tušita* nije budistički manastir, već *meditacioni centar namenjen Zapadnjacima*, možemo da zaključimo da se u njemu neguje naročita, okulturna varijanta budističkog modernizma u kojem se budizam predstavlja kao tehnika za postizanje „sve sreće koju poželite u ovom životu”, kako uverava Lama Zopa Rinpoče.

Okulturno zanimanje Abramovićeve proteže se i na druge istočnjačke tradicije, poput hinduizma. To je vidno u tumačenju različitih boja odeće koju su ona i Ulaj nosili tokom raznih izvođenja *Prelaska noćnog mora*. U svakom od izvođenja umetnici su bili obučeni samo u po jednu boju: na primer — Abramovićeva u plavu, Ulaj u crvenu, itd. Prema Abramovićevoj, boje odeće su odabirali u skladu sa tzv. *vedskim kvadratom*.<sup>426</sup> Abramovićeva će u svojem kasnijem performansu *Kuća s pogledom na okean* (2002) nositi svaki dan odeću različite boje koja je takođe bila odabrana, kako piše u katalogu, „u skladu sa principima hinduističkog vedskog kvadrata” (Abramović 2003: bez paginacije).

Vedski kvadrat je varijacija tablice množenja koju su upotrebljavali islamski umetnici prilikom izrade arabeski.<sup>427</sup> Vedski kvadrat se sastoji iz 9 x 9, odnosno osamdeset i jednog manjeg kvadrata. U gornjem vodoravnom redu ispisani su brojevi od 1 do 9 i isto tako u prvom uspravnom redu s leva. Ostali brojevi dobijaju se množenjem odgovarajućih brojeva iz prvog vodoravnog i prvog uspravnog reda, s tim što se cifre svakog dobijenog rezultata koji je dvocifren sabiraju kako bi se dobio jednocifreni rezultat, koji se zatim upisuje u odgovarajuće polje vedskog kvadrata. Na primer,  $4 \times 4 = 16$ ; zatim se sabiraju cifre rezultata:  $1 + 6$ ; i onda se u odgovarajuće polje upisuje rezultat — broj 7. Na ovaj način ispunjena polja vedskog kvadrata otkrivaju zanimljive mustre rasporeda pojedinačnih brojeva. Linijskim spajanjem identičnih brojeva unutar vedskog kvadrata, na primer — svih šestica ili svih osmica — dobijaju se određeni simetrični geometrijski oblici, koji se mogu bolje uočiti ako se

---

<sup>425</sup> Vidi Tushita 2013 c.

<sup>426</sup> Abramović 1993: 182; Abramović 2010: 138

<sup>427</sup> Jones 2003: 119

svakom broju pripiše jedna boja. Kombinovanjem dobijenih geometrijskih oblika i njihovim rotacijama mogu nastati lepe mustre, korisne pri izradi arabeski.

U zajedničkom katalogu Abramovićeve i Ulaja objavljenom 1985. godine — u vreme dok još nisu bili izvedeni svi performansi iz serije *Prelazak noćnog mora* — reprodukovana je jedna kvadratna foto-montaža od 6 x 6 manjih kvadrata raznih boja odeće koje su umetnici nosili, ali bez reference na vedski kvadrat.<sup>428</sup> Međutim, u samostalnoj monografiji Abramovićeve iz 1993. godine piše da su ona i Ulay nosili odeću „u šest različitih boja koje odgovaraju vedskom kvadratu” (Abramović i Meschede 1993: 182). Da bi bilo kakvo pozivanje na vedski kvadrat bilo opravdano trebalo bi da se počne od devet, a ne šest različitih boja. Naročito je zbunjujuće pozivanje Abramovićeve na vezu sa vedskim kvadratom u njenom kasnijem dvanaestodnevnom performansu *Kuća s pogledom na okean*, tokom kojeg je nosila sedam različitih monohromnih kompleta odeće (vidi 5.5.1). U pratećem katalogu ovog performansa nije reprodukovan bilo kakav kvadrat, već običan niz od dvanaest različito obojenih polja.<sup>429</sup> Čini se da je pozivanje na vedski kvadrat samo još jedan okulturni „začin” koji je Abramovićeve uključila u interpretaciju svoje umetnosti, ali ovoga puta bez naročitog osnova.

O vedskom kvadratu Abramovićeve je mogla da čuje od svog učitelja numerologije, indijskog gurua Hariša Džoharija, koji ju je podučio kako da proriče sudbinu ljudi na osnovu njihovog datuma rođenja — što će postati njen omiljen hobi.<sup>430</sup> Džohari u jednoj svojoj knjizi kaže da se u Indiji ništa ne zna o poreklu vedskog kvadrata, ali ipak naglašava da je on „drevnog” porekla:

„Prisustvo magičnih kvadrata povezanih s planetama, poznatih kao astrološke jantre, očigledno pokazuju da je mistična moć brojeva bila poznata u drevnoj Indiji. Vedski kvadrat je dobar primer ovog znanja”.  
(Johari 1990: bez paginacije)

---

<sup>428</sup> Ispod fotografije piše samo: „Hronološki redosled naše odeće za naš performans *Prelazak noćnog mora*”. Vidi Abramović i Ulay 1985: 46-47.

<sup>429</sup> Abramović 2003: bez paginacije.

<sup>430</sup> Vestkot 2013 [2010]: 126.

### 5.2.3. Kinezi

Ideju da devedeset dana hodaju Velikim kineskim zidom u performansu *Ljubavnici: hod Velikim kineskim zidom* (1988) Marina Abramović i Ulaj su oblikovali tokom boravka u australijskoj pustinji. Prvobitna ideja bila je romantična. Ulaj je trebalo da pođe sa zapadne strane zida u pustinji, a Abramovićeva sa istočnog kraja koji počinje u moru; nakon što bi se sreli na sredini zida, plan je bio da se na tom mestu venčaju.<sup>431</sup> Raspored polaska odgovarao je koncepciji *jina* i *janga* u kineskoj filozofiji: jang je muški princip koji karakteriše suvoća, a jin je ženski princip koji karakteriše vlažnost. Susret i venčanje Abramovićeve i Ulaja, prema tome, trebalo je da predstavlja sjedinjenje dva principa, oličenog u popularnom *taiditu* simbolu. Kako bi svako od njih uneo malo od drugog principa u sebe, radi ravnoteže (kao u *taiditu* simbolu), planirano je da Abramovićeva nosi crvenu *jang* boju, a Ulaj plavu *jin* boju.

Osim simbolike *jina* i *janga*, Abramovićeva i Ulaj su od samog početka isticali zanimanje za različite legende o zmajevima vezane za Veliki kineski zid. U zvaničnom predlogu projekta, koji su 1983. godine poslali potencijalnim sponzorima, dvoje umetnika opisalo je svoju ideju na sledeći način:

„Veliki kineski zid je ljudsko zdanje koje najbolje prenosi ideju o planeti Zemlji kao živom biću. U slučaju velikog zida to je jedan mitski zmaj koji obitava ispod ove dugačke strukture nalik tvrđavi... Zmaj je zelene boje i predstavlja sjedinjenje dva prirodna elementa: zemlje i vazduha. Iako živi pod zemljom, on simbolizuje vitalnu energiju površine zemlje. Veliki zid označava zmajevo kretanje kroz zemlju i tako otelovljuje istu tu „vitalnu energiju”. Govoreći u modernim naučnim terminima, Zid počiva na geodetskim linijama sile, iliti teluričkim strujama. On je direktna spona sa zemaljskim silama”. (Vestkot 2013 [2010]: 183)

Ovo objašnjenje umetnika se vremenom menjalo. Abramovićeva je kasnije ispričala drugačiju priču, o „planinskom zmaju” koji se borio protiv „morskog zmaja” i,

---

<sup>431</sup> Vestkot 2013 [2010]: 167.

pobedivši ga, zaronio mu glavu u vodu; početak zida u Žutom moru, prema tome, predstavlja glavu, a sam zid kičmu pobeđenog zmaja.<sup>432</sup> Na trećem mestu, ona pripoveda o borbama više vrsta zmajeva: zelenih, crnih, crvenih i belih (Celant 2001: 29, vidi i u nastavku teksta). U dokumentarnom filmu snimljenom o ovom performansu umetnica u jednom trenutku priča o plavom zmaju.<sup>433</sup> Čini se da isticanje legendi o zmajevima, bez obzira na njihov broj, boju ili legendu u koju su upleteni, u suštini ima svrhu da pokaže kako kineski zid nije odbrambena struktura sa praktičnom funkcijom, kao što tvrdi mejnstrim historiografija. Smisao zida je *ezoterične prirode*, a Abramovićeve je upućena u njegove tajne.

U kasnijim izveštajima o performansu, kako Abramovićeve i Ulaja, njihov hod Velikim kineskim zidom je krajnje romantizovan, dok su zanemarivane stvarne okolnosti pod kojima se događaj odvijao. Bio je to veliki međunarodni poduhvat koji je morao dugo da bude dogovaran sa kineskim vlastima, u to vreme još nepoverljivim prema Zapadu. Takođe, bio je to i skup poduhvat: Grad Amsterdam i Holandsko ministarstvo kulture izdvojili su za njega 150.000 dolara.<sup>434</sup> Hod je nakon dugogodšnjeg pregovaranja, planiranja i odlaganja započet 1988. godine. Do tog vremena, veza između dvoje umetnika je bila na izmaku, pa je prvobitna ideja o venčavanju zamenjena planiranim rastankom ljubavnika na sredini Velikog kineskog zida.

Kineska stvarnost nije se uklapala u epsku zamisao Abramovićeve i Ulaja o dvoje usamljenika koji hodaju jedan ka drugom duž energetske linije mitskog zmaja (ili više zmajeva). Tomas Mekeveli, prijatelj Ulaja i Abramovićeve, proveo je određeno vreme sa svakim od dvoje umetnika i potom napisao izveštaj o okolnostima pod kojima se performans odvijao. Ulaju kineske vlasti nisu odobrile da kampuje kao što je planirao i jedini put kada je za to uspeo da se izbori cele noći su ga uznemiravali lokalni tinejdžeri; Ulajevi prinudni večernji boravci u sumornim kineskim hotelima završavali su pijančenjem i čak agresivnim sukobom s lokalnim stanovništvom.<sup>435</sup> Kako opisuje kritičar

---

<sup>432</sup> Vestkot 2013 [2010]: 211.

<sup>433</sup> The Great Wall 1989.

<sup>434</sup> Vestkot 2013 [2010]: 183-184, 196.

<sup>435</sup> McEvelley 1989: 82, 91; Vestkot 2013 [2010]: 200-201.

Mekevili, Ulaj nije hodao celom dužinom svojeg dela zida. Organizatori bi obično Ulaja i Mekevilija vozili minibusom do zida, ali samo do odabranih delova, koji bi im se dopali i odgovarali njihovim „uobičajenim zapadnjačkim idejama o lepoti kineskog pejzaža” (McEvelley 1989: 93).

S druge strane, Abramovićeva, koja je hodala mnogo očuvanijim delom zida, insistirala je na tome da svako jutro nastavi tačno na onom mestu na kojem je juče prestala da hoda. Uobičajeno, morala je da hoda nekoliko sati samo da bi se popela do zida, koji se često protezao preko nepristupačnih vrhova strmih planina.<sup>436</sup> Međutim, najteže joj je bilo kada bi se hod zidom na kraju dana završio: osim ljubavnih problema, potresala ju je surova stvarnost kojom je bila okružena, nimalo nalik njenim romantičnim vizijama Kine — zemlje mudrosti i kulture. Razočarana, ona nije imala želju da se meša sa lokalnim stanovništvom. Kako opisuje Mekevili, Abramovićeva se, u znak protesta protiv „ružnoće” svega što ju je okruživalo, svako veče oblačila svečano, šminkala i nosila cipele na štikle.<sup>437</sup> Prisećajući se ovog vremena, ona je kasnije rekla svom biografu:

„Nisam mogla da verujem koliko je tim ljudima ispran mozak: nema tu kulture, ni podloge u vidu konfučijanske istorije, ni drugih velikih kineskih filozofa, ni Lao Ce, ništa. Samo jedna te ista komunistička zbilja, koju dobro poznajem”. (Vestkot 2013 [2010]: 204)

U periodima kada je bila zaista sama, na zidu, Abramovićeva je, prema njenim rečima, uspevala da oseti *energiju* zemlje i da kanališe iz nje različite informacije: drukčije se osećala ukoliko je tlo ispod nje bilo od glinovito, drukčije ako je u tlu preovladavao bakar, kvarc, ili gvožđe.<sup>438</sup> Za tu svoju teoriju dobijala je, kako ona izveštava, potvrde od lokalnih staraca, čak i sto dvadeset ili sto trideset godina starih,<sup>439</sup> koji su za

---

<sup>436</sup> McEvelley 1989: 103.

<sup>437</sup> McEvelley 1989: 105-106.

<sup>438</sup> Vestkot 2013 [2010]: 204.

<sup>439</sup> Vestkot 2013 [2010]: 204 i Celant 2001: 29.



Abramovićevu očigledno predstavljali preživjele predstavnike nekadašnje mudre i kulturne Kine o kojoj je maštala:

„Uvek su pripovedali o mitskim borbama sa zmajevima. Zeleni zmajevi su se borili protiv crnih zmajeva, a beli zmajevi protiv crvenih zmajeva, i tako dalje. U legendama o građenju zida, uvek su prisutna ukazivanja na minerale. Zmajevi su se odnosili direktno na tlo po kojem sam hodala. Crveni zmaj: gvozdene stene. Zeleni zmaj: bakarne stene. Beli zmaj: kvarcne stene. I tako dalje”. (Celant 2001: 29)

Prema Abramovićevoj, Veliki kineski zid nije zidan kao odbrambeni sistem, već je izgrađen u skladu sa energetsom linijom planete, poput keltskih spomenika, piramida, hramova i crkava. Ova građevina je osmišljena kao „reprodukcija Mlečnog puta na zemlji, a ne kao odbrambeni sistem kao što smo mislili da jeste” (Celant 2001: 29). Dokaz za to je činjenica da je zid „potpuno iracionalna građevina”, jer se proteže i preko strmih planinskih vrhova koji već predstavljaju prirodnu odbranu. Ako je cilj zaista bio odbrana, bilo je dovoljno izgraditi samo kule za osmatranje.

Drevno kinesko znanje o postojanju okultnih *energija*, oličeno u Velikom kineskom zidu, prema perenijalističkom shvatanju Abramovićeve predstavlja istu onu mudrost koju je sreća u kulturi australijskih Aboridžina, tokom njenog boravka u Australiji.<sup>440</sup> Prema njenom uverenju, ovu mudrost moderna zapadna kultura je izgubila, zato što nije više u vezi sa prirodom i pravi između sebe i nje prepreke, tako što pokriva svoje kuće i ulice mermerom, cementom ili tepisima.<sup>441</sup>

Treba se osvrnuti i na naknadno snimljeni dokumentarni film o hodu Velikim kineskim zidom.<sup>442</sup> Abramovićeva je u njemu prikazana kao romantičarska figura koja usamljeno napreduje duž vijugavog „zmaja” u predivnom kineskom pejzažu. U jednom trenutku filma ona ipak prolazi kroz civilizaciju i hoda turističkim delom zida punim

---

<sup>440</sup> Vestkot 2013 [2010]: 204.

<sup>441</sup> Celant 2001: 29.

<sup>442</sup> The Great Wall 1989.

ljudi, ali je sugerisana njena potpuna odvojenost od ovog suviše svakodnevnog okruženja. Ona nastavlja dalje, potpuno uronjena u svoje misli. Njen hod zidom kroz divljinu predstavlja očiglednu metaforu za duhovni put i *tragalaštvo*. U nekoliko navrata, javljaju joj se i vizije. Na početku svog puta ona vidi ljude kostimirane u zmajeve. U jednoj drugoj sceni, dok se Abramovićeva uspinje uz strmi deo zida, na vrhu je dočekuju četiri misteriozne osobe sa ogledalima različitih oblika povezanih s alhemijском simbolikom<sup>443</sup> i reflektuju joj sunčevu svetlost direktno u lice, simbolišući verovatno prosvetljenje ili uvid u viša znanja koja će umetnica steći na svom tragalačkom putu. U katalogu *The Lovers* (engl. ljubavnici), objavljenom 1989. godine povodom izložbe o ovom performansu, vidimo fotografiju Abramovićeve kako stoji na vrhu planine i balansira štap na prstu, što sugerise harmoniju koju je uspostavila sa sobom, prirodom i planetom. Druga fotografija, na kojoj vidimo da je Abramovićeva tokom svoga puta nabasala na lobanju i kosti koji izviruju iz zemlje, predstavlja *memento mori*, simbol njenog uvida u prolaznost materijalnog i okrenutosti ka višem, duhovnom svetu.<sup>444</sup>

Uobičajena predstava o kineskom zidu kao *jednoj* građevini je pogrešna.<sup>445</sup> Kineski zid nije jedan zid, već sistem zidova, često i paralelnih, izgrađenih od različitih materijala. Ovi zidovi su nastajali vekovima i najstariji delovi su iz 7. veka p. n. e. Uloga zida bila je pre svega odbrambena, ali je služio i za nadzor prometa dobara. Ideju o korespondenciji zida sa Mlečnim putem izneo je krajem 19. veka francuski putopisac markiz Ludovik de Bovoar.<sup>446</sup> Predstavu o Velikom kineskom zidu kao zmaju razvila je narodna mašta.<sup>447</sup> U kineskom folkloru, međutim, zid je pre svega posmatran kao nešto negativno, zbog mnogobrojnih ljudi koji su stradali gradeći ga u nehumanim uslovima

---

<sup>443</sup> Oblici ovih ogledala imaju neku vezu sa alhemijom. Jedna osoba ima ogledalo u obliku trougla s jednim uglom nagore — alhemijskog symbola za vatru, a druga u obliku kruga sa tačkom u sredini — symbola za zlato, odnosno sunce.

<sup>444</sup> Abramović i Ulaj 1989: 170.

<sup>445</sup> Vidi Waldron 1990.

<sup>446</sup> Waldron 1990: 209.

<sup>447</sup> Waldron 1990: 26.

pod tiranijom Ćin Ši Huanga, cara koji je ujedinio Kinu u 3. veku p. n. e.<sup>448</sup> Ideja Abramovićeve da je Veliki kineski zid podignut u skladu sa tzv. energetskim linijama planete je neosnovana. U jednom istorijskom izveštaju zapravo saznajemo upravo suprotan podatak: jedan od graditelja smatrao je da je počinio zločin jer je morao zidom da preseče „zemljine vene”,<sup>449</sup> odnosno energetske tokove o kojima Abramovićeva govori.

U koncepciji performansa *Ljubavnici: hod Velikim kineskim zidom*, a naročito u kasnijim tumačenjima Abramovićeve vezanim za simboliku Velikog kineskog zida, možemo da utvrdimo elemente nju ejdž okulture. Ezoterične pretpostavke o korespondencijama (između zida, mitskog zmaja, zemljine vitalne energije, Mlečnog puta, hemijskog sastava zemljišta ispod zida), racionalizuju se naučnim jezikom (pozajmljenim iz geodezije). Prisutna je i ideja planete Zemlje kao živog organizma, tipična za nju ejdž neopaganizam. Takođe, vidimo neistorijsko, idealizovano shvatanje drevnih kultura i ideju o postojanju konkordancije između njih (Kinezi — Aboridžini). Osetna je i kritika moderne zapadne kulture, karakteristična za nju ejdž okulturu: na Zapadu je izgubljeno znanje koje su drevne kulture posedovale. Abramovićeva sugeriše da je ona na svom tragalačkom putu stekla uvid u tu perenijalnu mudrost, posredstvom telesne intuicije: ona jednostavno oseća različita strujanja energije u tlu ispod sebe. Abramovićeva će svoja znanja o *energijama*, stečena na Velikom kineskom zidu, i želju da ta znanja prenese publici, ponuditi kao razlog za nastanak nove serije radova, nazvanih *Tranzitorni objekti*, kojima ćemo se baviti u odeljku 5.3.1.

#### **5.2.4. Afro-Amerika**

Nakon hoda Velikim kineskim zidom, Abramovićeva je napustila stroge okvire performansa i počela da proizvodi skulpturalne predmete, odnosno *Tranzitorne objekte*. To su bili predmeti uglavnom nalik nameštaju, u koji su ugrađene razne vrste kristala i drugih minerala. Posmatrač je bio pozvan da sedne, legne ili stane na

---

<sup>448</sup> Huang 2012: 67-69.

<sup>449</sup> Waldron 1990: 195.

*Tranzitorni objekt* i oseti *energiju* određenog minerala — sličnu *energiji* koju je Abramovićeve osećala ispod sebe dok je hodala Velikim kineskim zidom. Abramovićeve je minerale za svoje Tranzitorne objekte nabavljala u Brazilu, u koji je više puta putovala početkom 1990-ih, kako bi boravila u tamošnjim rudnicima.<sup>450</sup>

*Tranzitornim objektima* ćemo se posvetiti uskoro, ali ćemo se prvo u ovom odeljku pozabaviti umetničkom interakcijom Abramovićeve sa afro-američkim sinkretičkim religijama (santerijom, kandombleom, vuduom) tokom njenih brojnih poseta Brazilu. Iz ove interakcije nastaje tokom 1990-ih instalacija *Kuhinja duha s predmetima moći*, koja je i dalje aktuelna u radu Abramovićeve. Poslednji put ova instalacija je priređena 2015. godine u brazilskoj galeriji Lučana Brito (Sao Paulo) i sastojala se, kao obično, od tekstova ispisanih krvlju po zidovima i krvavih figura od voska i zavoja, postavljenih uz te natpise.

Abramovićeve je same tekstove nazvala *Kuhinja duha*<sup>451</sup> i oni su prvobitno nastali i primenjeni u drugom kontekstu. Američki izdavač i grafičar Džejkob Semjuel došao je na ideju da saraduje sa različitim umetnicima tako što će im svoja tehnička znanja staviti na raspolaganje i omogućiti im da izrade i objave jedinstvene grafičke sveske. Semjuel je do danas saradivao s više desetina vrhunskih umetnika.<sup>452</sup> Abramovićeve je bila prva umetnica s kojom je saradivao i njih dvoje su 1996. godine izradili grafičku svesku pod nazivom *Kuhinja duha: sa esencijalnim afrodizijačkim receptima*.<sup>453</sup> *Kuhinja duha* je osmišljena kao nesvakidašnji “kuvar” i sastoji se od dvanaest crteža-grafika i devetnaest “afrodizijačkih recepata”, koji čitaocu daju različita uputstva.<sup>454</sup> Na primer:

---

<sup>450</sup> Vestkot 2013 [2010]: 221.

<sup>451</sup> Engl. *Spirit Cooking*.

<sup>452</sup> Neki od umetnika s kojima je saradivao su: Kris Burden, Rebeka Horn, Aniš Kapor, Ed Ruša, Džon Baldesari, itd. Za potpunu listu umetnika i informacije o projektu, vidi Samuel 2016.

<sup>453</sup> Engl. *Spirit Cooking: With essential aphrodisiac recipes*. Tiraž je bio dvadeset i jedan primerak. Prvih osam primeraka zbirke izdato je u kožnom povezu kao knjiga, a preostalih trinaest nepovezano, kao grafički portfolio. Umetnica je grafike izradila u skladu sa svojom telesnom umetnošću performansa: noktima i vrhovima prstiju je grebala specijalnu, mekanu grafičku podlogu, a koristila je i poseban grafički postupak u kojem je mogla da “slika” po grafičkoj ploči sopstvenom pljuvačkom.

<sup>454</sup> Svi listovi iz *Kuhinje duha*, crteži i pesme, dostupni su na internet stranici Muzeja moderne umetnosti u Njujorku, vidi MoMA 2016a.

oštrim nožem  
zaseci duboko srednji prst  
svoje leve ruke  
pojedi bol

Ili:

svež jutarnji urin  
poprskaj po košmarnim snovima

Ili:

Pljuvačka tvog ljubavnika  
Pomešana s jutarnjom rosom  
sakupljenom s listova eukaliptusa<sup>455</sup>

Tekstovi iz *Kuhinje duha* podsećaju po strukturi na pesme u slobodnom stihu, ponekad sa dve strofe, i stoga ćemo ih u nastavku nazivati pesmama. Ukazaćemo na moguću sličnost sa pojedinim pesmama Miroljuba Todorovića. Na primer, njegova pesma *Govno s mozgom*, glasi ovako:

zamesiti govno  
ali ga ne zasladiti  
zdrobljeni mozak  
stavljati  
u rasečeno  
govno<sup>456</sup>

---

<sup>455</sup> Izvorni tekst je na engleskom.

<sup>456</sup> Todorović 2009: 193.

Nakon objavljivanja u okviru pomenute grafičke zbirke, Abramovićeva je pesme iz *Kuhinje duha* počela da izlaže isključivo u kombinaciji sa njenim *Predmetima moći*. Opisacemo postupak koji Abramovićeva primenjuje. Umetnica prvo na zidovima galerije ispisuje odabrane tekstove iz *Kuhinje duha*, koristeći debelu četku umočenu u posudu sa svežom svinjskom krvlju, čime je postignuta neka vrsta „horor” efekta. Prostorija izgleda kao da je u njoj izveden krvavi ritual i to je pojačano sledećim postupkom: na zidu ili u uglu galerije umetnica takođe postavlja *Predmete moći*. U pitanju su male ljudske figure od voska u koje umetnica prvo utiskuje kristale, zatim ih uvija u zavoje i na kraju preliva svinjskom krvlju. *Predmeti moći* mogu zapadnom oku na prvi pogled da se učine kao vudu magija i tom problemu ćemo se vratiti brzo u nastavku. *Kuhinja duha* i *Predmeti moći* su tesno povezani i možemo ih zapravo posmatrati kao jednu celinu, jer osim toga što je u oba rada korišćen nesvakidašnji umetnički materijal — svinjska krv Abramovićeva takođe ove radovi najčešće navodi upravo pod zajedničkim imenom: *Kuhinja duha s predmetima moći*.<sup>457</sup>

U razgovoru sa Tomasom Mekevilijem, Abramovićeva je opisala postupak izrade *Predmeta moći*: ona kupuje figuralne sveće u obliku ljudi koje se koriste u afro-američkoj religiji *santerije* i onda nad njima izvodi magijski postupak ulivanja *energije*, čime oni navodno dobijaju moć. Abramovićeva objašnjava:

„[M]islím da energija zapravo može da se zarobi u samim predmetima. Možeš da počneš sa bilo kojim predmetom i stvoriš energetska polja oko njega uvek iznova, kroz ritual. Postepeno, predmet postaje oruđe. Moj način da to postignem uključuje krv. Otkrila sam da krv ima izuzetno veliku moć. A svinjska krv je najbliža ljudskoj. Tako da ja uzmem predmet i prelivam ga svinjskom krvlju svaki put kada ga koristim. [...] U početku su [santerija figuralne sveće] potpuno neutralne. One ne predstavljaju ništa dok im ne daš moć. Tako da ono što ja radim jeste da u figure uguram kristale i onda ih obavijem zavojima. Uglavnom koristim mušku i žensku figuru uvijene zajedno. Onda ih natapam svežom svinjskom krvlju. Mora svaki put da

---

<sup>457</sup> Vidi Celant 2001: 386, 392-399.

bude sveža, od tog dana. Iz klanice. Onda ih postavljam na zid u jedan ugao i krv kaplje po podu. Tako da kad god pravim izložbu postoji jedan ugao koji predstavlja mesto moći. [...] Ima slojeva i slojeva krvi, pa tako predmet koji je na ovaj način tretiran počinje da ima moć, jer ponavljanje jedne iste stvari, uvek iznova, stvara ogromnu moć. Stare kulture su ovo znale. Zato one zasnivaju celu strukturu rituala na ponavljanju". (McEvelley 1998: 20)

Postupak Abramovićeve otkriva njen visoki okulturni eklekticizam. Ona koristi određene formalne elemente stvarnih religijskih praksi, ali ih interpretira na proizvoljan način. Upotreba krvi jeste nešto što je mogla da vidi tokom svojih boravaka Brazilu i u susretu sa tamošnjim oblicima različitih afro-američkih religija: santerijom, kandombleom, spiritizmom, itd.

Abramovićeve se, međutim, eksplicitno poziva na *santeriju*. Životinjska krv jeste sveta tvar u religioznoj praksi santerije, ali je Abramovićeve koristi „na način koji je ritualno neprikladan”, prema mišljenju specijalistkinje za afro-američke religije Ivon Širo.<sup>458</sup> Postupak koji Abramovićeve demonstrira prilikom pravljenja objekata moći nije zasnovan ni na jednoj konkretnoj tradiciji i ima sve osobine eklekticizma karakterističnog za savremenu okulturu.

Iako posetiocu izložbe pri pogledu na „krvavu” scenografiju može izgledati kao da je stupio na mesto održavanja nekakvog rituala — postupak njene pripreme je potpuno racionalan. Na primer, na jednoj dokumentarnoj fotografiji vidimo Abramovićeve kako sedi sa kanisterom svinjske krvi ispred sebe i pravi jedan od *Predmeta moći*, dok opušteno razgovara s galeristom Šonom Kelijem.<sup>459</sup>

Na osnovu jednog video snimka,<sup>460</sup> koji prikazuje Abramovićeve dok ispisuje pesme iz *Kuhinje duha* i priprema *Predmete moći* za izložbu u Galeriji Zerintija u Palijanu (Italija), 1997. godine, možemo odlično analizirati postupak umetnice. Na snimku vidimo Abramovićeve kako debelu četku umače u posudu s krvlju i ispisuje

---

<sup>458</sup> Elektronska prepiska autora sa prof. dr Ivon Širo, 20. decembar 2015.

<sup>459</sup> Celant 2001: 453.

<sup>460</sup> Spirit Cooking 2009.

pažljivo engleski tekst pesama po zidovima, trudeći se da ne pogreši u pisanju, zbog čega joj pomoćnik diktira tekst — slovo po slovo. Nažalost, i pored velike koncentracije, ona ispušta slovo „n” u reči *consciousness*, koje mora naknadno da ubacuje, tako da ceo natpis dobija izgled ispravljenog pismenog zadatka. Zatim vidimo asistenta koji presipa dopremljenu svinjsku krv iz plastičnih kanistera u lavor. Abramovićeva uzima lavor s krvlju i zapljuskuje ljudske figure od voska i zavoja, postavljene u uglovima galerije. Dok to radi, ona pazi da se ne isprska krvlju. Jedna osoba fotografiše ceo postupak. Abramovićeva zatim „dorađuje” krvavi prizor četkom umočenom u krv i potom staje u jedan deo galerije da bi je fotografisali, krvavih ruku i s „misterioznim” izrazom lica.

Likovni kritičari koji su pisali o *Predmetima moći* i *Kuhinji duha* uglavnom su nudili proezoterična objašnjenja. Na primer, Tomas Mekeveli ove radove tumači kao intervenciju umetnice u “velikom lancu bića”, a to je, prema njegovom mišljenju, približava magu i tradiciji evropskih alhemičara.<sup>461</sup> Abramovićeva u pomenutom snimku takođe izjavljuje da ona je njena izložba u Palianu „poput alhemije”. S obzirom na to da stihovi iz *Kuhinje duha* izgledaju kao oslobođeni podsvesni sadržaji, a manje kao laboratorijski procesi, može se zaključiti da Abramovićeva i Mekeveli shvataju alhemiju na jungovski način, kao duhovno-psihološku disciplinu koja odslikava nesvesne mentalne procese i pruža mogućnost transformacije. Jungovsko shvatanje alhemije usvojeno je u nju ejdžu.<sup>462</sup> Abramovićeva, tipično za okulturni milje, pravi nove kolaže, u kojima spaja alhemiju sa magijom, santerijom ili bilo kojom drugom duhovnom praksom koja joj u tom trenutku privlači pažnju.

Figuralne sveće za koje Mekeveli tvrdi da se koriste u santeriji (na osnovu iskaza Abramovićeve), a naročito postupak zalivanja svinjskom krvlju, nisu deo zvanične prakse ove religije.<sup>463</sup> Figuralne sveće koje koristi Abramovićeva, kako i sam Mekeveli

---

<sup>461</sup> McEvilly 1999.

<sup>462</sup> Međutim, treba naglasiti, kako je ukazao Hanegraaf, da sam Jung nikada nije smatrao da alhemija kao istorijska pojava u suštini nema nikakve veze sa laboratorijskim, već samo sa psihološkim procesima, što je zapravo kasnija pogrešna interpretacija Jungovih shvatanja, kako od strane jungovaca, tako i Jungovih kritičara. Vidi Hanegraaff 2012: 289-295.

<sup>463</sup> Zahvaljujem se prof. dr Ivon Širo, specijalistkinji za afro-američke religije sa Koledža u Svartmoru (SAD), na korisnoj elektronskoj prepisci iz koje crpim ove podatke.



napominje, “[takođe se] mogu nabaviti u latinoameričkim zajednicama” (McEvelley 1999: 192). Sveće za santeriju prodaju se u SAD najčešće u latinoameričkim *botanika* radnjama. Kako se tvrdi na sajtu jedne od najvećih *botanika*, one predstavljaju mesta nabavke svih “duhovnih, nju ejdž, okultističkih i religioznih proizvoda” (Botanica 2016). Može se reći da su *botanike* u SAD tipična manifestacija savremene okulture: u njima se može nabaviti sve potrebno za njeno praktikovanje — od raznih predmeta nominalno vezanih za rimokatoličku veroispovest, preko biljnih narodnih lekova, do predmeta namenjenih upotrebi u spiritizmu ili afro-američkim sinkretičkim religijama i magijskim postupcima (santerija, kandomble, vudu, hudu).

Spomenućemo dodatno i jedan performans koji je Abramovićeva 2005. godine izvela u Južnoj Africi, i koji nije zabeležen u dosadašnjoj literaturi o Abramovićevoj, prema našem saznanju. Performans je takođe bio nazvan *Kuhinja duha* i izveden je u Umetničkoj galeriji Johannesburg. Na osnovu dostupnih fotografija,<sup>464</sup> Abramovićeva nije na zidovima galerije svinjskom krvlju ispisala pesme, već samo reči „kuhinja duha” — po jednom sa obe strane platforme pričvršćene visoko na zidu galerije, slično kao u tri godine ranije izvedenoj *Kući s pogledom na okean* (2002). Abramovićeva je na platformi izvodila sledeći performans: više od dva sata iznova se saginjala i umakala desnu ruku u kofu sa zgrušanom krvlju, a levu ruku u kofu sa belom kukuruznom kašom, zatim je pružala ruke ka publici i odsutno puštala crvenu i belu materiju da kaplju na pod. Uzdignutost umetnice evocirala je oltarsku sliku, a materijal s kojim je radila (krv i hrana/žitarica) podsećao je na simboliku euharistije u hrišćanstvu. Simboli ispisani krvlju ispod platforme bili su, između ostalog: 666, obrnuti pentagram, Davidova zvezda i simbol beskonačnosti. Ovim simbolima je Abramovićeva sugerisala da događaj ima ezoteričnu prirodu, kao i da je ona upućena u tajna znanja, koja kroz ritual pokušava neverbalno da prenese publici. Međutim, činjenica da se ovaj događaj odvija u javnom galerijskom prostoru umetnosti nesumnjivo smešta ceo postupak u oblast savremene okulture, ili „demokratizovanog okultnog, otvoreni ezoterizam” (2013 [2014]: 119).

---

<sup>464</sup> Smith 2005.

### 5.3. Isceljivanje, *wellbeing* i eko-duhovnost

U radu Abramovićeve prisutne su različite manifestacije nju ejdž teme isceljivanja, od okulturnog *wellbeing*-a do krajnje holistički shvaćenog procesa isceljivanja, koji uključuje uspostavljanje izgubljenog jedinstva s planetom, koja se doživljava kao živo biće.

#### 5.3.1. Tranzitorni objekti

Prema tvrdnjama Abramovićeve, nakon hodanja Velikim kineskim zidom, tokom kojeg je osetila različita dejstva minerala i metala u tlu ispod sebe, ona je počela da razmišlja o tome kako da publici prenese svoje iskustvo (vidi odeljak 5.2.3). Tako je nastala serija *Tranzitornih objekata*.<sup>465</sup> Abramovićeva naglašava da nije reč o skulpturama, već o objektima koji prenose na publiku energiju različitih prirodnih materijala od kojih su načinjeni i koji doslovno predstavljaju delove tela planete (bakar, gvožđe, kristali, itd.). Na taj način publika uspostavlja izgubljeni energetski kontakt s prirodom i prenosi se u meditativno, više stanje svesti. Prema Abramovićevoj, kada čovečanstvo jednom dostigne tu višu svest, neće mu više biti potrebni ovi objekti i stoga se oni zovu tranzitornim, tj. privremenim objektima. *Tranzitorne objekte* Abramovićeva je videla samo kao korak ka višem stupnju umetnosti, a to je umetnost u kojoj umetnik direktno prenosi energiju na publiku, bez posredstva bilo kakvih predmeta.<sup>466</sup> Do tog vremena, Abramovićeva se uglavnom bavila performansima, a onda je došla na ideju da uključi publiku i pozove je da prođe „kroz isti proces transformacije”.

Prvi *Tranzitorni objekti*, koji su nastali 1989. godine, bili su oni iz serija nazvanih *Zeleni zmaj*, *Crveni zmaj* i *Beli zmaj*. Svaki od objekata iz ove tri serije sastoji se od tri glavna dela. Prvi deo je debela bakarna ploča koja je pričvršćena na zid tako da publika može da ostvari telesni kontakt s njom u ležećem (*Zeleni zmaj*), sedećem (*Crveni zmaj*) i stojećem (*Beli zmaj*) položaju. Ležanje, sedenje i stajanje su osnovni položaji koji se praktikuju tokom vipasana meditacije, koju je Abramovićeva praktikovala tokom svojih odlazaka u Indiju. Drugi važan deo objekata predstavlja uzglavlje od minerala: roze

---

<sup>465</sup> Celant 2001: 29.

<sup>466</sup> Vestkot 2013 [2010]: 212.

kvarca, hematita i sl. Treći deo je priloženo uputstvo za upotrebu, koje publici predlaže da legne, sedne ili stane na bakarni deo objekta i da „drži svoju glavu oslonjenu na mineralno jastuče sve dok se energija ne prenese” (Celant 2001: 114, 118 i 122). Kako bi demonstrirala upotrebu ovih objekata, Abramovićeve je u više navrata izložila sebe kako ih koristi. Na fotografiji sa izložbe u Diseldorfu vidimo Abramovićevu u ležećem položaju na *Zelenom zmaju*, uzdignutom nekoliko metara iznad objekata namenjenih publici.<sup>467</sup> Fizička uzdignutost umetnice sugerise njenu duhovnu uzdignutost i didaktički odnos koji ona ostvaruje sa publikom. Poput Jozefa Bojsa nekada, Abramovićeve podučava svoju publiku, dok su tranzitorni objekti njeno učilo, sredstvo za rad.

U narednim godinama Abramovićeve je napravila još mnogo tranzitornih objekata različitih oblika i naziva. Seriju *Crni zmaj* predstavljali su jastučići od žute ili crvene gline, roze kvarca, hematita ili kristala, pričvršćeni na zid. Uputstvo uz njih glasi: „Okreni se zidu. Pritisni glavu, srce i polni organ na mineralne jastučice. Trajanje: neograničeno” (Celant 2001: 88).

*Kristalni bioskop* je serija od nekoliko velikih komada kvarca, teških više stotina kilograma, u koje korisnik treba da „gleda” dok sedi na drvenoj hoklici — „zatvorenih očiju, nepomično, neograničeni period vremena”.<sup>468</sup>

*Stolica za odlazak* je gvozdена stolica za „putovanje”, odnosno „odlazak” (engl. *departure*), okrenuta ka zidu s pričvršćenim komadom ametista u koji publika treba da gleda i „otputuje”. Jedna verzija *Stolice za odlazak* ima iznad uzglavlja postavljenu geodu<sup>469</sup> ametista koja izgleda kao šlem. Uputstvo glasi: „Sedi. Stavi glavu ispod šlema. Zatvorenih očiju. Nepomično. Otputuj” (Celant 2001: 142). Postoji i dvosed verzija — nazvana *Stolica za ljubavnike*.<sup>470</sup>

---

<sup>467</sup> Celant 2001: 137.

<sup>468</sup> Celant 2001: 170.

<sup>469</sup> Geode su relativno sferne i glatki komadi stene, šuplji iznutra. Sa unutrašnje strane geoda naslagani su kristali koji svetlucanjem daju oku prijatan prizor. U okulturnom miljeu kristaloterapije, geode kristala se koriste za meditaciju, isceljivanje, astralno putovanje i slično.

<sup>470</sup> Celant 2001: 130.

*Unutrašnje nebo* je serija radova napravljenih od ogromnih geoda ametista uzdignutih na tri metalna nogara, tako da korisnik može da stane ispod njih, zatvori oči i bez pomeranja „otputuje”.<sup>471</sup>

*Cipele za odlazak* su grubo isklesane „cipele” od ametista, koje korisnik treba da nazuje na bosu nogu, zatvori oči i bez pomeranja „otputuje”.<sup>472</sup>

Dakle, u serijama *Zeleni zmaj*, *Crveni zmaj* i *Beli zmaj* tranzitorni objekti imaju ulogu da se izvesna energija prenese („drži svoju glavu oslonjenu na mineralno jastuče sve dok se energija ne prenese”). U slučaju serije *Crni zmaj* preporučeno je ostati što duže prislonjen uz mineralne jastučice, ali nije navedeno šta je cilj. Isto tako, u *Kristalnom bioskopu* savetuje se što duže gledanje zatvorenih očiju u kristal kvarca, ali se ne navodi efekat. U *Stolici za odlazak*, *Stolici za ljubavnike*, *Unutrašnjem nebu* i *Cipelama za odlazak* cilj je da se „otputuje”. Sama Abramovićeva opisuje tranzitorne objekte ovako: „Neki objekti služe da isprazne posmatrača, neki da daju energiju, a neki da omoguće mentalno putovanje” (Celant 2001: 234).

Abramovićeva ističe i isceliteljski efekat tranzitornih objekata na telo. Minerali i metali koje koristi korespondiraju sa odgovarajućim delovima tela, na koje imaju lekovit efekat. Na jednom mestu nalazimo objašnjenje Abramovićeve da je kvarc povezan sa očima, šiljak ametista s umnjacima, geoda ametista s matericom, gvožđe s krvlju, a bakar s nervima.<sup>473</sup> Na drugom mestu Abramovićeva kaže da „rad” s ametistom usporava i rashlađuje, da kvarc razbistrava misli, a turmalin izaziva izbijanje podsvesnih sadržaja na površinu.<sup>474</sup> Na trećem mestu, saznajemo da čisti kvarc predstavlja oči planete, zeleni kvarc ruke, zadimljeni kvarc svest (um), roze kvarc srce, soladit duh, ametist umnjak, fuksit stomak” (Drahten 1993: 230). Kada prema ovom ključu tumačimo tranzitorne objekte dolazimo do neobičnih rezultata. Na primer, u slučaju *Stolice za odlazak* geoda od ametista, koja bi trebalo da deluje povoljno na matericu, usmerena je na glavu korisnika. Sve se još više komplikuje misterioznim

---

<sup>471</sup> Celant 2001: 152-161.

<sup>472</sup> Celant 2001: 162-169.

<sup>473</sup> Vestkot 2013 [2010]: 212.

<sup>474</sup> McEvelley 1998: 18.

uputstvom: „Sedi. Stavi glavu ispod šlema. Zatvorenih očiju. Nepomično. Otputuj”. Nije sasvim jasno u kakvoj su vezi materica, glava korisnika i „putovanje”.

Kada je u pitanju metoda putem koje je Abramovićeve došla do svojih uvida, njen biograf, na primer, kaže da je ona do saznanja o korespondencijama različitih minerala i delova (ili funkcija) tela došla „istražujući geologiju, kao i tibetansku i kinesku medicinu” (Vestkot 2013 [2010]: 212). U razgovoru Abramovićeve s Tomasom Mekevilijem, međutim, saznajemo da je do ovih saznanja ona došla intuitivno, tokom svog boravka u Brazilskim rudnicima kristala, kada je imala običaj da spava sa različitim vrstama kristala, kako bi utvrdila njihove energije i dejstva na organizam (kada bi se budila, Abramovićeve je osećala izuzatnu bistrinu uma).<sup>475</sup> S treće strane, u razgovoru s likovnim kritičarom Džermanom Čelantom saznajemo da je Abramovićeve sa mineralima provodila i duže vremenske periode meditirajući u budnom stanju, u dva položaja — sedećem ili ležećem. Ovaj postupak ilustruju dve serije fotografija Abramovićeve nazvane *Čekajući ideju* (1991), na kojima vidimo umetnicu kako sedi ili leži ispred gomile naslaganih kristala ametista.<sup>476</sup> I ovde nije sasvim jasno zašto Abramovićeve čeka inspiraciju ispred kristala ametista koji, prema njenom tumačenju korespondira sa umnjacima, a rad sa njim „usporava i rashlađuje”, kada bi bilo korisnije da je sedela, na primer, ispred kristala kvarca koji „razbistrava misli”.

Dakle, ostaje nejasno da li Abramovićeve komunikaciju sa mineralima i viša znanja o njima stiže 1) istraživanjem nauke i tradicionalne medicine, 2) spavanjem sa mineralima ili 3) meditacijom ispred minerala u sedećem i ležećem položaju. Bez obzira na neusklađenost, svi ovi izveštaji ukazuju na utemeljenost Abramovićeve u nju ejdž okulturi. U prvom slučaju — istovremenog pozivanja na nauku (geologiju) i tibetansku/kinesku medicinu, može se prepoznati nju ejdž „paralelizam”, odnosno praksa poređenja orijentalnih ezoteričnih sistema sa saznanjima zapadne nauke.<sup>477</sup> Druga dva slučaja — pozivanje na više znanje ili nadahnuće iz metaempirijskih oblasti, ostvareno ličnim uvidom u snu ili putem meditacije, bez oslanjanja na tradicionalne autoritete

---

<sup>475</sup> McEvelley 1998: 18-19.

<sup>476</sup> Celant 2001: 110-111.

<sup>477</sup> Hanegraaff 1996: 69.

(crkvu, svete tekstove), možemo tumačiti kao isticanje prvenstva ličnog iskustva karakteristično za nju ejdž.<sup>478</sup>

Postoji još jedna nedoslednost na koju treba obratiti pažnju. Na osnovu gornjih tvrdnji možemo da primetimo da Abramovićeva uopšteno zastupa ideju da minerali i metali *prirodno* deluju na telo i svest ljudi putem „energije” koju u sebi već poseduju. Pošto su tranzitorni objekti sačinjeni od ovakvih minerala i metala, dovoljno je samo da im se korisnik izloži prema zadatim uputstvima, kako bi došlo do određenog dejstva (prenosa energije, „putovanja”). To liči na koncept *prirodne magije (magia naturalis)* kojom se težilo naučnoj demonstraciji misteriznih, ali istovremeno sasvim prirodnih sila i „energija”.<sup>479</sup>

Međutim, Abramovićeva, naporedo sa ovim, daje i drugo, potpuno drugačije objašnjenje funkcionisanja njenih tranzitornih objekata. Ona kaže da će njeni tranzitorni objekti *tek ponavljanom upotrebom* u sebi akumulirati dovoljnu snagu. U razgovoru sa Čelantom, ona kaže:

„Za mene, ovi radovi funkcionišu na isti način kao Meka ili zid u Jerusalimu [...] To su postali ritualni objekti. Njihova ponavljana upotreba je najvažnija stvar. Što ima više ponavljanja, veća je akumulacija energije tokom vremena”. (Celant 2001: 25-26)

Prema ovom drugom objašnjenju, čini se da tranzitorni objekti nemaju moć po sebi, već da moraju da je akumuliraju kroz ponavljanu upotrebu i psihičko ulaganje. Ovo liči na ritualnu magiju, odnosno „psihičku magiju” koju je opisivao Ž. M. Slavinski i njegovo objašnjenje kako „hermetički simboli” stiču snagu kroz kombinaciju ponavljane upotrebe i ulaganja usmerene „psihičke energije”:

---

<sup>478</sup> Partridge 2007: 243; Heelas 2006: 46.

<sup>479</sup> Do kasnog srednjeg veka magija je u učenoj literaturi (ne nužno i u folkloru) skoro isključivo shvatana kao demonska radnja, ali je to promenjeno u renesansi uvođenjem koncepta prirodne magije (*magia naturalis*) kojim je opravdavano bavljenje magijom kao prirodnom naukom, odnosno proučavanjem nevidljivih i skrivenih („okultnih”) sila u prirodi. Nasuprot prirodnoj magiji bila je ritualna magija, koja je imala negativne konotacije (prizivanje demonskih sila). Kako je ukazao Hanegraaf, *magia naturalis* je istovremeno raščaravala svet tvrdnjom da je magija zapravo prirodna pojava i ponovo ga začaravala tvrdnjom da je priroda „magična”, odnosno prožeta misterioznim silama. (Hanegraaff 2012: 177).

„Smisao hermetičkih simbola je u njihovoj sposobnosti transformacije jedne vrste psihičkih vibracija naše svesti u drugi vid i u akumuliranoj psihičkoj energiji koja je za njih vezana — u njihovom energetsom punjenju. Dugom upotrebom određenog simbola u misaonoj aktivnosti za njega se vezuje sve veća količina emocionalne, psihičke energije. Što je duže simbol u upotrebi i što je emocionalna investicija u njega veća, utoliko je veća njegova operativna vrednost”. (Slavinski 1973: 29)

Abramovićeve tranzitorne objekate naziva radovima u toku<sup>480</sup> — što znači da ideju o njima i dalje razvija. Prvobitna ideja o mogućem izgledu i funkciji tranzitornih objekata menjala se zato tokom vremena. Od prvih, u izvesnom smislu još uvek skulpturalnih radova (*Zeleni zmaj*, *Crveni zmaj*, *Beli zmaj*, *Crni zmaj*), oni sve više počinju da liče na nameštaj. Tako u instalaciji *Soba minerala*, koju je Abramovićeve priredila u više izložbenih prostora,<sup>481</sup> tranzitorni objekti su generičke drvene minimalističke stolice, stolovi, kreveti i ogledala u koje je ugrađen po neki od minerala: razne vrste kvarca, hematit, hrizokola, itd. Neku varijantu ovakvog drvenog nameštaja u kombinaciji sa mineralima Abramovićeve će i kasnije upotrebljavati, na primer u *Kući s pogledom na okean* (2002) ili u početnim verzijama *Metoda Abramović*,<sup>482</sup> o kojem će kasnije biti reči.

### 5.3.2. Zmajске glave

Istovremeno sa tranzitornim objektima Abramovićeve je početkom 1990-ih počela da radi na seriji performansa *Zmajске glave*, tokom kojih obučena ili gola sedi u raznim ambijentima, a društvo joj pravi nekoliko zmija, pitona i boa, koje joj se vijugaju oko glave.

---

<sup>480</sup> Celant 2001: 85.

<sup>481</sup> *Chateau d’Oirion* (Oirion, 1994); *Museum of Modern Art* (Oksford, 1995); *Irish Museum of Modern Art* (Dablin, 1994); *Museum van Hedendaagse Kunst* (Gent, 1996).

<sup>482</sup> Abramović 2012.

Iako će Abramovićeve motiv zmija na glavi kasnije predstavljati kao svoju ideju i ponuditi ezoterično objašnjenje, on je prvobitno bio proizvod ekstravagantne estetike reditelja Čarlsa Atlasa (koji će kasnije režirati njenu predstavu *Biografija*). Naime, španski TV program *Umetnost videa* naručio je 1989. godine Atlasu i Abramovićevoj da naprave zajednički video rad. Atlas je tom prilikom došao na ideju da Abramovićeve snimi sa zmijama na glavi i tako je nastao video *SSS* (1989).<sup>483</sup>

Abramovićeve će kasnije u nizu performansa nazvanih *Zmajске glave* preuzeti ovaj motiv zmija na glavi, a ideju za njega će predstavljati kao originalno svoju. Na primer, govoreći o performansima *Zmajске glave*, Abramovićeve će ga povezati sa svojim iskustvom na Velikom kineskom zidu:

„To je bio prvi performans koji sam uradila nakon hoda duž [Kineskog] velikog zida, direktna referenca na njega. *Posle ovog performansa* sam počela da pravim tranzitorne objekte”. (Celant 2001: 29, naš kurziv)

Ovo jednostavno nije tačno. Kao što smo rekli, motiv *zmija na glavi* je bila ideja Čarlsa Atlasa. Dalje, ovaj performans ne može da prethodi *Tranzitornim objektima*, jer je prvi put izveden 1990. godine,<sup>484</sup> dok su prvi tranzitorni objekti izloženi ranije — 1989. godine.<sup>485</sup> Dakle, motiv zmija na glavi u *Zmajskim glavama* nije prvobitno imao nikakve veze sa mitološkim zmajevima ispod Velikog kineskog zida koji prate energetske linije planete, kao ni sa *Tranzitornim objektima*.

Međutim, pošto Abramovićeve tako sugerise, u literaturi se ove dve serije radova — *Tranzitorni objekti* i *Zmajске glave* često posmatraju kao tematski povezane celine,<sup>486</sup> odnosno radovi podjednako inspirisani njenim hodom po Velikom kineskom

---

<sup>483</sup> Vestkot 2013 [2010]: 216.

<sup>484</sup> Performans *Zmajске glave* je prvi put izveden u Muzeju moderne umetnosti u Oksfordu u maju 1990, vidi Vestkot 2013 [2010]: 216. Podatak da su *Zmajске glave* prvi put izvedene 1990. godine nalazimo i u literaturi nad kojom Abramovićeve ima kontrolu, na primer u monografiji *The Artist is Present* (Abramović 2010: 219).

<sup>485</sup> Vestkot 2013 [2010]: 213. Vidi takođe i katalog *The Lovers* iz 1989. godine (Abramović i Ulay 1989: 182-187).

<sup>486</sup> Na primer: Drathen 1993; McEvilley 1998; Celant 2001.



zidu. Mi ćemo takođe posmatrati ova dva rada zajedno, odnosno razmotriti ezoterične elemente u njima.

Abramovićeva će prvo pokušati da poistoveti zmije sa mitološkim zmajevima u narodnim pričama o izgradnji Velikog kineskog zida. Prema Abramovićevoj, zmije — koje ona izjednačava sa zmajevima — kreću se po energetskim linijama planete, a na isti način, kada su postavljene na telo, one prate energetske linije tela. Abramovićeva kaže:

„[Z]mija je jedini reptil koji prati prirodnu energetsku liniju. Ako baciš zmiju, gde god da padne, ona uvek prati prirodnu energetsku liniju planete. Zato sam napravila referencu na mitskog zmaja. Kada izvodim performans poput Zmajске glave, 1992, zaista posmatram sebe kao da sam planeta, tako da zmija označava energetsku liniju moga tela dok sam ja ostajem nepomična”. (Celant 2001: 29)

Na drugom mestu, Abramovićeva će, pozivajući se kineski folklor, takođe povlačiti znak jednakosti između zmije i mitološkog zmaja:

„Kada baciš zmiju na zemlju, gde god da krene ona prati magnetske linije energije Zemlje. Zato u Kini govore o zmaju kada govore o putu [Velikog kineskog] zida”. (McEvelley 1998: 20)

Dalja referenca Abramovićeve na kinesku tradiciju je da pet zmija u njenim *Zmajskim glavama* simbolišu pet elemenata u kineskoj filozofiji.<sup>487</sup> Međutim, zmija i zmaj imaju sasvim odvojene uloge u kineskoj kulturi. U kineskom horoskopu, na primer, zmaj i zmija su odvojeni znaci. Čini se da Abramovićeva po svaku cenu pokušava da „uglavi” zmije sa svoje glave (ideju Čarlsa Atlasa) u narodnu kinesku priču o mitološkim zmajevima, odnosno Velikom kineskom zidu koji je izgrađen duž energetskih linija planete, odnosno skladišta minerala i metala u tlu.

---

<sup>487</sup> McEvelley 1998: 20.

Razmatrajući korespondenciju između energetskih linija tela i energetskih linija planete na koju ukazuje Abramovićeva u *Zmajskim glavama*, likovna kritičarka Doris fon Draten kaže da je osnovna svrha ovih performansa da prenesu jednu jasnu poruku:

„[O]pstanak čoveka biće moguć samo ako shvati da je zemlja živo stvorenje i da je on lično samo deo ovog velikog složenog organizma. Čovek ima samo još jednu šansu da ovo shvati; mora biti spreman da prizna granice racionalnog razmišljanja, mora biti spreman da prevaziđe ograničenja svog sopstvenog shvatanja, da ostavi svoj intelekt iza sebe u korist svih drugih svojih osetilnih sposobnosti, svojih čula, intuicije, mudrosti i imaginacije”.

(Drathen 1993: 226)

Abramovićeva, prema Dratenovoj, želi da ukaže na razornu ulogu vladajućeg racionalnog oblika razmišljanja u zapadnoj kulturi, koje je u dosadašnjoj istoriji vodilo progres i zbog kojeg je planeta gotovo uništena iskorištavanjem njenih prirodnih resursa.<sup>488</sup> To što i sama učestvuje u „krađi” prirodnih blaga planete, tako što vadi kristale iz nje (čak i dinamitom<sup>489</sup>), Abramovićeva racionalizuje višim ciljevima svoje umetnosti:

„Ja sam savršeno svesna da remetim tananu, dragocenu ravnotežu. S druge strane ipak smatram da živimo u vremenu u kojem se suočavamo sa hitnom situacijom: naša svest je potpuno odvojena od naših izvora energije. Želim da reprodukujem tu svest. Ako samo mali broj ljudi razvije novu svest i pristupi ideji jedinstva tela i duše, tela i duše i kosmosa, onda će korist biti mnogo veća nego šteta koju sam prouzrokovala. Uskoro mi više kristali neće biti potrebni. Bila bi to sigurno katastrofa kada bi svako počeo da uzima kristale iz zemlje. Ja sam samo želela da proizvedem novu svest i ukažem upravo na

---

<sup>488</sup> Drathen 1993: 226.

<sup>489</sup> Abramovićeva kaže: „Od 1989. do 1992. godine sam putovala od rudnika do rudnika kako bih eksperimentisala sa različitim vrstama kristala. Išla bih uglavnom na mesta na kojima su bile velike zalihe kristala, velike naslage jedne vrste. Ponekad bi to bio veliki komad kristala, toliko velik da nisu mogli da ga iseku, već su čekali na dinamit” (McEvelley 1998: 18).

to koja blaga moramo da zaštitimo. Želim da pokažem neverovatnu građu naše planete, ukažem na njene izvore energije i kako, uz novu svest, možemo da naučimo da ponovo rasporedimo svoje telo i dušu unutar te strukture, pretvarajući sebe u pravu lokaciju nas samih [sic!]. Moramo konačno da shvatimo da ne smemo da podređujemo zemlju nama, već da naša jedina šansa za opstanak leži u poštovanju njene predivne strukture i shvatanju nas samih kao njenog sićušnog dela. Svaka muva zna ovo bolje od čoveka. Naš hijerarhijski koncept svetske piramide sa čovekom koji vlada na vrhu je pogrešan. Kristali, drveće, delfini, čovečanstvo — celokupna kreacija zaslužuje jednako poštovanje, jer u suprotnom smo izgubljeni. Urođeničke kulture poseduju ovu mudrost — one zemlji prepuštaju njeno zlato i njen uranijum. Energija bogatstava zemlje je mnogo jača u zemlji, gde raste, nego izvan nje. Planeta je živo biće, a mi smo deo njega. Život ove planete, naš život na ovoj planeti, jeste kao vaga u finoj ravnoteži koju smo mi uništili; ali možda još ne u potpunosti”. (Drathen 1993: 227)

Možemo da zaključimo da Abramovićeve zastupa ideju o planeti kao živom biću i ističe potrebu povratka nekoj vrsti neracionalne epistemologije u kojoj se prednost daje intuiciji i *mudrosti* nasuprot racionalnom, intelektualnom *znanju* koje je dovelo planetu do ivice propasti. Potrebno je iz korena promeniti način razmišljanja i uspostaviti novu paradigmu. Rešenje je u okulturnoj eko-duhovnosti, čije je premise Abramovićeve sasvim moguće usvojila pod uticajem nju ejdž naučnika Fritjofa Kapre, o čemu ćemo uskoro reći nešto više.

### **5.3.3. Holistički *wellbeing* i eko-duhovnost**

Ono što nas zanima, kada je u pitanju tematska celina koju čine *Tranzitorni objekti i Zmajске glave*, jeste mehanizam stapanja prvobitne ideje o isceljivanju ili *wellbeing*-u pojedinca dejstvom minerala i metala na telo publike sa širom holističkom idejom o potrebi isceljivanja i *wellbeing*-a planete, odnosno nju ejdž ideje potrebe uspostavljanja *nove paradigme*.

U svojem razmatranju *wellbeing* okulture,<sup>490</sup> Partridž polazi od nalaza Hilasa i Vudhedove<sup>491</sup> koji ukazuju da se u središtu savremene zapadnjačke kulture samougađanja, nalazi duhovni *holistički milje*. Partridž tvrdi da je termin *wellbeing* uvek holistički termin, koji uvek podrazumeva više nego jednostavno biti zdrav ili osećati se dobro. *Wellbeing* je više od fizičkog zdravlja, naime — to stanje jedinstva uma, tela i duha. Ako su nekada holizam i *wellbeing* bili vezivani za nju ejdž kulturu, danas su oni postali potpuno mejnstrim, odnosno deo savremene zapadne *okulture*. Glavne crte *wellbeing* (o)kulture, kako kaže Partridž, jesu:

- 1) subjektivni zaokret ka „sopstvu” koje je shvaćeno holistički kao um-telo-duh;
- 2) optimistično isticanje da Zapad sve više, hteo to ili ne, mora da počne holistički da razmišlja o sopstvu i prirodnoj okolini, unutar koje je sopstvo sastavni deo;
- 3) da bi došlo do gore navedenog, neophodna je kritika materijalističkog, iskorištavajućeg odnosa prema prirodi i hrišćanske kulture;
- 4) urođeničke kulture poseduju znanja koja mogu biti rešenje krize;
- 5) sve je kosmosu povezano — ovu mudrost istočnjačkog misticizma dokazuje savremena fizika, oličena u radu Fritjofa Kapre;
- 6) direktno u vezi sa prethodnim, jeste slavljenje određenih aspekata kvantne teorije i verovanje u značaj univerzalne „energije”;
- 7) postoji velika glad za novim idejama kako da se živi odgovorno i ispunjeno, odnosno sklonost kolažiranju različitih holističkih praksi;
- 8) kritika invazivne zapadnjačke tehnologije koja je uzrok ekoloških problema.<sup>492</sup>

Napomenuli smo već da *Tranzitorni objekti* mogu da se tumače kao uticaj *wellbeing* okulture na umetnost Abramovićeve. Sledeća izjava Abramovićeve potvrđuje to stanovište:

---

<sup>490</sup> Partridge 2005: 4-41.

<sup>491</sup> Heelas & Woodhead 2004: 23.

<sup>492</sup> Partridge 2005: 17-18.

„Ovo je idealni pristup po meni: probudiš se ujutro i pre nego što napraviš sebi kafu odeš i pritisneš svoje telo, glavu, srce i genitalije na jastučice Crnog zmaja, 1989-1994, i čekaš dok se određena energija ne prenese na tebe”. (Celant 2001: 11)

Partridž je primetio da se ideja ličnog isceljenja u *wellbeing* okulturi — budući da je holističko shvatanje u njenoj srži — proteže i na ideju o *wellbeing*-u planete i tako doprinosi *eko-začaranosti* u savremenoj okulturi.<sup>493</sup> Rekli smo da Abramovićeve objašnjava *Tranzitorne objekte* kao moguće instrumente ličnog *wellbeing*-a. *Tranzitorni objekti*, zajedno s performansima *Zmajске glave*, ukazuju na korespondencije između tela čoveka i tela planete, odnosno njihov holistički odnos: zdravlje čoveka jednog podrazumeva i zdravlje planete. Na ovaj način, u *Tranzitornim objektima* i *Zmajskim glavama* sažimaju se ideje ličnog i planetarnog isceljenja.

Ideja sceljivanja kristalima je veština koja je prisutna u mnogim tradicionalnim kulturama sveta — na primer, kod australijskih Aboridžina, kako je to opisao Elijade u čuvenoj studiji o šamanizmu. Zanimanje Abramovićeve za kristale sigurno je jednim delom potaknuto Elijadeovim opisima inicijacijskih postupaka australijskih vračeva, u kojima značajnu ulogu ima kamenje *atnongara*. Elijade u jednoj fusnoti nudi objašnjenje šta je kamenje *atnongara*:

„Ovo kamenje *atnongara* su sitni kristali koje *medicine-man* smatra da može po svojoj volji da izvadi iz svog tela gde se oni po njegovom uverenju nalaze. Posedovanje tih kristala daje moć *medicine-manu*”.

(Elijade 1985: 60, napomena 27)<sup>494</sup>

Ovaj citat je reprodukovan krupnim slovima u jednoj monografiji Abramovićeve, pored fotografije jednog od njenih *Tranzitornih objekata*.<sup>495</sup> Nije, međutim, navedeno da se

---

<sup>493</sup> Partridge 2005: 43.

<sup>494</sup> Napomena 27. Elijade ovde citira F. J. Gillen i W. B. Spencer, *The Northern Tribes of Central Australia* (1904).

<sup>495</sup> Celant 2001: 355. Nije navedeno da je ovo citat Elijadea.

radi o Elijadeu, pa čitalac lako može da bude naveden na pogrešan zaključak da je to jedno od ličnih iskustava Abramovićeve sa šamanima.

I pored reference na Elijadeov šamanizam u monografiji Abramovićeve, čini se da njeni tranzitorni objekti najviše evociraju sliku nju ejdž kristaloterapije. Uprkos tome što su neki autori predstavljali upotrebu kristala kod Abramovićeve kao značajno različitu od nju ejdž kristaloterapije,<sup>496</sup> jedino što ove dve prakse bitno razlikuje jeste kontekst savremene umetnosti u kojem se ova prva sprovodi.

Nju ejdž fascinacija kristalima, koja predstavlja jednu od najnovijih struja u zapadnom ezoterizmu, čini se da vodi poreklo od američkog vidovnjaka Egara Kejsija i otkrovenja koja je *kanalisao* o kristalima u kasnijem periodu svog života i koja su posthumno sakupljena i objavljena u 1960-im.<sup>497</sup> Kristaloterapija se u nju ejdž okulturi predstavlja kao drevna veština za koju se načešće tvrdi da je usavršena na Atlantidi, čiji su napredni stanovnici nekada znali kako da upotrebljavaju i upijaju *energiju* iz kristala. Nakon kataklizme, preživeli Atlantidani su preneli svoje znanje na drevne civilizacije Egipta i Južne Amerike, kao i Tibet. Današnja okulturna primena kristala u različite svrhe predstavlja se kao nastavak ove drevne tradicije. Osim pozivanja na tradiciju, takođe tipično za nju ejdž, pronalaze se naučni dokazi za ezoterične tvrdnje, pa se u knjigama o kristaloterapiji često poziva na *piezoelektrični efekat* ili činjenicu da se kristali koriste u radio prijemnicima.<sup>498</sup>

Kristaloterapija, kao i svako iscejivanje, podrazumeva *holizam* prema kojem postoji ujedinjujuća životna sila — ili „energija” o kojoj Abramovićeve često govori. U dominantnim naučnim krugovima ovakvo shvatanje najčešće se predstavlja kao ezoterična *pseudonauka*. Treba reći, međutim, da granice između nauke i ezoterizma nisu uvek bile jasno povučene i nisu ni u današnje vreme.<sup>499</sup>

---

<sup>496</sup> Richards 2010: 54.

<sup>497</sup> Vidi Hammer 2004: 162. Hamer upućuje na malu kompilaciju Kejsijevih otkrovenja o kristalima — *Gems and Stones* Kena Kurlija. Hamer takođe navodi mišljenje Džona Gordona Meltona da je od značaja za modernu nju ejdž fascinaciju kristalima naročito bila zaslužna serija kanalisanih knjiga kalifornijskog medijuma Franka Alpera.

<sup>498</sup> Hammer 2004: 241, n. 140.

<sup>499</sup> U vezi sa ranim novim vekom, vidi Stuckrad 2010: 139-155; u vezi sa modernom naukom Stuckrad 2014.

Kada su kristali u ukrštanje naučnog i ezoteričnog u pitanju, treba spomenuti teoriju Ernsta Hekela o *duši kristala*. Hekelov doprinos nauci — tačnije, dominantnoj teoriji evolucije, ima veliki značaj.<sup>500</sup> Napomenućemo da su neke od Hekelovih ideja dospale u savremenu okulturu preko različitih ličnosti: H. P. Blavacke, Rudolfa Štajnera, K. G. Junga ili Alistera Kroulija.<sup>501</sup> Kada je ezoterična strana Hekela u pitanju, nas će ovde zanimati njegov uticaj na *duboku ekologiju* (engl. *Deep Ecology*) i, preko nje, na savremenu okulturnu eko-duhovnost, čije elemente možemo prepoznati i kod Abramovićeve. Hekel je kritikovao shvatanje da je čovek odvojen od prirode. Smatrao je da je vreme sazrelo za novu, *naučnu religiju*. Tu novu religiju Hekel je definisao kao *monizam* — panteističko viđenje sveta prema kojem je nepersonalni bog imanentan u svakom atomu. Hekel je o svom monističkom bogu, kojeg je definisao kao „energiju koja sve nadahnjuje”, pisao:

„Božija volja je na delu u svakoj kapljici kiše koja pada i svakom kristalu koju nastaje, u mirisu ruže i u duhu čoveka”. (Haeckel 1905: 162)

Ne samo da je Hekel smatrao da u kristalima deluje „Božija volja”, već je u studiji *Kristallseelen* (1917) izneo i ideju da kristali imaju dušu i život, i da to važi i za svu materiju, bila ona organska ili neorganska. Na samom početku studije, on iznosi „ubeđenje o fundamentalnom jedinstvu svih prirodnih pojava”, najjednostavnije i najjasnije izraženom kao „monizam”, koji on predstavlja kao neku vrstu nove paradigme:

„Srušene su jednim potezom sve veštačke granice koje je čovek postavljao između neorganske i organske prirode, između smrti i života, između

---

<sup>500</sup> Međutim, postoje i druge, mračne strane Hekela, poput njegovog socijaldarvinizma Hawkins 1997: 132-45.

<sup>501</sup> Već smo rekli da je Hekelov biogenetski zakon uticao na Junga (vidi odeljak 1.2.1). Štajner je pisao o Hekelovoj monističkoj filozofiji (Hammer 2015: 351), a u *Esoterische Betrachtungen karmischer Zusammenhänge* je pisao da mu je iz zapisa akaše bilo javljeno da je Hekel u prethodnom životu bio papa Grgur VII (Hammer 2004: 478). Blavacka je od Hekela usvojila ideju o postojanju Lemurije, ali i polemiše sa njegovim materijalističkim evolucionizmom u *Tajnoj doktrini* (Hammer 2014: 100-101, 141, 258). Antiklerikalna komponenta u Hekelovim idejama dopala se Alisteru Krouliju, koji ga u *Confessions* citira više puta (Pasi 2014: 178, n. 141).

prirodnih i društvenih nauka. Sve supstance poseduju život, neorganske jednako kao organske; sve stvari imaju dušu, kristali jendako kao organizmi”.

(Haeckel 1917: viii)

Hekelov monizam, kako je ukazao Štukrad,<sup>502</sup> anticipira ideje duboke ekologije i biocentrizma, koji zastupaju danas mnogi panteisti.<sup>503</sup> Duboka ekologija je savremena ekofilozofija čije je ime skovao norveški filozof Arne Nes 1973. godine. Zagovornici duboke ekologije odbacuju antropocentrični pogled na svet, kao i antropocentričnu ekologiju, za koju smatraju se bavi samo sebičnim pitanjima očuvanja okoline za čovekovo dobro. Oni zastupaju više holističko stanovište prema kojem čovek i njegove potrebe bivaju vrednovane potpuno isto kao i potrebe svakog drugog dela biosfere, živog ili neživog (biosferični egalitarizam). Jednaka prava nemaju samo sva živa bića, već i celokupna biosfera: reke i planine, isto kao čovek, životinje i biljke.<sup>504</sup> Kristofer Partridž je ukazao da je duboka ekologija, „ukorenjena u metafizičkom diskursu, naročito u panteističkoj metafizici, iako ne predstavlja *obavezno* duhovnu filozofiju” (Partridge 2005: 57). Duboka ekologija se u znatnoj meri oslanja na istočnjačku i urođeničku duhovnost, ali s druge strane traži uporište i u nauci: naročito Gaja hipotezi i novoj fizici.

Od kada je formulisana, tokom sedamdesetih, Gaja hipoteza Džejmsa Lavloka — po kojoj planeta Zemlja može da se posmatra *kao da jeste* živi organizam — postala je deo okulture,<sup>505</sup> u kojoj je shvaćena nešto drugačije: kao da Zemlja doslovno *jeste* živi organizam. Gaja hipoteza imala je značajan uticaj na popularnu okulturu. Partridž, na primer, ukazuje na uobičajenost predstave o „majci Prirodi” ili „majci Zemlji”, i to ne samo u ekološkom, već i svakodnevom govoru.<sup>506</sup>

---

<sup>502</sup> Stuckrad 2005: 110.

<sup>503</sup> Hekel je kritikovao hrišćanski teizam i hvalio panteizam kao napredniji oblik religioznosti. Panteizam je, prema Hekel, nastao u „rafinisanom posmatranju prirode od strane civilizovanog čoveka”, nasuprot teizmu koji se može sresti već kod „primitivnih ljudi”. Vidi Stuckrad 2005: 111.

<sup>504</sup> Partridge 2005: 58.

<sup>505</sup> Partridge 2005: 62.

<sup>506</sup> Partridge 2005: 64-65.



Kada je u pitanju veza duboke ekologije i holističke nauke, tačnije kvantne mehanike, najbolji primer je Fritjof Kapra. Kapra svoju uticajnu eko-duhovnost utemeljuje na poređenju orijentalnog misticizma i moderne fizike (kvantne mehanike). Kapra tvrdi da je nova fizika u saglasnosti sa orijentalnim misticizmom po kojem su sve pojave u svetu manifestacija jedne krajnje realnosti. Kaprine knjige ukazuju da je on tipičan predstavnik zapadnjačke okulture, kojeg više zanima razvijanje eklektične alternativne duhovnosti, nego posvećivanje određenoj istočnjačkoj religioznoj tradiciji; ovaj Kaprin okulturni eklektizam karakteriše nova eko-duhovnost usmerena na planetu Zemlju.<sup>507</sup> Hanegraaf je Kapru izdvojio kao primer nju ejdža *sensu lato*,<sup>508</sup> za koji smo rekli da ga, za razliku od nju ejdža *sensu stricto* — u kojem je važno očekivanje novog doba Vodolije — karakteriše isticanje potrebe uspostavljanja nove paradigme. Napomenuli smo i da su i radovi Abramovićeve razmatrani u ovom odeljku takođe tumačeni na osnovu takvih ideja.

Sasvim je moguće da je Kapra uticao na Abramovićevu: njih dvoje imali su priliku da razmene mišljenje upravo na temu promene paradigme na konferenciji koju je holandska umetnica i prijateljica Abramovićeve Luvrijen Vijers organizovala 1990. godine. Vijersova i Abramovićeve su se upoznale početkom 1970-ih i odmah postale bliske prijateljice. Omiljena tema im je bila Blavacka, a „pošto su zajednički istražile teozofiju i okultizam, usmerile su interesovanja ka budizmu i hinduističkom misticizmu” (Vestkot 2013 [2010]: 126).<sup>509</sup> Život Vijersove će značajno obeležiti angažovanje na pokušaju promene dominantne paradigme zapadnog društva. Nakon što je organizovala susret Jozefa Bojsa i Dalaj Lame u 1982. u Bonu (vidi odeljak 4.5), Vijersova je 1983. godine prisustvovala jednoj konferenciji u Alpbahu,<sup>510</sup> na kojoj se Dalai Lama susreo sa naučnicima poput Dejvida Boma, Ruperta Šeldrejka, Franciska Varele i Fritjofa Kapre. Tokom pauze za kafu, Kapra je Vijersovoj izložio da bi ga zanimalo kako o izazovima savremenog sveta razmišljaju umetnici. To je Vijersovoj

---

<sup>507</sup> Partridge 2005: 55.

<sup>508</sup> Hanegraaff 1996: 107-108.

<sup>509</sup> Kod Vijersove je u kući često odsedao indijski guru Hariš Džohari koji je Abramovićevu i Ulaja podučio vedskoj numerologiji. Vidi Vestkot 2013 [2010]: 126.

<sup>510</sup> Konferencija *Other Realities: Convergence Between New Sciences and Ancient Spiritual Traditions*.

dalo ideju za konferenciju u kojoj će se spojiti naučnici i duhovne vođe sa umetnicima. Vijersova je u buduću projekat odlučila da uključi i ekonomiste, jer joj je Bojs govorio da ekonomija mora da se osloni na tri stuba društva: umetnost, nauku i duhovnost.<sup>511</sup> Vijersova je dugo radila na konferenciji i konačno je ostvarila u septembru 1990. godine, pod imenom *Umetnost u susretu sa naukom i duhovnošću u ekonomiji koja se menja*<sup>512</sup> u Muzeju Stedelijk u Amsterdamu. Učesnici su bili Dalaj Lama i pomenuti naučnici, kojima se pridružio i Ilja Prigožin (na Kaprin predlog). Vijersova je o konferenciji snimila pet dokumentarnih filmova<sup>513</sup> u kojima su se u dijalog uključili (iako nisu prisustvovali samoj konferenciji) Rupert Šeldrejk i Džon Kejdž. Na konferenciji su učestvovali umetnici Robert Raušenberg, Lorens Vajner, JCI Vanderhejden i Marina Abramović. Vijersova objašnjava kako je došlo do učešća Abramovićeve:

„Lorens Vajner mi je rekao da bi trebalo da pozovem Rebeku Horn, što sam i uradila. Dva meseca pre nego što je okupljanje 1990. godine trebalo da se odigra Marina mi je rekla da treba nju da pozovem. Ona je organizovala da Rebeka ne dođe tako da ona može da zauzme njeno mesto”.<sup>514</sup>

Očigledno je Abramovićevoj bilo značajno da se pojavi na ovoj eko-spiritualnoj platformi oko koje se okupilo nekoliko ključnih ličnosti nju edž nauke: Dejvid Bom, Ilja Prigožin, Rupert Šeldrejk i pre svega, Fritjof Kapra.<sup>515</sup> Abramovićeve je, sedeći pored Kapre, govorila na poslednjem od pet sastanaka konferencije, koji je nosio naziv — *Promena paradigme*, što je bila i tema jedne Kaprine uticajne knjige.<sup>516</sup> Na samom

---

<sup>511</sup> Podaci o dešavanju na konferenciji u Alpbahu potiču iz elektronske prepiske autora sa Luvrijen Vijers, 16. februar 2016.

<sup>512</sup> Engl. *Art meets Science and Spirituality in a changing Economy*.

<sup>513</sup> Art Meets Science 2013.

<sup>514</sup> Elektronska prepiska autora sa Luvrijen Vijers, 16. februar 2016.

<sup>515</sup> Hanegraaff 1996: 62-76.

<sup>516</sup> Capra 1982: 16.

početku dokumentarnog filma o ovom razgovoru, čujemo Vijersovu u ulozi naratora, kako prenosi reči Fritjofa Kapre:

„Držanje mehanističkog pogleda Njutna i Dekarta na svet dovelo nas je do još neviđene blizine uništenja. Došli smo do tačke preokreta [*turning point*], u svim aspektima naše kulture. Promena paradigme, prema sistemskom pogledu na svet, je neophodna, jer bez toga neće biti budućnosti”. (Art Meets Science 2013)

Tokom same konferencije, dolazi do zanimljive idejne razmene između Abramovićeve i Kapre. Abramovićeve započinje citatom Brankusija o tome da nije važno kojom se vrstom umetnosti umetnik bavi, već iz kojeg stanja uma on to radi. Da bi stigao do tog stanja uma, čovek mora da „očisti kuću”. Postoje dva načina „čišćenja kuće” — spolja i iznutra. Čišćenje kuće iznutra za Abramovićeve predstavlja metaforu za čišćenje tela,<sup>517</sup> koje ona smatra neophodnim za dostizanje stanja uma iz kojeg može da započne umetnički rad (prema Brankusiju). Ona kaže da je naše telo puno hemikalija iz zagađene prirode i da je potrebno očistiti ga, odnosno „isprazniti kuću”. Abramovićeve tokom izlaganja nažalost gubi misao i propušta da navede šta konkretno podrazumeva pod čišćenjem kuće spolja. Međutim, iz drugih njenih razgovora na ovu temu jasno je da za nju čišćenje kuće spolja predstavlja uobičajene kućne poslove,<sup>518</sup> a ne metaforu za ekologiju — tj. čišćenje planete.

Kapra se, međutim, nadovezuje na misao Abramovićeve o potrebi čišćenja kuće iznutra, odnosno čišćenja tela, i iznosi ideju o korespondenciji između tela čoveka i tela planete. Rekli smo da se upravo ova holistička ideja nudi kao standardno tumačenje *Tranzitornih objekata* Abramovićeve i njenih performansa *Zmajске glave*.<sup>519</sup> Prosto je

---

<sup>517</sup> Čišćenje kuće će biti i naziv radionice koju će Abramovićeve tokom 1990-ih uobličiti u radu sa svojim studentima, kao pripremu za „čist” pristup stvaranju umetnosti; vidi odeljak 5.4.1. Iz ove radionice razvije se kasnije *Metod Abramović*.

<sup>518</sup> Jedan od najpoznatijih citata Abramovićeve na internetu otkriva nam da za nju čišćenje kuće spolja predstavlja čišćenje spoljne, tj. uobičajene kuće, u odnosu na unutrašnju, odnosno metaforičnu kuću, tj. telo. Ona kaže: „Navikli smo da čistimo spoljnu kuću, ali najvažnija kuća koju treba da očistimo smo mi lično — naša sopstvena kuća — a to je nešto što nikad ne radimo”. Vidi Simonini 2012.

<sup>519</sup> Na primer u Drathen 1993.

nemoguće ne zapitati se da li je upravo Fritjof Kapra značajno doprineo kasnijoj ekoduhovnoj interpretaciji *Tranzitornih objekata*, kada je na konferenciji rekao:

„Abramovićeva kaže da želi da očisti telo. To je nešto što ona najviše naglašava. Ekologija u svojem najdubljem smislu predstavlja poistovećivanje Zemljinog domaćinstva sa sopstvom. To je duhovna veza između sopstva i kosmosa. Stoga, čišćenje tela postaje takođe [odnosno podrazumeva] i čišćenje Zemljinog domaćinstva. Ovaj osećaj povezanosti i pripadnosti kosmosu, osećaj uključivanja u kosmos, predstavlja samu suštinu duhovnog ili religioznog iskustva. Tako da je ekologija u najdubljem smislu duhovna”. (Art Meets Science 2013)

Dalje, Kapra formuliše svoje mišljenje o destruktivnoj *patrijarhalnoj* zapadnoj nauci, koja veoma podseća na elaboracije Abramovićeve i likovne kritike o smislu njenih tranzitornih objekata kao umetnosti koja upozorava na ekološku katastrofu<sup>520</sup> i poziva na povratak nepatrijarhalnim modelima oličenim u obožavanju nekadašnjih „majki zemlje”, poput boginje Izide.<sup>521</sup> Kapra kaže kako je patrijarhalna dominacija nad prirodom započela u 17. veku sa idejama Frensis Bejkona i nastavlja:

„Pre Bejkona, pre 17. veka u Evropi, cilj nauke, kao i cilj filozofije (a naravno nije bilo razdvajanja nauke i filozofije) bio je da se razume priroda, kako bi moglo da se živi u harmoniji s njom, nije bio cilj iskorištavanje prirode, ili dominacija i kontrola prirode, jer priroda je shvatana kao živo biće, a način da se razume živo biće nije kroz dominaciju, kontrolu i iskorištavanje, već kroz komunikaciju. Od kada je svet počeo da se shvata kao mašina, od 17. veka na ovamo, taj stav dominacije, kontrolisanja i eksploatacije uzeo je maha i danas nažalost možemo da kažemo da je većina

---

<sup>520</sup> Vidi gore u ovom tekstu, odnosno Drathen 1993: 227.

<sup>521</sup> Vidi tumačenje Doris fon Draten; odeljak 3.1.2.

nauke i tehnologije veoma destruktivna, iskorištantska i duboko antiekološka”. (Art Meets Science 2013)

Ponovićemo da prvobitna interpretacija tranzitornih objekata Abramovićeve *nije* uključivala ekološku misao, već samo ideju meditativnog čišćenja uma (odnosno „kuće”) uz pomoć energije minerala. Prvu izložbu tranzitornih objekata Abramovićeve je nazvala *Pražnjenje čamca, ulazak u tok*,<sup>522</sup> što je metafora za telesno i psihičko čišćenje osobe, kao priprema za meditaciju (uključivanje u tok kosmičke svesti). U jednom intervjuu iz juna 1990. godine, pre učešća na konferenciji sa Kaprom, Abramovićeve ni u jednom delu ne dovodi u vezu tranzitorne objekte i svoj rad sa ekološkim problemima. Ona tranzitorne objekte objašnjava ovako:

„Moji novi radovi zasnovani su na ideji da je manje važno šta radiš od stanja uma u kojem to radiš. Onda moraš da napraviš ogroman napor da dospeš u takvo stanje uma. U skladu sa tim, moji novi radovi se bave ispražnjivanjem tela: ‘pražnjenje čamca, ulazak u tok’. To znači da moraš da isprazniš telo/čamac do te mere da zaista možeš da se povežeš sa energetske poljima oko sebe. Mislim da su muškarci i žene u našoj zapadnoj kulturi potpuno isključeni iz te energije, a u svom novom radu ja pokušavam da [im] omogućim tu vezu”. (Goy 1990)

I pored toga što su ekologija i društvo bili glavna tema konferencije u Amsterdamu, Abramovićeve se, prema onome što se može videti u dokumentarnom filmu, ni u jednom trenutku nije ozbiljnije osvrnula na ovu temu. Cilj Abramovićeve nije da spašava ovaj svet, već — kako kaže Vijerosova na samom početku dokumentarnog filma — njen cilj je „da uspostavi kontrolu nad telom i umom, kako bi zapravo transcendirala materiju” (Art Meets Science 2013). Želja da se transcendira materija i ovaj svet

---

<sup>522</sup> Engl. *Boat emptying, stream Entering* — tako je naslovljen i deo kataloga *The Lovers* (Abramović i Ulay 1989) u kojem je predstavljen njen deo hoda Velikim kineskim zidom, iz kojeg je prema Abramovićevoj kasnije nastala ideja za tranzitorne objekte. *Boat emptying, stream Entering* je i naziv niza izložbi na kojima je Abramovićeve, od 1989. do 1997. godine, predstavljala *Tranzitorne objekte* iz „zmajske” serije.

značajna je *onostranost*<sup>523</sup> koja nije tipična za eko-duhovnost. I u svojoj završnoj reči u filmu, Abramovićeva je sasvim jasna po pitanju svog kataklizmatskog stanovišta: njen cilj nije da upozorava na ljudsko ekološko uništavanje sveta, koje jeste prisutno, ali nije toliko važno koliko osveščivanje čoveka i njegovo mentalno pripremanje za buduće, mnogo gore *prirodne* katastrofe. Abramovićeva kaže:

„Jedina stvar koju želim jeste da čovek počne da bude svestan svog uma i mogućnosti ljudskog bića, i da iskoristi svoje telo i te mogućnosti. On mora da počne odmah, sada. Sutra će biti previše kasno, mora stvarno smesta da počne. Onda ćemo, nadajmo se, moći da umremo s tim znanjem. Jer, znate, kakva god bila budućnost, svi na kraju umru. Ja sam zaista više zainteresovana za umiranje, a ne viziju srećnog sveta — ili kakav god će postati. Ja [takođe] mislim da zemlju strašno uništavamo, kao i da ovo leto u februaru nije normalno, i mislim da ćemo se uskoro suočiti sa veoma velikom katastrofom, ali ne s nuklearnom, ne onom koju je prouzrokovao čovek, već s prirodnom katastrofom. Mislim da nismo spremni za prirodne katastrofe. Mislim da je u zapadnom društvu ideja o smrti previše odsutna”.

(Art Meets Science 2013)

Možemo da zaključimo da je Abramovićeva u početku svoje *Tranzitorne objekte* tumačila uglavnom kao demonstraciju okultnih energija u mineralima i metalima koje deluju isceljujuće na korisnika putem prirodne magije i pomažu mu da isprazni um od suvišnih misli („pražnjenje čamca, ulazak u tok”). Performans *Zmajске glave* razvio se iz ideje Čarlsa Atlasa koja nije imala nikakve ekološke elemente, i prvi put je izveden u 1990. godine. U septembru iste godine Abramovićeva je učestvovala na amsterdamskom sastanku umetnika, naučnika i ekonomista *Promena paradigme* i sasvim je moguće da je inspirisana razgovorima koji su se tamo vodili, a naročito idejama Fritjofa Kapre, počela naknadno da unosi elemente eko-duhovnosti u tumačenje svojih *Tranzitornih objekata* i *Zmajskih glava*.

---

<sup>523</sup> O *ovostranom* i *onostranom* stavu prema iskustvenoj stvarnosti, vidi komentar 100 ovde.

#### 5.4. Rad na sebi (i drugima)

U nastavku teksta prikazaćemo kako je Abramovićeva, nakon pozivanja publike da aktivno učestvuje u umetničkom delu korišćenjem *Tranzitornih objekata*, nastavila svoju pedagošku delatnost i umetničku igru eksperimentisanja s nevidljivom *energijom*, na izložbama nazvanim *Operaciona sala za dušu* (1999/2000) i projektu *Kuća za sanjanje* (2000). Posebne vežbe za usredsređivanje na sadašnji trenutak i podizanje svesti, prvobitno osmišljenje kao deo studentske radionice *Čišćenje kuće*, pretočiće se kasnije, uz upotrebu pojedinih *Tranzitornih objekata*, u pilot verziju budućeg *Metoda Abramović*. Kao glavna svrha ove aktivnosti Abramovićeve biće istaknuta ideja *rada na sebi*, tipična za nju ejdž okulturu.

##### 5.4.1. Vežbanje umetnika: Čišćenje kuće

U toku svoje profesorske karijere na raznim školama umetnosti u Evropi,<sup>524</sup> od 1990. do 2004. godine, Abramovićeva se suočila s pitanjem kako da studentima predaje umetnost performansa. U tom procesu nastala je serija različitih vežbi koje će prerasti u radionicu *Čišćenja kuće*. Govorili smo već da za Abramovićevu *čišćenje kuće* predstavlja metaforu za *čišćenje tela* koje ona smatra neophodnim za dostizanje višeg stanja uma iz kojeg može da započne umetnički rad (vidi odeljak 5.3.3). Radionica *Čišćenja kuće* je originalni spoj meditacionog povlačenja i vojničkog kondicionog treninga. Abramovićeva je na radionice sa studentima obično odlazila u udaljene kuće u prirodi, gde su se oni zatim podvrgavali strogom režimu gladovanja i uzdržavanja od priče, pušenja, alkohola i seksa, najčešće oko pet do sedam dana. Studenti su morali da potpišu „ugovor” s Abramovićevom da će izdržati do kraja. Radionica je podrazumevala različite vežbe.<sup>525</sup> Umetnica je, kako tvrdi, neke od tih vežbi naučila tokom svog boravka u „manastiru” *Tušita*, 1987. godine. (vidi 5.1.2). Na primer, tako je

---

<sup>524</sup> Abramovićeva je od 1990. do 1991. godine bila gostujući profesor na Visokoj školi za umetnost u Berlinu i Akademiji lepih umetnosti u Parizu. Od 1992. do 1996. bila je profesor na Visokoj školi za likovnu umetnost u Hamburgu, a od 1997. do 2004. na Visokoj školi za likovne umetnosti u Braunšvajgu (Nemačka).

<sup>525</sup> Ove vežbe su opisane u knjizi *The Student Body* (2003), vidi Abramović 2003a.

nastala vežba nepomičnog sedenja u stolici, pogleda uprtog po sat vremena pojedinačno u papir žute, plave i crvene boje.<sup>526</sup>

Zanimljiv uvid u prirodu radionica i uopšteno pedagoškog rada Abramovićeve pruža nam izveštaj njene studentkinje Žaklin Drinkal. U svom doktorskom radu, ona opisuje studije u klasi Abramovićeve u Parizu, od 1994. do 1995. godine i uključivanje u *treniranje telepatije* u okviru projekta *Čista kuća*<sup>527</sup> (Drinkal 2005:269). Drinkalova izveštava da je Abramovićeve „puno pričala o telepatiji” i da je odabranim studentima davala stroga uputstva da sede jedan preko puta drugog i gledaju se netremice u oči bez treptanja, kako bi „pokušali da proizvedu emisiju ektoplazme” (227). Drinkalova navodi, međutim, da tokom ovih eksperimenata „niko nije proizveo bilo kakve ‘natprirodne’ materijalizacije” (227). Zanimanje Abramovićeve za fenomen ektoplazme (na to upućuje i Drinkalova) vidan je i u njenoj knjizi *Čišćenje kuće* (engl. *Cleaning the House*), u kojoj je na dve strane reprodukovana fotografija medijuma u Engleskoj na prelazu vekova, koji bljuje ektoplazmu iz usta.<sup>528</sup>

Radionica *Čišćenje kuće* obično je imala oko dvadesetak učesnika; najveća je održana 1992. godine u Danskoj i imala je 250 učesnika.<sup>529</sup> Abramovićeve je nakon prestanka bavljenja profesurom nastavila povremeno da priređuje radionicu *Čišćenje kuće* kada je trebalo da saraduje sa mladim umetnicima. Na primer, 2009. godine, pred svoju odlučujuću izložbu *Umetnik je prisutan*, Abramovićeve je trenirala grupu mladih umetnika, koji su na ovoj izložbi u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku bili zaduženi da ponovo izvedu njene ranije performanse.<sup>530</sup>

Radionica *Čišćenje kuće* ima mesto i u najnovijem radu Abramovićeve, u okviru njenih velikih gostujućih projekata u različitim zemljama koji podrazumevaju retrospektivnu izložbu, učestvovanje publike u „Metodu Abramović” i mentoriski rad sa odabranom grupom mlađih umetnika. Na primer, Abramovićeve je uoči projekta

---

<sup>526</sup> Abramović 1995: bez paginacije.

<sup>527</sup> Drinkalova govori o *Projektu čista kuća*, a ne o radionici *Čišćenje kuće*. Verovatno se radi o drugačijem, ranom nazivu radionice *Čišćenje kuće*.

<sup>528</sup> Abramović 1995: bez paginacije.

<sup>529</sup> Bisenbach 2010: 18.

<sup>530</sup> Bisenbach 2010: 21.



*Zajednička zemlja* (2015) u kulturnom centru SESC Pompeja u Sao Paolu priredila radionicu *Čišćenje kuće* sa brazilskim umetnicima kako bi ih pripremila da osmisle i izvedu svoje performanse. Opisaćemo ukratko vežbe sa ove četvorodnevne radionice u Brazilu.<sup>531</sup>

Abramovićeva je učesnike budila u zoru „tradicionalno” — udaranjem kutlače u tiganj, nakon čega su se oni posvećivali različitim vežbama: naturalističkom kupanju u hladnom jezeru, plivanju povezanih očiju, podizanju *či energije* trljanjem dlanova, vežbama *pranajame*, zvučnim vežbama (vibriranje samoglasnika uz polaganje dlana na različite čakre), sporom jednočasovnom pisanju sopstvenog imena, jednočasovnom gledanju u osnovne boje i celodnevnoj vežbi usporenog hodanja. Takođe su radili „tradicionalno” indijansko preznojavanje u šatoru (engl. *sweat lodge*), u potpunoj tišini, ali sa vrištanjem na kraju sesije. Uvedena je bila i osmočasovna vežba brojanja pirinča u kojoj svaki učesnik dobija činiju pomešanih zrna pirinča i sočiva, nakon čega mora da razdvoji zrna i prebroji ih, što mu pomaže da bude „ovde i sada”. Jedna vežba bila je jednočasovno gledanje druge osobe netremice u oči.

Preduzimane su šetnje u prirodi, ali unazad, s ogledalom ispred lica, za šta Abramovićeva kaže da se inspirisala „velikim ruskim učiteljem” Gurđijevim i njegovom *stop vežbom*. Jednu drugu vežbu samosvesnosti Abramovićeva je nazvala *stop vežba s ogledalom*, koju Abramovićeva opisuje na sledeći način:

„Iznenada postavljam ogledalo ispred lica učesnika [radionice]. On/ona ne sme da menja izraz svoga lica datog trenutka. Tražim od učesnika da gleda u ogledalo”. (Abramović 2003a: 58)

Gurđijev je *stop vežbu* svojim učenicima davao takođe iznenada, dok su oni bili okupirani nekom radnjom, tako što bi im naredio da se zaustave u položaju, bez obzira da li je on bolan ili možda opasan. Svrha vežbe bila je da se pronikne u uobičajene položaje tela, odnosno misli i osećanja u vezi sa njima. To je bila vežba pažnje na putu prve faze višeg stanja svesti, odnosno *samo-sećanja*. Prema Gurđijevu, ljudi misle da su

---

<sup>531</sup> Scene sa ove radionice u Brazilu Abramovićeva je pokazala u svom predavanju u kulturnom centru SESC Pompeja, 2. aprila 2015, vidi Sesc 2015.

svesni, a zapravo žive u nekoj vrsti sna. Naime, postoje četiri stanja svesti. Prvo je uobičajeni san. Drugo je *budni san*, koji se obično pogrešno naziva svesnim stanjem, ali čovek u njemu ne kontroliše ni svoje misli, ni emocije, ni pažnju. Treće stanje je *samo-sećanje*, u kojem čovek uviđa da je spavao i dobija potrebu da se probudi. Četvrto stanje je svest kojoj se teži i u kojoj čovek uviđa stvarni svet; to je stanje koje se nekad naziva „prosvetljenjem”, ali do njega se jedino ispravno stiže kroz proces *samo-sećanja*, odnosno *rada na sebi*.<sup>532</sup> Abramovićeve Gurđijeva navodi kao značajan uticaj, pored šamana, teozofije i budizma.<sup>533</sup>

Poslednju vežbu na radionici sa brazilskim umetnicima Abramovićeve je opisala kao nešto „veoma tradicionalno šamanski” i dobro za oslobađanje „negativne energije”: unutar velikog šatora svi učesnici su se skinuli goli, okupili u krug oko vatre i četvoronoške urlali u plamen kako bi „uzeli energiju vatre u sebe”.

#### **5.4.2. Vežbanje publike: operacije duše i kuće za sanjanje**

Abramovićeve je, kako smo videli, još početkom devedesetih posetiocima izložbi dala mogućnost da sami postanu izvođači performansa, tako što će stupati u interakciju sa njenim *Tranzitornim objektima* ( 5.3.1). Na prelazu u 21. vek, umetnica će početi da uobličava svoju udeju organizovanijeg uključivanja publike u instalaciji *Operaciona sala za dušu* (1999/2000).<sup>534</sup> Abramovićeve je ovu instalaciju osmislila kao predlog posetiocima izložbe „da krenu na put istraživanja duše na mentalnom nivou, mnogo više nego na telesnom” (Celant 2001: 256) i ispitaju, kako umenica kaže, mogućnost levitacije, telekineze, ekstrasenzorne percepcije, automatskog pisanja, emitovanja ektoplazme, telepatije, vantelesnih iskustava i transa. S jedne strane, Abramovićeve je ovo istraživanje natprirodnih pojava i iskustava umetnički osmislila kao naučni

---

<sup>532</sup> Wellbeloved 2003: 39-40.

<sup>533</sup> Abramovićeve odgovara na šaljivo pitanje novinara Slave Mogutina ko je uticao na nju, odnosno ko je njen „tatica”: „...Zapravo nikad nisam gledala na druge umetnike kao inspiraciju, jer na umetnike uvek utiče neko drugi i zašto bih ja onda tražila drugorazredni uticaj? Ugledala sam se na različite ljude, poput šamana, a na mene su mnogo uticali teozofija i budizam. Tako da ko može da bude moj tatica? Volim da mislim o Gurđijevu kao mom tatici...” Vidi Mogutin 2010.

<sup>534</sup> *Operaciona sala za dušu* predstavljena je na grupnoj izložbi *Zetiwenden* u Bonu (Kunstmuseum 1999/2000) i Beču (Ludwig Museum, 2000) i samostalnoj izložbi Abramovićeve u Atini (Kappatos Gallery, 2000).

eksperiment, tako da posetioci pre ulaska na izložbu moraju da obuku bele laboratorijske mantile (nju ejdž scijentifikacija ezoterizma, vidi odeljak 1.6.3). S druge strane, naziv instalacije sugeriša da će onima koji učestvuju biti izvršena *operacija na duši*, odnosno da će možda iskusiti stanja koja pripadaju oblasti natprirodnog. Umetnica *Operacionu salu za dušu* predstavlja kao vrstu rituala, *obreda prelaza*, odnosno inicijacije u natprirodne, ali naučno dokazive pojave. Ona zato naučničke laboratorijske mantile naziva „mantilima za utapanje” (Celant 2001: 258), sugerišući time da posetilac njihovim oblačenjem odbacuje dotadašnji identitet i utapa se u grupu inicijanata (separaciona faza).<sup>535</sup>

Nakon oblačenja mantila, posetioci, odnosno eksperimentatori-inicijanti, mogu da isprobaju različite postupke koje im Abramovičeva nudi. Na primer, mogu da legnu na *Sto za operaciju duše*, koji u suštini predstavlja metalni krevet na sprat sa svetlećim sandukom umesto dušeka, do kojeg osoba, prethodno skinuvši svu odeću sa sebe, treba da se popne uz oslonjene merdevine. Na stranama *Stola za operaciju duše* pričvršćeni su veliki ramovi sa zategnutim transparentnim pamučnim platnima različitih boja, prema kojima osoba treba da okrene lice i leži preporučenih sat vremena, podvrgnut nekoj vrsti hromoterapije.

Zatim posetilac može da isproba *Energizator vremena* koji je zapravo kvadarna konstrukcija od metalnih šipki, u koju osoba treba uđe i stane tako da joj glava bude postavljena tačno ispod velikog magneta ugrađenog u gornji deo konstrukcije. Tretman ima dve faze od po deset minuta: prvo osoba stoji u *energizatoru* na čijem podu stoji oznaka za „severni pol”, a zatim u *energizatoru* sa oznakom za „južni pol”. Termini *energizator* i *energizovanje* su uobičajeni u nju ejdž isceljivanju, koje primenjuje magnetite za energizovanje vode, vazduha, bolnih delova tela, itd. Abramovičeva je magnetoterapiju prenela u kontekst savremene umetnosti.

Ideja lečenja magnetima i magnetnim poljima stigla je u nju ejdž isceljivanje posredno iz pokreta *mesmerizma*, ili *animalnog*<sup>536</sup> *magnetizma*. Začetnik ove zapadne ezoterične struje, teolog i lekar Franc Anton Mesmer, prvi put je lično pokušao lečenje

---

<sup>535</sup> Etnolog Arnold van Genep je u studiji *Obredi prelaza* opisao tri faze obreda prelaza: separacionu fazu, prelaznu ili liminalnu fazu, i fazu agregacije. Genep 2005 [1909]: 15.

<sup>536</sup> *Animalni* — u smislu životni, koji udahnuje dušu.

magnetima 1773/1774. godine i ubrzo je zaključio da je u stanju da magnetima pojačava i kanališe isceljujući *fluid* iz svog tela i prenosi ga na pacijenta; ovu pojavu Mesmer je nazvao *animalni magnetizam*. Njegova teorija je bila da

„neopipljivi fluid prožima ceo kosmos i povezuje ljudska bića sa životinjama, biljkama, predmetima i jedne s drugima. Sve ljudske bolesti prouzrokovane su jedino lošom cirkulacijom ovog fluida u ljudskom organizmu. Za isceljenje potrebno je da se ponovo uspostavi ravnoteža kosmičkog fluida”. [Hanegraaff (ur.) 2006: 76]

Slično kao u mesmerizmu, Abramovićeva tvrdi da magneti u njenim *Energizatorima vremena* služe da „stvaraju neku vrstu ravnoteže *energije* u telu, koja je u vezi sa osom planete” (Kosmidou 2001, naš kurziv).

Iscljivanje je takođe implicitno u nazivu sledećeg tretmana koji je Abramovićeva nazvala *Podmlađivač astralne ravnoteže*, u kojem se posetiocu predlaže da se udobno smesti u jednu od niza stolica na rasklapanje, zatvori oči, okrene ka zidu na koji je zakačen metronom i tako provede propisanih 45 minuta. Sledeći tretman koji umetnica predlaže je u *Levitacionom modulu za reprogramiranje*, odnosno bakarnoj kadi sa 25 kg cvetova kamilice, na koju je pričvršćen nastavak s komadom kvarca. Posetioци su pozvani da skinu odeću sa sebe, urone u cvetove kamilice, okrenu lice ka kvarcu i provedu tako tri sata, dok se ne *reprogramiraju*. Posetilac može i da isproba *Telefonsku vezu s duhovima prirode*, odnosno da stavi u uho uži kraj velikog fišeka za pojačavanje zvuka i osluškuje vodenu paru koja izlazi iz lonca sa vodom u kojoj se kuvaju listovi žalfije.

Iste godine Abramovićeva je u okviru projekta *Echigo-Tsumari Art Field* dobila zadatak da preuredi tradicionalnu japansku kuću u prirodi. Tako je nastala trajna instalacija *Kuća za sanjanje* (2000). Ideja umetnice bila je da celu kući posveti snovima. *Kuća za sanjanje* se i danas može rezervisati kao turistički smeštaj; od gostiju se, međutim, očekuje određeni smisao za avanturu i neobično. Predviđeno je spavanje u drvenim kovčezima sa jastučićima od obsidijana, u odvojene četiri sobe koje su

pojedinačno osvetljene crvenom, plavom, zelenom ili ljubičastom svetlošću. U svakom sanduku nalazi se mala sveska — knjiga snova, u koju gosti upisuju snove tokom boravka u kući. Tokom spavanja, posetioци bi trebalo da nose specijalne pidžame s magnetima nazvane *Odeća za sanjanje*.<sup>537</sup> U kupatilu, koje se zove *Soba za pročišćenje* nalaze se dve bakarne kade opremljene kvarcnim jastučićima, u kojima je predviđeno kupanje u hladnoj vodi s lekovitim biljkama, dok šampon i sapun nisu na raspolaganju. Predviđeno je da gosti piju *magnetizovanu* vodu, iz čaša sa ugrađenim magnetima. Pored uputstva Abramovićeve, koje kaže: „Želim da sanjate. Morate da sanjate kako biste se suočili sa sobom”, na internet stranici kuće se preporučuje:

„Pročistite telo u bakarnim kadama s kvarcnim jastučićima, nosite odela za sanjanje i provedite noć osetivši prirodnu energiju koja zrači iz jastučića od opsidijana na krevetima”. (Dream House 2009)

*Operacionu salu za dušu* i *Kuću za sanjanje* možemo shvatiti kao približavanje umetnosti Abramovićeve okulturnom shvatanju *wellbeing*-a i tzv. *rada na sebi*, koje će zauzimati sve značajnije mesto u njenom daljem radu s publikom.

U daljem periodu, Abramovićeva je nastavila da razvija ideju odeće koja bi isceljujuće delovala na publiku. Tokom tronedeljne radionice s grupom mladih umetnika na jezeru Komo, koju je 2001. godine organizovala Fondacija Antonija Ratija,<sup>538</sup> Abramovićeva je osmislila liniju *Energetske odeće*. Kao materijal za šivenje korišćena je svila u kojoj je, kako opisuje italijanska istoričarka umetnosti Anđela Veteze, sadržana „energija larve koja se pretvara u leptira” (Veteze 2012: 72). U energetske odeće ušiveni su mali magneti i time je, prema Vetezeovoj, pojačan njen „energetski potencijal” da hvata „kosmičke talase” i omogućava telu onoga koji je nosi da stupi u „harmoničniji odnos sa kosmosom” (73). Sličnu ulogu trebalo bi da ima i naročita kapa u obliku izduženog fišeka (dugog, prema proceni sa fotografija, oko 1.5 m), koja ide uz ovu odeću: Vetezeova ovu kapu poredi sa kapom Diznjevog čarobnjaka

---

<sup>537</sup> Abramovićeva će kasnije, u okviru performansa *Kuća s pogledom na okean* (2002), pozvati posetioce da obuku *Odeću za sanjanje* i legnu u jedan ovakav sanduk (vidi odeljak 5.5.1).

<sup>538</sup> Antonio Rati je bio italijanski tekstilni preduzetnik i ljubitelj savremene umetnosti.

Merlina, ali i špicastim papskim kapama. Teba pomenuti i specifičan povež za oči od tekstila žute boje iz kojeg na mestu gde se nalaze oči izlaze dva šiljka dužine oko 20 cm, kao neka vrsta zrakova.<sup>539</sup> U izveštaju o ovoj radionici Vetezeova saopštava da je Abramovićeva tražila od polaznika i organizatora radionice da nose energetska odeću dok sede u prostoru nekadašnje crkve na jednostavnim gvozdanim klupama koje je Abramovićeva dala da se naprave, kako bi bolje uzemljili njihova tela. Sama Abramovićeva je tom prilikom nosila beli naučnički mantil.

Šivenjem odevnih predmeta u kontekstu savremene umetnosti bavili su se i drugi umetnici. Energetska odeća Abramovićeve podseća na *telesne produžetke* koje je njena bliska prijateljica, umetnica Rebeka Horn, pravila početkom 1970-ih. Šiljasti nastavak na njenoj glavi u čuvenom performansu *Jednorog* (1970), a naročito kapa u obliku fišeka u performansu *Produžetak glave* (1972) izvedenom na smotri *Dokumenta 5* u Kaselu — direktan su uzor za energetska kapu Abramovićeve. Međutim, shvatanje odeće kao davaoca energije bliže je Bojsu. On je 1970. godine osmislio seriju filcanih odela, proizvedenu serijski u sto komada i namenjenu široj publici. Filc je kao materijal privlačio Bojsa zbog sposobnosti izolacije, koja je po njemu stvarala toplotu, ali ne fizičku, već *duhovnu toplotu*.<sup>540</sup>

### 5.5. Okulturni umetnički guru

Ideju aktivnog uključivanja publike, Abramovićeva će 2012. godine konačno pretočiti u *Metod Abramović*, u kojem će sažeti sva dotadašnja iskustva u radu s publikom (*Tranzitorni objekti*, *Operaciona sala za dušu*, *Kuća za sanjanje*) kao i pedagoškom radu sa studentima (*Čišćenje kuće*). Originalni *Metod Abramović* postaće možda najvažniji oblik njenog delovanja u najnovijem delu njene karijere. Pre nego što mu se posvetimo, razmotrićemo tri performansa — *Kuća s pogledom na okean*, *Ulazak u onostrano* i *Umetnik je prisutan* — u kojima možemo da pratimo kako je Abramovićeva, nakon preseljenja iz Amsterdama u Njujork 2002. godine, počela da

---

<sup>539</sup> Ovaj povež će kasnije nositi pop zvezda Lejdi Gaga dok praktikuje *Metod Abramović* u promotivnom video snimku lansiranom 2013. godine u okviru *Kikstarter* kampanje prikupljanja sredstava za otvaranje *Instituta Marina Abramović* u Hadsonu, SAD.

<sup>540</sup> Thompson 2011: 44.

gradi specifičan odnos sa publikom i javni lik umetnice „guru“ savremene okulture. Uvođenje njenog sopstvenog *metoda* biće zatim sasvim logičan nastavak ovog procesa.

### 5.5.1. Kuća s pogledom na okean

Tokom ovog performansa, Abramovićeva je dvanaest dana gladovala i ćutala u galeriji Šona Kelija u Njujorku, uzdignuta na tri međusobno povezane kockaste konstrukcije, koje su predstavljale svedeno, generičko kupatilo, dnevnu i spavaću sobu. Abramovićeva je živela u ovim „monaškim ćelijama“, ali ne izolovano od sveta: svaki njen pokret posetioci su mogli da prate. U delu gde je stajala publika bio je postavljen i durbin kako bi posetioci mogli da vide i najmanji detalj. Uz ove tri viseće konstrukcije bile su prislonjene merdevine sa oštrim noževima umesto prečki (ove merdevine podsećaju na njen raniji objekat *Dupla ivica*<sup>541</sup>), čime je sugersano da bi umetnica morala da se povredi ukoliko bi poželela da siđe. Tri prostorije bile su opremljene jednostavnim nameštajem, koji je bio kombinacija asketskog odricanja od ugodnosti i opuštajuće minimalističke estetike tipičnog spa-centra. Na vezu sa spa-centrom podsećali su i naslagani beli peškiri, bočica čistog bademovog ulja i bočica ružine vodice — elementi koje je Abramovićeva propisala sebi, pored još nekoliko sitnica.<sup>542</sup> Takođe, među oskudnim nameštajem bila je i jedna stolica iz serije *Tranzitornih objekata* sa kristalnim naslonom za glavu, verovatno da bi umetnica mogla na njemu da se „energizuje“. Abramovićeva je nosila odeću različitih boja za koje ona tvrdi da su bile odabrane u skladu sa „vedskim kvadratom“ (vidi 5.2.2), kao i planinarske čizme u kojima je hodala Velikim kineskim zidom (vidi 5.2.3). Dane je provodila sedeći, stojeći, ležeći, hodajući, pijući vodu, tuširajući se, obavljajući toalet i povremeno navijajući metronom koji je u tišini galerije označavao protok vremena. Ideja je, kako saopštava umetnica, bila sledeća:

„Ovaj performans proizilazi iz moje želje da vidim da li je moguće da upotrebim jednostavnu dnevnu disciplinu, pravila i ograničenja, da bih se

---

<sup>541</sup> Vidi napomenu 324.

<sup>542</sup> Abramović 2003: bez paginacije.

pročistila. Mogu li da promenim svoje energetske polje? Može li to energetske polje da promeni energetske polje publike u prostoru?” (Abramović 2003: bez paginacije)

Publici je bilo predloženo da uspostavi *energetski dijalog* s umetnicom. Abramovićeva je često tokom performansa pogledom fiksirala odabranu osobu iz publike: da li pritom nije ili jeste dolazilo do energetskog dijaloga nije moguće utvrditi, naročito ne pre nego što se definiše šta *energetski dijalog* podrazumeva. Možemo, međutim, pogledati kako su razne osobe doživljavale svoj energetski dijalog s umetnicom. Na primer, prijateljica umetnice, Lori Anderson, daje sledeći opis:

„Bilo je elektrišuće i fascinirajuće. Vreme je bilo stalo. Suočavanje s njom, dok je stajala na polici i gledala u nas, ili nešto oko nas, bilo je spontano i blago. Ceremonijalno. Na trenutke je bilo intenzivno i borbeno. Provela sam tamo dosta dugo vremena. Ne mogu da se setim da sam ikada imala tako elokventan i dirljiv nemi sastanak. Čutljiv razgovor”. (Anderson 2004: 119)

Sindi Kar, jedna od autora tekstova u katalogu, opisuje energetski dijalog s Abramovićevom ovako: „Osećam da mi nešto govori — ali šta? Nešto previše duboko” (Carr 2003: 151). Karova u svom tekstu takođe više puta naglašava da je videla *naknadne slike* (engl. *afterimages*) Abramovićeve, kada bi se pomerila. Karova opisuje „male balone svetla” koji Abramovićevoj „na gore izlaze iz glave” (151). Malo dalje saznajemo da je jednog dana oko Abramovićeve bila „neka vrsta oreola” (152) i da je neka „konstantna bela svetlost” (154) bila neprestano oko nje. Izveštaj Karove sugeriše da je Abramovićeva u ovom performansu prošla kroz neku vrstu transformacije i tako poprimila osobine koje prevazilaze uobičajene granice poimanja stvarnosti.

U tekstu koji je uvršten u katalog izložbe, Tomas Mekevilu Abramovićevu smešta u neku vrstu milenijumima duge loze mudraca koji su umetnost približili životu i etici:



od Iva Klajna, preko Šilera, Diogena i Pitagore, do šamana i njihovih „performansa”.<sup>543</sup> Prema Mekeviliju, Abramovićeva u *Kući s pogledom na okean* saraduje s publikom „u pokušaju da uoči i da se suoči sa zajedničkim problemima svesti i vremena” (McEvelley 2003: 168). Mekevili se poziva na iskustvo posebnih stanja uma i usredsređenosti koje je Abramovićeva stekla na budističkim vipasana meditacionim povlačenjima i opisuje ovaj performans kao „meditaciono povlačenje preneseno u javnost” (168). On takođe povezuje performans Abramovićeve sa hinduističkim tehnikama joge: pranajamom (usredsređenim disanjem) i tratakom (usredsređenim gledanjem u jednu tačku, na primer plamen sveće).<sup>544</sup>

Mekevili se u tekstu kataloga takođe priseća razgovora s Abramovićevo u kojem mu je ona iznela ideju da želi da izvede performans bez ičega između nje i publike — bez predmeta, scenarija i sličnog. Abramovićeva je želela da sa publikom uspostavi čist *energetski* odnos. Abramovićeva je tada Mekeviliju objasnila svoju ideju ovako:

„[J]ednom sam u Daramsali sedela pored čoveka koji tek što je izašao nakon deset godina meditiranja u pećini. Napravili su veliku proslavu i pošto sam bila stranac ukazali su mi čast da sedim pored njega. Nisam znala jezik, nisam razumela ni jednu jebenu reč. Ali sam zato dobila temperaturu od 45 stepeni i pocrvenela kao jagoda. To je bilo to. Nisam se bavila nikakvim razmišljanjem, nisam bila svesna prostora ili vremena, sve je nestalo, i ja sam samo bila tamo i to je bilo to. To je nešto slično onome što ja želim da postignem”. (McEvelley 1998: 22)

U vreme kada mu je Abramovićeva saopštila ovu želju — da poseduje energiju kojom bi mogla da deluje na publiku — Mekevili ju je doživeo kao staromodni „blavackijanski

---

<sup>543</sup> Mekevili u svom izlaganju polazi od Iva Klajna (koji je prethodnik nekim savremenim umetnicima, uključujući Abramovićevo) i ide unazad kroz vreme, preko Dišana i romantičarskih pesnika, do „kulturne istorije koja počinje da se graniči sa oblašću šamanizma” (168). Ovu staru kulturnu istoriju čine više religiozni ljudi i filozofi, nego umetnici: Mekevili pominje Diogena koji je „bio neka vrsta ‘performans filozofa’” (168) i koji je šokirao javnost kako bi se izrazio svoje filozofske stavove. Diogen je, objašnjava Mekevili, živeo javno, upravo kao što je to činila Abramovićeva u *Kući s pogledom na okean*.

<sup>544</sup> Međutim, kako može da se vidi iz detaljnog dnevnika Sindi Kar o ovom performansu, Abramovićeva je bila daleko od usredsređenosti: stalno je menjala radnju koju je obavljala i većinu vremena je bila odsutna i zatvorena u svoje misli. Vidi Carr 2003.

san”; međutim, nakon što je prisustvovao *Kući s pogledom na okean* Mekevili je zaključio da je Abramovićeve značajno ostvarila svoju ideju.<sup>545</sup> Čak je i lično počeo da joj se poklanja pri odlasku iz galerije „kao nekom guruu” (Carr 2003: 153). Takođe, u vreme kada mu je priča Abramovićeve izgledala kao „blavackijanski san”, on je, čini se, bio uveren da će ga ona ostvariti, budući da je o njenoj umetnosti već tada pisao afirmativno, kao nekoj vrsti šamanizma:

„Opisi ‘energije’ kod Abramovićeve se značajno poklapaju sa šamanskom tradicijom. Ne samo njena sposobnost da se poveže sa naročitim visokonaponskim oblicima energije, već mnogo više njena želja da da to čini za grupu ljudi koji bez njenog prisusva ne bi bili sposobni za to, zvuči kao šamanska predstava”. (McEvelley 1998: 22)

U *Kući s pogledom na okean* Abramovićeve je svoju „visokonaponsku energiju” namenila naročito građanima Njujorka, kao neku vrstu isceljenja traume koju su događaji 11. septembra 2001. godine ostavili na njihovu psihu.<sup>546</sup> Prema njenim rečima, tokom performansa je „bila u stanju da namiriše emocije ljudi i da vidi njihove aure” (Iles 2003: 164). Kako kaže njena prijateljica, kuratorka Krisi Ajls:

„Najviše od svega, osećala je kolektivni osećaj traume i žalosti, dok su ljudi — koji su se trudili da izađu na kraj sa svojim osećanjima, samo godinu dana nakon katastrofalnih događaja 11. septembra — pronašli neočekivani osećaj olakšanja dok su svedočili javnoj patnji i izdržljivosti umetnice” (Iles 2003: 164)

U izveštajima o *Kući s pogledom na okean* uglavnom se govori o prostoriji u kojoj je Abramovićeve boravila, dok se gotovo ne spominje da je izložbu/performans činila i druga prostorija, osvetljena jarko crvenom bojom, u kojoj je stajao jedan *Krevet za*

---

<sup>545</sup> McEvelley 2003: 169

<sup>546</sup> Goldberg 2003: 158

*sanjanje*, poput onih smeštenih u njenu raniju instalaciju *Kuća za sanjanje*, u Japanu (vidi 5.4.2.). Naime, ko je želeo mogao je u prostoriji pored glavne sale da obuče *Odeću za sanjanje* s ušivenim magnetima, legne u *Krevet za sanjanje*, stavi slušalice za izlovanje zvuka na uši i „otputuje”. Možda je ideja bila neka vrsta telepatijske komunikacije osobe koja meditira u *Krevetu za sanjanje* i Abramovićeve u glavnoj prostoriji (nažalost o tome nema podataka ni u katalogu performansa, ni u izjavama Abramovićeve). Kako je primetila Žaklin Drinkal, bivša studentkinja Abramovićeve, crvena boja svetlosti u prostoriji s *Krevetom za sanjanje* takođe se koristi u *ganzfeld* (nem. *Ganzfeld*) parapsihološkim eksperimentima istraživanja telepatije.<sup>547</sup> Čini se da je značajan broj ljudi bio zainteresovan za ovaj moguće parapsihološki eskperiment: u jednom trenutku na listi čekanja za ležanje u *Krevetu za sanjanje* bilo je oko osamdeset osoba.<sup>548</sup> Zanimljivo je da u katalogu koji je galerija Šona Kelija naknadno objavila povodom ovog performansa Abramovićeve<sup>549</sup> nema nijedne fotografije prostorije sa *Krevetom za sanjanje*, kao da je kasnije odlučeno da je taj deo izložbe bio nebitan ili možda suvišan.

U *Sobi s pogledom na okean* Abramovićeve predstavlja svoje izlaganje telesnom i duhovnom podvigu kao istraživanje mogućnosti promene „energetskog polja” publike, odnosno isceljenja nedavne kolektivne traume građana Njujorka. Ona to čini crpeći slobodno iz bogatog rezervoara savremene okulture; Abramovićeve sažima *mindfulness* tehnike vipasana pokreta, fascinaciju vedama, kristaloterapiju, baratanje mističnim „energijama”, telepatiju i slične okulturne prakse.

### 5.5.2. Ulazak u onostrano<sup>550</sup>

Sledeći veliki projekat, koji je Abramovićeve izvela 2005. godine u Muzeju Gugenhajm, zvao se *Sedam lakih komada* i održavao se sedam večeri za redom. Prvih

---

<sup>547</sup> Drinkall 2005: 255.

<sup>548</sup> Carr 2003: 154.

<sup>549</sup> Abramović 2003.

<sup>550</sup> Originalni naziv na engleskom je *Entering the Other Side*. Uzimajući u obzir da *other side* u engleskom može da bude i metafora za *onaj svet* i *onostrano*, kao i pretpostavljenu *duhovnost* u osnovi ideje ovog performansa, odlučili smo se za prevod *Ulazak u onostrano*, umesto doslovnog prevoda *Ulazak u drugu stranu*.

pet večeri Abramovićeve je ponovo izvela pet legendarnih performansa drugih umetnika iz šezdesetih i sedamdesetih godina. Izvedeni su redom: *Body Pressure* (1974) Brusa Naumana, *Seedbed* (1972) Vita Akončija; *Action Pants: Genital Panic* (1969) umetnice VALIE EXPORT; *The conditioning* (1973) Đine Pane i *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) Jozefa Bojsa. Šeste večeri Abramovićeve je reprizirala svoj performans *Tomas Lips* iz 1975. godine — koji je za ovu priliku preimenovan u *Tomine usne* (vidi 5.1.1). Sedme večeri, umetnica je priredila izvođenje potpuno novog performansa *Ulazak u onostrano*, posebno osmišljen kao vrhunac događaja. Abramovićeve je originalne performanse značajno produžila, budući da je morala da ih „razvuče” na sedam sati, koliko je trajalo zakazano izvođenje svake večeri (od 5 č. popodne do ponoći).

Ovim projektom Abramovićeve je pokrenula raspravu o opravdanosti i mogućnosti ponovnog izvođenja originalnih performansa, po ugledu na izvođenje nekog muzičkog dela ili drame. Naime, uobičajeno je stanovište, koje je i Abramovićeve zastupala tokom svoje saradnje s Ulajem, da je performans, za razliku od pozorišne predstave, nešto što se dešava samo jednom, u datom trenutku, i da ne može da bude ponovo izvedeno.<sup>551</sup> Rasprava o složenom pitanju repriziranja performansa prevazilazi našu temu i mi ćemo se u ovom odeljku usmeriti samo na moguće ezoterične elemente u događaju, s posebnim osvrtom na pereformans *Ulazak u onostrano*. Abramovićeve je *Sedam lakih komada* pripremala dvanaest godina<sup>552</sup> i to treba imati u vidu prilikom analize. Naime, prvobitne namere Abramovićeve da sebe predstavi kao odgovornog čuvara nasleđa umetnosti performansa, postale su u trenutku izvođenja *Sedam lakih komada* okvir za mnogo širi poduhvat: da se umetnost performansa predstavi kao *duhovna disciplina*, a Abramovićeve kao njen *guru*.

U tom smislu, najznačajnija su poslednja dva performansa, *Tomine usne* i *Ulazak u onostrano*. U toku *Tominih usana*, publika je mogla da prisustvuje različitim upečatljivim postupcima Abramovićeve: samobičevanju, sečenju petokrake na stomaku, jecanju umetnice uz potresnu rusku melodiju i „razapinjanju” na ogromnom krstu od

---

<sup>551</sup> Jedna od definicija *Art Vital* filozofije Abramovićeve i Ulaja tokom njihove saradnje bila je „bez ponavljanja”; vidi Abramović i Ulay 1997: bez paginacije.

<sup>552</sup> Spector 2010: 37

leda. Na nivou slika, moglo bi se reći da je publika prisustvovala *mučeništvu* umetnice izložene telesnim i duševnim patnjama i iskušenjima. Ovde vredi napomenuti da je Abramovićeva prvobitno u okviru *Sedam lakih komada* želela da reprizira delo *Transfixed* (engl. *Prikovan*) Krisa Berdena, u kojem je umetnik dao da ga razapnu, tako što su ga prijatelji zakucali ekserima kroz šake za krov volkswagen. Berden je, međutim, bez objašnjenja odbio molbu Abramovićeve da reprizira ovo njegovo delo. Da je odgovorio potvrdno, veče performansa *Sedam lakih komada* imalo bi još jednu upečatljivu sliku mučeništva Abramovićeve, koja je izjavila da bi za 21. vek bilo dobro imati sliku raspeća žene, umesto svuda prisutnih slika raspetog muškarca<sup>553</sup> — tj. Isusa Hrista. Takođe, Abramovićeva je prvobitno želela da reprizira svoj performans *Ritam 0* (1975) u kojem je publika umetnicu mučila i izvrgavala ruglu u sceni koja priziva sliku scene *Ruganja Hristu*. U tom smislu, ni repriza performansa Đine Pane, u kojem je Abramovićeva ležala na rešetki ispod koje su gorele sveće, nije bila bez religioznih asocijacija na sliku mučeništva svetog Lavrentija na roštilju.

Narativ o duhovnosti i neke vrste izbavljenja od telesnih i duševnih muka prikazanih prethodnih večeri, dostigao je vrhunac završne večeri u prizoru *vaznesenja* Abramovićeve — performansu *Ulazak u onostrano*. U centru rotonde Muzeja Gugenhajm Abramovićeva se, uz pomoć specijalnog skrivenog mehanizma, uzdizala iznad publike u šest metara dugačkoj plavoj haljini, poput velike Bogorodice. Utisak je bio kao da umetnica simbolično prelazi u bestelesno stanje i vaznosi se na gore, u onostrano. Njena prijateljica, likovna kritičarka Jovana Stokić opisala je kako je Abramovićeva „trijumfalno zauzela prostor rotonde i na taj način transcendirala ograničenja sopstvenog tela” (Stokić 2010: 27).

Abramovićeva je pritom, prvo gestikulacijom a kasnije i rečima, pozivala svoju publiku da pođe njenim duhovnim putem. Kako je to opisao njen biograf, ona se okretala u krug i rukama izvodila „kraljevske” pokrete, koji su „pomalo ličili na tai či”:

„Kao da je svakim pokretom ruku pokušavala da okupi publiku oko sebe, da je blagoslovi i obaspe silom svog energetskeg polja. [...] Marinino lice bilo

---

<sup>553</sup> Vestkot 2013 [2010]: 287

je smireno, izvor nežnih izliva ljubavi — odašiljač i prijemnik energije”.  
(Vestkot 2013 [2010]: 287)

Tokom performansa Abramovićeve je povremeno pevušila sebi u bradu, da bi na samom kraju sedmočasovne scene iznenada progovorila meditativnim glasom:

„Molim vas, samo na trenutak, slušajte, svi vi. Ja sam ovde i sada. I vi ste ovde i sada sa mnom. Vreme ne postoji”.<sup>554</sup>

Nakon toga je rotondom odjeknuo zvuk gonga, a za njim i aplauz publike. Abramovićeve je zatim izašla ispod konstrukcije i počela da grli posetioce<sup>555</sup> — za razliku od ostalih večeri kada je publika „isterivana” odmah po završetku performansa. Kuratorka događaja Nensi Spector opisala je sposobnost Abramovićeve da okupi grupu obožavalaca kao najznačajniju osobinu njene umetnosti, naročito izraženu tokom *Ulaska u onostrano*:

„Predstavljen kao kulminacija, tačka oslobađanja od bivanja u prošlosti, ovo delo je naglasilo ono što se pojavilo tokom ciklusa kao najizrazitija i najtrajnija osobina umetnosti Abramovićeve: način na koji ona ulazi u odnos sa publikom, energizuje je i okuplja u privremenu zajednicu. [...] Do kraja nedelje, stvorila se poprilična osnovna grupa posmatrača, posvećena tome da svedoči i izdrži do kraja ciklusa”. (Spector 2010: 39)

Kratko obaveštenje na papirima koji su deljeni posetiocima uoči *Ulaska u onostrano* glasilo je: „Umetnica je prisutna, ovde i sada. Haljinu dizajnirao Aziz” (Abramović 2007: 55).<sup>556</sup> Ovo spajanje *mindfulness* meditacije i glamura savršeno opisuje sledeći performans Abramovićeve *Umetnik je prisutan*, priređen pet godina kasnije.

---

<sup>554</sup> „Please, just for one moment, all of you, just listen. I am here and now, and you are here and now with me. There is no time.” Vidi *Seven Easy Pieces* 2007; Abramović 2010: 200.

<sup>555</sup> Vestkot 2013 [2010]: 293.

<sup>556</sup> Aziz Bakoui je holandski modni dizajner.

### 5.5.3. Umetnik je prisutan

U jednom intervjuu iz 1990. Abramovićeva je iznela svoju viziju umetnosti 21. veka u kojoj neće više biti skulptura, slika ili instalacija, već će umetnik i publika biti na tako visokom nivou svesti da će moći telepatski da čitaju jedan drugom misli:

„Postojeće samo umetnik koji stoji ispred publike dovoljno razvijene da primi poruku ili energiju. Oni će samo sedeti ili stajati, kao samuraji u starom Japanu, gledajući se i prenoseći energiju”.<sup>557</sup>

Na proleće 2010. godine Abramovićeva je odlučila da se okuša u telepatskom eksperimentu s publikom, u okviru svoje retrospektivne izložbe u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku. Abramovićeva je u atrijumu muzeja odlučila da postavi jednostavnu scenografiju: običan drveni sto i dve stolice — jednu za nju i jednu praznu, za posetioce. Kasnije je Abramovićeva uklonila i sto, učinivši tako scenu još svedenijom. Na podu okolo stola i tolica bilo je iscrtano veliko kvadratno polje koje je označavalo teritoriju performansa u koju su posetioци mogli da ulaze jedan po jedan, da bi seli preko puta Abramovićeve i gledali se s njom oči u oči u neograničenom vremenskom intervalu.<sup>558</sup> Konceptija performansa je očigledno bila zasnovana na *Prelasku noćnog mora* (vidi odeljak 5.2.1), samo što ovoga puta prekoputa nje nije sedeo njen nekadašnji partner Ulaj, već publika. U periodu od 14. marta do 31. maja Abramovićeva je šest dana nedeljno, osam sati dnevno, neprekidno sedela u atrijumu muzeja i bila *prisutna*. Odeću Abramovićeve činile su tri nesvakidašnje, ali jednostavne haljine sa dugim šlepom, koje su pokrivalе celo telo osim šaka. Sve tri haljine bile su istoga kroja, samo u beloј, crvenoj i plavoj varijanti. Dugi šlep koji se vukao po podu davao je Abramovićevoj izgled kraljevski izgled i ona se vidno izdvajala od svakodneвно obučениh posetilaca izložbe. Abramovićeva je prvo nosila haljinu plave boje koja prema njenom mišljenju smiruje, zatim crvenu koja joj je davala energiju i na

---

<sup>557</sup> Art Meets Science 2013.

<sup>558</sup> Vremenski period dozvoljen za sedenje ispred Abramovićeve je najvećim delom bio neograničen, mada je pred kraj performansa uvedeno ograničenje od 15 minuta, kako bi što veći deo publike mogao da učestvuje. Vidi Umetnik je prisutan 2013.

kraju belu koja govori „o čistoti i prosvetljenju”.<sup>559</sup> Uprkos tome što publici nije nudila ništa osim ezoterične komunikacije pogledom, ovo je postao njen „blokbaster” performans.

Široj publici nije poznato da ovo zapravo nije bila prvobitna ideja Abramovićeve za performans koji je povodom svoje retrospektive planirala da izvede u atrijumu Muzeja moderne umetnosti. Nešto manje od godinu dana pre početka retrospektive, Abramovićeve je u intervjuu za *Art in America* izjavila da trenutno još planira kako će izgledati taj performans. Dve ideje koje je tada opisala nimalo ne liče na koncept performansa *Umetnik je prisutan*. Abramovićeve je izjavila prvo da želi da postavi niz od deset međusobno povezanih platformi/polica, jedne iznad druge, na glavnom zidu atrijuma,<sup>560</sup> na kojima bi izvodila performans krećući se polako od gore na na dole, tokom tri meseca trajanja izložbe. Posetiocima bi bile na raspolaganju stolice na rasklapanje u koje bi mogli da se smeste i posmatraju ovo, kako kaže Abramovićeve, „geografsko i duhovno putovanje” (Ebony 2009). Na jednoj od platformi Abramovićeve je planirala da nosi ogromni *strap-on* dildo, jer je imala ideju „da se pojavi sa zaista grotesknim, ogromnim penisom” (Ebony 2009). Međutim, kako objašnjava Abramovićeve, to ne bi bio feministički potez, već se radilo o „korišćenju neke vrste muško-ženske ravnoteže” (Ebony 2009). Druga ideja koju je Abramovićeve iznela u intervjuu za *Art in America* bila je vezana za hinduističku boginju Kali i „neke drevne slike te boginje sa šest glava” (Ebony 2009). Krajem maja 2009. godine Abramovićeve je iznenada nazvala kuratora Klusa Bizenbaha i saopštila mu da je promenila već

---

<sup>559</sup> Vidi Strand Bookstore 2012.

<sup>560</sup> Vidi Ebony 2009. Artur Danto, koji je takođe intervjuisao Abramovićeve za potrebe teksta koji je pisao o izložbi *Umetnik je prisutan*, izveštava da je Abramovićeve htela da postavi sedam (a ne deset) platformi, povezanih merdevinama, po ugledu na platforme u *Kući s pogledom na okean*, vidi članak Artura Danta u *The New York Times* (Danto 2010a). Očigledno je Abramovićeve više puta menjala koncept.



uznapredovali, planirani koncept performansa u atrijumu.<sup>561</sup> Nova minimalistička koncepcija bila je, kako upućuje Bizenbah, mogući ishod njihovog razgovora prethodnog dana, u toku kojeg se Abramovićeve prisetila za nju značajnog intervjua s Dalaj Lamom<sup>562</sup> u kojem on govori o budističkom konceptu praznine (*šunjata*). Prema Bizenbahu, performans *Umetnik je prisutan* — koji on naziva „velikodušnom i iskrenom ponudom” (Biesenbach 2010: 18) — predstavlja sintezu njenih ranijih radova, poput *Ritma 0*, *Prelaska noćnog mora* i *Kuće s pogledom na okean*, tj. radova koji predstavljaju „snažno univerzalno stanje uma, primer drevne mudrosti, kako u istočnim tako i u zapadnim tradicijama” (18-19). Ovo stanje, kaže Bizenbah, oličeno je u budističkoj izreci „Oblik je praznina, praznina je oblik”.<sup>563</sup> Bizenbah performans Abramovićeve poredi i sa drugim izuzetnim duhovnim tradicijama. On navodi primer prakse samomumifikacije (*sokušibucu*) kod japanskih budističkih monaha od 12. do 19. veka, u kojoj monah posebnim načinom ishrane polako dehidrira svoje telo tokom niza godina, nakon čega ga zatvaraju u grobnicu, gde on sedi u lotos položaju i čeka „telesno okamenjivanje i odvajanje svoje svesti od telesnog prisustva” (Biesenbach 2010: 15). Bizenbah takođe poredi sedenje Abramovićeve sa podvigom svetog Simeona Stolpnika, koji je trideset i sedam godina živio na vrhu stuba. Osim na duhovne uzore, Bizenbah ukazuje i na sličnost sedenja Abramovićeve sa protestnim sedenjem boraca za ljudska prava u Americi 1960-ih, odnosno sedenjem Mahatme Gandija tokom borbe za nezavisnost Indije.<sup>564</sup>

Dokumentarni film o ovoj izložbi i performansu, takođe nazvan *Umetnik je prisutan*, predstavlja ovaj performans kao *duhovno iskustvo* zasnovano na nekoj vrsti

---

<sup>561</sup> Vidi Biesenbach 2010: 12. Artur Danto u *The New York Times* (2010a) izveštava takođe da je Abramovićeve sama promenila ideju i pismeno o tome obavestila Bizenbaha 23. maja 2009. godine, sledećim rečima: „Odlučila sam da želim da imam rad koji me povezuje više sa publikom, koji se koncentriše... na interakciju između mene i publike. Hoću da imam jednostavan sto, postavljen u središte atrijuma, sa dve stolice sa strane. Ja ću sedeti na jednoj stolici, a kvadrat svetla s tavanice će me odvajati od publike. Svi će moći da sednu s druge strane stola, na drugu stolicu, i da ostanu koliko god žele, da budu potpuno i jedinstveno deo performansa. Mislim da će ovaj rad naznačiti kontinuitet u mojoj karijeri.” Biograf Abramovićeve Džejs Vestkot navodi drugačiju priču prema kojoj je Abramovićeve svoj prvobitni koncept promenila nakon ubeđivanja kuratora Klause Bizenbaha „da bi takva struktura delovala kvazireligiozno, prisiljavajući publiku da je podanički obožava odozdo” (Vestkot 2013 [2010]: 307).

<sup>562</sup> O ovom intervjuu Dalaj Lame i budističkom konceptu *praznine* smo govorili u odeljku 5.2.2.

<sup>563</sup> Biesenbach 2010: 19.

<sup>564</sup> Biesenbach 2010: 15.

*telepatske komunikacije* s umetnicom. Na samom početku filma, prikazana je Abramovićeve u tipičnoj romantičarskoj sceni usamljenog umetnika u prirodi: ona hoda po vrhu Lovćena i razmišlja kako se u njoj nalaze tri Marine: jedna koja je odvažna poput svojih roditelja narodnih heroja, druga koja je uplašena devojčica bez roditeljske ljubavi, i treća „koja ima tu vrstu duhovne mudrosti i može da se uzdigne iznad svega toga” (Umetnik je prisutan 2013). Umetnica time sugerise da je uspela da transcendira ovozemaljske strasti i strahove i dosegne mir i duhovnu mudrost, koju je sada, uoči performansa *Umetnik je prisutan*, spremna da velikodušno prenese publici. Malo kasnije u filmu takođe saznajemo da je naveći deo detinjstva umetnica provodila s pobožnom bakom i da je od nje nasledila sklonost ka duhovnosti.

Početna ideja performansa *Umetnik je prisutan* — budistička *praznina* i želja Abramovićeve da je na neki način otelotvori nepomičnošću u fizičkom i psihičkom smislu, tako što će sedeti neuzdrmana „kao breg” — u praksi je vrlo brzo promenjena. Kako opisuje njen biograf:

„Što više posetilaca seda preko puta Abramovićeve, postaje sve jasnije da ona sa svakim od njih pokušava da uspostavi ličnu vezu, podražavajući njihovo držanje i varirajući intenzitet njihovog piljenja. Nalik je na sve drugo, samo ne na breg, tako da njen performans počinje da je iscrpljuje, i emocionalno i fizički”. (Vestkot 2013 [2010]: 309)

Ispred Abramovićeve je sedeo niz poznatih ličnosti, poput Lu Rida, Bjork, Šeron Stoun, Izabele Roselini i drugih, što je doprinosilo sve zagrejanijoj atmosferi koja se stvarala tokom dva i po meseca izvođenja performansa. Njihova lica i lica drugih osoba koje su sedele ispred Abramovićeve zabeležena su objektivom Marka Anelija, zvaničnog fotografa performansa. Aneli je sa pristojne udaljenosti pravio portrete i svakodnevno ih postavljao na internet sajt „flickr”, odakle su se oni dalje ubrzano širili preko drugih internet stranica, blogova i društvenih mreža. Anelijeve portreti postigli su značajnu popularnost na internetu, a neki od anonimnih sedelaca uskoro su i sami postali male

zvezde performansa — poput njujorškog šminkera Paka Blankasa koji je sedeo dvadeset i jedan put ispred Abramovićeve i čak taj broj istetovirao na ruci.<sup>565</sup>

Pako Blankas je pripadao jednom broju sedelaca koji je gledanje u oči s Abramovićevo doživeo veoma emotivno. Postoji i popularni blog *Marina Abramović me je rasplakala*.<sup>566</sup> Na pojedinim slikama performansa vidi se Abramovićeve kako plače ili ima suzne oči. Gledanjem dokumentarnog filma *Umetnik je prisutan* stiče se utisak da je veliki broj sedelaca plakao. U biografiji Abramovićeve takođe se govori o „mnogobrojnim ljudima koji su se rasplakali” (Vestkot 2013 [2010]: 310). Komentarišući svoju odluku da ukloni sto između sebe i publike, Abramovićeve je u intervjuu za zvaničnu internet stranicu Muzeja moderne umetnosti, izjavila da je tim činom uklonila „sve prepreke” i postigla neposredniju vezu sa osobama preko puta sebe. To je dovelo do veće emotivnosti publike, ili, kako opisuje Abramovićeve, „svi dođu, sede pet minuta i već su u suzama” (Stigh i Jackson 2010). Međutim, od 1.545 osoba koje su, prema internet stranici Muzeja moderne umetnosti, sedele ispred Abramovićeve,<sup>567</sup> plakalo je 89 osoba.<sup>568</sup>

Tokom trajanja performansa došlo je do stvaranja nezvanične grupe sledbenika Abramovićeve koji su se redovno okupljali na izložbi i družili dok su čekali u redu da sednu ispred Abramovićeve. Pako Blankas u intervjuu za internet stranicu Muzeja moderne umetnosti opisuje svoje iskustvo s Abramovićevo i ono što bismo mogli nazvati malim okulturnim miljeom stvorenim oko nje:

„Mislim da Marinin rad ima veoma jak magnetizam. Teško je objasniti, ali to je skoro kao da osećaš tu silu, ona te uvlači, kao magnet. Sedeti s njom je preobražavajuće iskustvo — prosvetljujuće, uzdižuće, višeslojno, ali uvek se svodi na prisutnost, disanje, održavanje uzajamnog pogleda. To je

---

<sup>565</sup> *Umetnik je prisutan* 2013.

<sup>566</sup> Vidi Marina Abramovic made me cry 2010.

<sup>567</sup> Za statistiku performansa *Umetnik je prisutan* vidi Hart 2010.

<sup>568</sup> Marko Aneli, koji je fotografisao sve osobe koje su sedele preko puta Abramovićeve, uradio je ukupno 101 fotografiju uplakanih osoba, od kojih su pojedine sedele i bile zabeležene više puta. Ovu informaciju autor je dobio od asistentkinje Marka Anelija, Valerije Sperandeo, u zvaničnoj elektronskoj prepisci oavljenoj 8. marta 2016. godine.

neverovatno putovanje, biti u prilici da iskusiš i učestvuješ u ovom delu. [...] [V]olim da upoznajem ljude u redu. Sreo sam do sad puno ljudi i pronašao sam puno novih prijatelja, od kojih su mnogi umetnici, ali zapravo ima raznih vrsta ljudi. Održavam kontakt s njima i šaljem stalno imejlove u kojima razgovaramo o našim iskustvima. To je kao mala zajednica ljudi koja dolazi da učestvuje u radu”. (Kaganskiy 2010)

S druge strane, Abramovićeve sama nije imuna na ideju o sebi kao guruu koji ima *kosmičku* misiju. Na primer, na promociji knjige Anelijeve fotografiskih portreta osoba koje su sedele ispred nje, Abramovićeve je publici ispričala kako je nakon performansa *Umetnik je prisutan* otputovala u Brazil i razgovarala sa vidovitom ženom šamankom. Abramovićeve je zatim prenela publici nešto što joj je šamanka otkrila i što po njoj ima smisla: da njeni geni nisu iz ove galaksije i da je ona zapravo poslata na Zemlju s veoma specifičnom svrhom — da nauči ljude kako da prevaziđu bol.<sup>569</sup> Ova priča za Abramovićeve ima naročit značaj, s obzirom da njom započinje i dokumentarni film o njenom duhovnom putovanju Brazilom 2012/2013. godine, *Međuprostor: Marina Abramović i Brazil*.

U jednom drugom intervjuu, Abramovićeve je opisala telepatsku povezanost koju je uspostavljala sa osobama koje su u performansu *Umetnik je prisutan* sedele duže vreme ispred nje, poput Paka Blankasa:

„Na emotivnom nivou znala sam više o toj osobi nego što znam o najbližim prijateljima, čak i ako nismo razmenili ni jednu jedinu reč. Postoji neka vrsta znanja koja je prenesena između nas i koje je bilo neverbalno. [...] Jedan zanimljiv primer je jedna osoba koja je u ovom periodu došla dvadeset i jedan put u različitim periodima i morala da čeka satima da konačno sedne ispred mene [...] Nešto se tu dešavalo. Osećala sam da znam potpuno tu osobu, da znam sve o njemu. I ne samo njegove emocije, skoro sam znala i šta misli. Kad je konačno performans bio gotov i kada sam

---

<sup>569</sup> Vidi Strand Bookstore 2012.

upoznala tu osobu, jedva da sam mogla da govorim s njim, nije bilo ničega da se kaže”. (Science Friday 2013)

## 5.6. Metod i institut Abramović

Kao što smo rekli, Abramovićeva je započela da oblikuje svoj metod namenjen *podizanju svesti* još tokom rada sa studentima, u radionici *Čišćenje kuće*. Ova radionica, prvobitno namenjena pripremi studenata, vremenom je počela da prerasta u ideju sličnih radionica namenjenih široj populaciji, koje će se na kraju iskristalisati kao *Metod Abramović* koji će se praktikovati u budućem *Institutu Marina Abramović*.

### 5.6.1. Institut Marina Abramović

Abramovićeva će od samog početka radionice s publikom umetnički oblikovati kao „naučne eksperimente”, zbog čega će uvoditi u njih nošenje naučnih belih laboratorijskih mantila, poput onih koji su posetioci nosili u instalaciji *Operaciona sala za dušu* (vidi 5.4.2). Na primer, Abramovićeva i njeni asistenti nosili su bele mantile tokom prezentacije radionice *Čišćenje kuće*, u okviru manifestacije *Maraton eksperimenata* u londonskoj Galeriji Serpentajn 2007. godine.<sup>570</sup> „Naučni eksperiment” Abramovićeve sastojao se u tome što je pet dobrovoljaca iz publike bilo postavljeno da leže na stolovima sa povezom preko očiju i slušalicama koje izoluju zvuk na ušima, dok je ostatak publike slušao predavanje i vežbe koje im je Abramovićeva zadavala. Između ostalog, na izlaganju je publika vežbala usredsređeno pijenje vode (veoma u duhu Tič Nat Hana<sup>571</sup>), oslobađanje tela od nakupljenog statičkog elektriciteta i *čišćenje zvukom* koje je podrazumevalo dugo vibriranje vokala „u” s rukom na polnom organu, vokala „o” s rukom na stomaku, vokala „a” s rukom na srcu, vokala „e” s rukom na grlu i sloga „em” s rukom na temenu glave. Abramovićeva se dotakla i znanja koja je, kako tvrdi, primila od Tibetanaca i Aboridžina, poput jedne vežbe za obuzdavanje besa, ali i

---

<sup>570</sup> *Maraton Eksperimenata* je bio 24-časovni, „maratonski” projekat Hansa Ulriha Obrista i Olafura Elijasona, na kojem su eksperimente pokazivali umetnici, arhitekte i naučnici. Za snimak učešća Abramovićeve vidi Serpentine Galleries 2015.

<sup>571</sup> Učitelj *mindfulness* tehnika budističkog modernizma, Tič Nat Han, preporučivao je usredsređeno uzimanje hrane — kušanje svakog zalogaja uz obraćanje pažnje na teksturu, razmišljanje o ljudima koji su proizveli tu hranu, itd. Ovaj i drugi saveti postali su „osnova savremenog praktikovanja budizma na Zapadu” (McMahan 2008: 216).

bizarnih saveta u vezi sa pravovremenim pražnjenjem creva kojima umetnica voli da zabavlja „stegnutu” publiku na Zapadu, unoseći tako i element humora u svoje učenje,<sup>572</sup> ne sasvim stran brojnim duhovnim vođama (poput Ošoa ili Sogjala Rinpočea<sup>573</sup>).

*Čišćenje kuće* je 2009. godine preraslo u radionicu nazvanu *Trening* priređenu na Univerzitetu u Mančesteru.<sup>574</sup> Svrha *Treninga* bila je da mentalno pripremi posetioce za izložbu umetnika koje je Abramovićeveva tom prilikom izabrala, u svojstvu selektora. Posetioci izložbe su, kao nekada studenti Abramovićeve, morali da potpišu ugovor u kojem izjavljuju da će ostati do kraja *Treninga*. Ovoga puta je cela publika bila obučena u bele naučničke mantile. Vežbalo se desetominutno ispijanje čaše vode u cilju usredsređivanja na sadašnji trenutak. Uvedena je i vežba uzajamnog gledanja u oči nepoznate osobe, u trajanju od deset minuta, nakon čega su učesnici bili zamoljeni da zatvore oči i vizualizuju lice u koje su gledali. Abramovićeveva je zatim zadala vežbu usporenog hodanja za razvijanje usredsređenosti uma<sup>575</sup> i predstavila različite vežbe namenjene oslobađanju tela od psiholoških stega.<sup>576</sup>

Uvidevši otvorenost publike za nova duhovna iskustva u kontekstu savremene umetnosti i stvaranje okulturnog miljea oko svoje ličnosti, Abramovićeveva će nakon ogromnog uspeha performansa *Umetnik je prisutan* početi intenzivno da radi na ideji oblikovanja svog *metoda* i zvaničnog instituta na kojem bi se on praktikovao. U promotivnom videu *Kikstarter* kampanje prikupljanja sredstava za otvaranje svog budućeg instituta, Abramovićeveva opisuje viziju koju je imala u trenutku kada je performans *Umetnik je prisutan* okončan:

---

<sup>572</sup> Abramovićeveva je ovom prilikom narodnim jezikom publici prepričavala veliku važnost pražnjenja creva pre svitanja sunca, o čemu je saznala, naravno, od Tibetanaca i Aboridžina. Naime, sa izlaskom sunca sve u prirodi počinje da se kreće na gore, pa tako i fekalije iz debelog creva putuju na gore u glavu i tako zagađuju misli. Vidi Serpentine Galleries 2015.

<sup>573</sup> Tibetanski budistički učitelj Sogjal Rinpoče je bio jedan od učesnika konferencije *Umetnost u susretu sa naukom i duhovnošću u ekonomiji koja se menja* na kojoj je učestvovala Abramovićeveva, vidi odeljak 5.3.3.

<sup>574</sup> Whitworth Art Gallery.

<sup>575</sup> Navedene vežbe sa radionice opisane su u Biesenbach 2010: 13.

<sup>576</sup> U jednoj vežbi učesnici radionice morali da nose drugog učesnika na leđima, kako bi ovaj osetio „antigravitaciono stanje”. Vidi Fact Liverpool 2010.

„Nakon što sam ustala iz te stolice, više nisam bila ista. Nešto se stvarno promenilo u meni. Bilo je to prvi put da sam shvatila ti ogromnu potrebu publike da bude deo totalnog iskustva. I ta želja je bila tako duboka, da sam doslovno u svojoj glavi imala trodimenzionalnu viziju nečega što moram da uradim istoga trenutka i da nema vremena za gubljenje, a to je da stvorim nov institut za čovečanstvo [...] Potrebno nam je mesto na kojem bi napravili neku vrstu laboratorije, gde bismo stavili umetnost, nauku, tehnologiju i duhovnost u nov kontekst, gde publika ne bi bila više publika. Svako ko bi došao u Institut postao bi aktivni učesnik”. (Kickstarter 2013)

Vizija koju opisuje Abramovićeve, počela je da dobija konkretne obrise osnivanjem *Instituta Marina Abramović* (MAI), koji bi trebalo, nakon planiranog renoviranja, da bude smešten u objektu od 3.065 kvadratnih metara u Hadsonu (SAD). Abramovićeve je ovaj objekat — napušteno staro pozorište, a zatim i zatvoreno tenisko igralište i skladište antikviteta — kupila 2007. godine sa idejom da u njemu smesti svoje zaostavštinu.<sup>577</sup> Prema obaveštenju na internet stranici, MAI je mesto za istraživanje, podršku u predstavljanje performansa; ova institucija podržava „saradnju između umetnosti, [prirodnih] nauka i humanističkih nauka”; MAI je takođe i „dom Metoda Abramović, serije vežbi koje je osmislila Marina Abramović tokom 40 godina kako bi istražila granice između tela i uma” (MAI 2016). Dok objekat u Hadsonu ne bude osposobljen, MAI deluje kao virtuelna institucija, koja u saradnji s drugim institucijama i pojedincima preduzima niz projekata.

Jedan od prvih projekata MAI bio je ostvaren sa neuronaučnicima, u skladu s idejom Abramovićeve o njenom institutu kao mestu ukrštanja duhovnosti, umetnosti i nauke. U njenom dotadašnjem radu ideja *nauke* se javljala samo kao umetnička igra „eksperimentisanja” u belim laboratorijskim mantilima. Ubrzo nakon performansa *Umetnik je prisutan*, Abramovićeve je privukla pažnju neuronaučnika kada je učestvovala na radionici *Godišnjak umetnosti i nauke: radionica za uvide u svest*, koju

---

<sup>577</sup> Vestkot 2013 [2010]: 305

je u svom *Centru Votermil* organizovao reditelj Robert Vilson. Abramovićeva je tom prilikom upoznala neuronaučnicu Suzan Diker.<sup>578</sup> Kako kaže Dikerova, na sastanku su svi bili zainteresovani za nedavni performans Abramovićeve i tako je nastala saradnja između njih dve i umetnika/programera Matijasa Ostrika, odnosno ideja da se na osnovama performansa *Umetnik je prisutan* postavi neuronaučni eksperiment *Merenje magije uzajamnog pogleda*. Ovaj umetničko-naučni eksperiment postavljen je prvi put u okviru retrospektive Abramovićeve u *Garaž centru za savremenu kulturu* u Moskvi, 2011. godine. U eksperimentu je mogla da učestvuje publika, u parovima. Po dvoje učesnika iz publike je sedelo i gledalo se u oči, sa specijalnim aparaturama na glavi za beleženje EEG signala. Dobijeni signali su putem posebnog programa vizualizovani tako da se pretvaraju u animaciju moždane aktivnosti, u stvarnom vremenu. Dva ekrana iznad ispitanika prikazivala su tako stepen usklađenosti moždanih talasa učesnika eksperimenta. U trenutku kada bi njihovi moždani talasi oscilirali sinhronizovano, animacija bi prikazivala da je uspostavljen kontakt i da su učesnici, popularno rečeno, *na istoj talasnoj dužini*. Takozvana *soba za nauku* na MAI bila je kasnije pokrovitelj još nekoliko neuronaučnih eksperimenata koji će se zasnivati na merenju sinhronizacije moždanih talasa dvoje ispitanika koji sede i gledaju se u oči poput Abramovićeve i publike u performansu *Umetnik je prisutan*.

Kada je u pitanju *duhovnost* u programu MAI, koristan uvid nam pruža jedan izveštaj sa konferencije za novinare koju je Abramovićeva održala 2012. godine u Njujorku. Abramovićeva je tom prilikom opisala kako će izgledati *Metod Abramović* koji će se praktikovati na MAI kada bude otvoren. Abramovićeva je tom prilikom opisala da će publika — nakon što potpiše „ugovor” — oblačiti bele mantile, stavljati slušalice za izolovanje zvuka na uši i zaključavati u kasete sve aparate (mobilne telefone, satove, mp3 plejere). Publici će biti na raspolaganju objekti za ležanje, sedenje i stajanje (zapravo njeni *Tranzitorni objekti*). Kao primer, umetnica je navela sedam stolica *za ljude i za duhove* i eventualno sumnjičavim novinarima saopštila: „Ako ne vidite duha... To je vaš problem. Ali on je tu” (Jovanovic i Chaban 2012).

---

<sup>578</sup> Vidi MAI 2016a.



U zvaničnoj video prezentaciji MAI,<sup>579</sup> snimljenog u tom periodu, Abramovićeva je navodila još postojanje *sobe za gledanje u oči* u kojoj posetilac sedi i gleda se u oči s nepoznatom osobom, zatim *kristalne pećine* — prostorije obložene kristalima u kojoj posetilac sedi zatvorenih očiju i posmatra kako na njega deluje energija kristala, kao i *sobe za levitaciju* u kojoj posetilac leži na krevetima koji lebde u vazduhu pomoću magnetne sile. Abramovićeva je dalje opisala odvojenu *sobu za nauku*, ali i *sobu za duhovnost*, koja je u video prezentaciji prikazana kao mesto gde publika koristi njene *Tranzitorne objekte* iz serije *Crni zmaj* (vidi 5.3.1). Abramovićeva video prezentaciju završava izjavom: „Nećete dolaziti ovde samo da gledate rad, već da promenite sebe kroz rad” (MAI 2013).

Abramovićeva je 26. jula 2013. godine započela *Kikstarter* internet kampanju prikupljanja sredstava za finansiranje početnih radova na izgradnji MAI. Već 8. avgusta kampanja je dobila pun zamah kada se na internetu pojavio video snimak u kojem muzička pop zvezda Lejdi Gaga vežba *Metod Abramović*.

Video počinje scenom u kojoj Lejdi Gaga u beloj odeći leži na drvenom podu kolibe za meditaciju na privatnom imanju Abramovićeve i vibrira samoglasnik „e” držeći se za grlo. U sledećoj sceni Lejdi Gaga u sivom kombinezonu stoji na kiši, do kolena u obližnjoj reci, glave zabačene uzazad, dok preko očiju nosi žuti povez za oči sa šiljcima, iz serije *Energetska odeća*.<sup>580</sup> Njeno vibriranje samoglasnika „e” prerasta u iritirajuću muziku tipičnu za filmove strave i užasa. Sledeća scena prikazuje Lejdi Gagu i Abramovićevu u sivim kombinezonima kako sede, leđa u leđa, na drvenim stolicama postavljenim u plićak reke. Zatim vidimo Lejdi Gagu kako s povezom preko očiju i uzdignutih ruku gola hoda po travi i onda stoji presamićena u šumi. Sledeća scena prikazuje pevačicu opet u kolibi za meditaciju, kako leži gola na podu i grli veliki komad kristala, a zatim i sedi na njemu. Poslednja scena je izvrnuti kadar lica Lejdi Gage zatrpanog manjim kristalima, reminiscencija video rada Abramovićeve *Dremajuća svesnost* (1997).

---

<sup>579</sup> Vidi MAI 2013.

<sup>580</sup> Vidi komentar broj 533.

Lejdi Gaga je tema brojnih okulturnih *teoričara zavere* koji je povezuju sa tajnim društvom *iluminata*, ljudi-reptila koji tajno upravljaju svetom i inspiraju mozgove ljudi putem popularne muzike, filmova i drugih medija. Video sa Lejdi Gagom preneo je tako *Metod Abramović* u okulturni svet teorija zavere. Provokacija je bila uspešna: video je skrenuo pažnju javnosti i pomogao kampanju, kojom je već za mesec dana prikupljena željena suma od 600.000 dolara. Treba, međutim, napomenuti da nijedna od prikazanih aktivnosti u ovom video snimku zapravo ne spada u *Metod Abramović* kakav je nešto više od godinu dana ranije predstavljen u Milanu, o čemu govorimo u nastavku.

### **5.6.2. Metod Abramović I: pilot verzija**

Pilot prezentacija *Metoda Abramović* i *MAI* upriličena je kao izložba u galeriji milanskom *Paviljonu savremene umetnosti* (PAC), od 21. marta do 10. juna 2012. godine. Publika je bila podeljena na dve grupe. Prvu grupu je činila dvadeset i jedna osoba koja će vežbati po *Metodu Abramović* nakon što potpiše „ugovor” s Abramovićevom da će ostati do kraja vežbe. Ove osobe bile su zamoljene da zaključaju svoju elektroniku u kasete, obuku laboratorijske bele mantile i pređu na vežbanje. Drugu grupu činio je ostatak publike koja je posmatrala prvu grupu tokom vežbanja (u tu svrhu postavljeni su i durbini za posmatranje detalja na licima učesnika prve grupe). Cilj je bio da se i jedna i druga grupa „poveže sa sobom i sadašnjošću — neuhvatljivim trenutkom sada i ovde” (Abramović 2012: 19). Dve asistentkinje Abramovićeve, Linsi Pajsindžer i Rebeka Dejvis, prvo su pripremale učesnike iz prve grupe učesnika, pokazujući im kako da koriste tri vrste *Tranzitornih objekata* (na kojima su provodili po pola sata) i zagrevajući ih za vežbanje *Metoda Abramović*.<sup>581</sup> Ovi učesnici su prvo *stvarali energiju* trljanjem dlanova, zatim izvodili *ispiranje energijom*, i na kraju podizali ruke i *skupljali energiju*. Posle kratke vežbe disanja, objašnjeno im je da će ih do *Tranzitornih objekata* odvesti za to zaduženi vodiči, kao i da se njima mogu obratiti podizanjem ruke, ukoliko iz bilo kog razloga požele da prekinu vežbanje. Takođe, rečeno im je da će ih nakon pola sata provedenih na jednom *Tranzitornom objektu* redari blago potapšati po ramenu i dati im znak da

---

<sup>581</sup> Abramović 2012: 34-35.

pređu na sledeću vežbu. Učesnicima je savetovano da nose slušalice za izolovanje zvuka i drže oči zatvorene tokom sesije.

*Tranzitorni objekti* koji su korišćeni bili su: 1) sedam *Stolica za ljude* i sedam *Stolica za duhove*; 2) sedam *Stojećih struktura s magnetima*, koje su predstavljale elegantniju, bakarnu varijantu *Energizatora vremena* koje je Abramovićeva već bila predstavila na izložbi *Operaciona sala za dušu*;<sup>582</sup> i 3) sedam *Drvenih kreveta s crnim kvarcom*, koje je činilo šest drvenih uzdignutih podijuma sa po jednim velikim komadom crnoga kvarca postavljenim ispod njih, i jedan bakarni krevet na sprat s merdevinama, sličan nekadašnjem objektu *Sto za operaciju duše* (vidi 5.4.2) i sa tri velika komada kvarca ugrađena s donje strane površine za ležanje.

Kurator Euđenio Viola, inače praktikant kundalini joge,<sup>583</sup> objašnjava u katalogu izložbe da predstavljeni objekti s kristalima „koriste terapeutske osobine minerala, koju jedna grana takozvane alternativne medicine naziva ‘isceljivanjem kristalima’” (Viola 2012: 77), dok objekti s magnetima „usklađuju energiju tela prema osi planete” kao u „drevnoj grani medicine” — magnetoterapiji. Viola dalje poredi upotrebu minerala u *Metodu Abramović* s ajurvedom i „modernim isceljivanjem kristalima, zasnovanim na energetskim vibracijama koje kristali prenose i reflektuju na tokove energije koji se ulivaju u organe” (82), prema dalekoistočnom shvatanju *čakri* — energetskih centara i *nadi* — energetskih kanala, kroz koje protiče životna energija prana. Lično iskustvo stajanja ispod jedne od stojećih struktura s magnetima Viola je opisao kao boravak u materici, odnosno „kao da je plutao u nekoj vrsti amniotske tečnosti” (84). Ovaj kuratorski osvrt Viole je dobar primer raširenosti i uobičajenosti okulture u savremenom zapadnom svetu, u kojem umetnički poduhvati poput *Metoda Abramović* predstavljaju jedan od brojnih načina da se svet *ponovo začara*.

### **5.6.3. Nova nadahnuća: ajahuaska i struja Jovana od Boga**

Pre pomenutog predstavljanja *Metoda Abramović* u Milanu Abramovićeva je boravila u Brazilu, gde je pripremala radove s kristalima (Viola 2012: 76-77). Nakon izložbe u

---

<sup>582</sup> Vidi odeljak 5.4.2.

<sup>583</sup> Viola 2012: 83.

Milanu, od decembra 2012. do januara 2013. godine,<sup>584</sup> Abramovićeve se vratila u Brazil gde je preduzela *duhovno putovanje* na kojem je obišla tamošnje spiritističke medijume, afro-američke religiozne rituale, sinkretičke sekte, šamane i ajahuaskere.<sup>585</sup> Ova ekskurzija je zabeležena u dokumentarnom filmu *Međuprostor: Marina Abramović i Brazil* (2016).<sup>586</sup> Prema sinopsisu filma, objavljenom na sajtu produkcijske kuće *Casa Redonda*, Abramovićeve je putovala kroz Brazil „u potrazi sa ličnim isceljenjem i umetničkim nadahnućem, iskušavajući svete rituale i otkrivajući svoje kreativne procese”, a njena ruta se sastojala „od bolnih susreta sa isceliteljima i mudracima u brazilskim selima i istraživanja granica između umetnosti i duhovnosti” (*Casa Redonda* 2015).

Iskustvo Abramovićeve u Brazilu navedeno je kao značajano u njenom razmišljanju i planiranju izložbe *512 sati*,<sup>587</sup> održane 2014. godine u londonskoj Galeriji Serpentina, koja će se pokazati kao važna u daljem razvijanju *Metoda Abramović*. Brazilska ekskurzija Abramovićeve navedena je takođe kao značajna za njenu izložbu *Mesta moći* godinu dana kasnije u galeriji Lučana Brito u Sao Paulu. Naziv izložbe evocira ideju o „mestima moći” kod Karlosa Kastanede,<sup>588</sup> čije su kontroverzne knjige o šamanizmu postale standardni deo okulture<sup>589</sup> još od njihovog objavljivanja krajem 1960-ih i početkom 1970-ih. Abramovićeve je neretko poređena sa modernom šamankom,<sup>590</sup> a kako i sama kaže, ona je izuzetno zainteresovana za šamanizam.<sup>591</sup> Ona

---

<sup>584</sup> Abramović 2014: 73.

<sup>585</sup> Ajahuaskero je osoba koja priprema ritualno piće od ajahuaske.

<sup>586</sup> *The Space in Between* 2016.

<sup>587</sup> Vidi Peyton-Jones i Obrist 2014: 8M; takođe i O’Brien 2014: 15.

<sup>588</sup> O *mestima moći* poučava Kastanedin učitelj Don Huan. Mesta moći su predeli ili manja geografska mesta koja zrače energijom i tako utiču na ljude. Ovaj uticaj može da bude pozitivan i negativan, u zavisnosti da li mesto moći daje ili oduzima energiju onima koji borave na njemu. To ne znači da su mesta moći koja pripadaju prvoj vrsti uvek loša, a ona koja pripadaju drugoj vrsti uvek dobra. Na primer, mesto moći koje oduzima energiju može biti dobro za onoga ko u sebi ima lošu, destruktivnu energiju.

<sup>589</sup> Partridge 2005: 112.

<sup>590</sup> McEvelley 1998: 22.

<sup>591</sup> Vidi Metrópolis 2015.

takođe rado govori o sebi kao o *duhovnoj ratnici*,<sup>592</sup> što podseća na ideju duhovnog ratnika/ratnice kod Kastanede.<sup>593</sup>

Abramovićeva šamanizam doživljava kao vrstu drevne psihoterapije, samo mnogo efikasnije. U jednom intervjuu opisala je kako su joj šamani pomogli da prebrodi razvod od drugog muža, Paola Kanevarija.<sup>594</sup>

„[K]ad me je muž napustio i kada smo se razvodili to je bilo nešto s čime nisam mogla da izađem na kraj. Zaista sam želela da shvatim šta nije valjalo. Tako da sam otišla kod jednog psihoanalitičara. Moram da kažem, jeste, možda je to pomoglo. Ali, upravo sam bila u Brazilu, tamo sam bila da upoznam dva šamana i provela sam pet dana s njima na posebnom povlačenju u šumi. Ta tri [sic] dana su me stvarno sredila više nego tri godine psihoanalize. Shvatila sam na najdubljem nivou podsvesti ono za šta su psihoanalizi potrebne godine”. (Vollmer 2012)

Ovakva shvatanja Abramovićeve srodna su onima iz miljea *nju ejdž šamanizma*. U jednom intervjuu s prijateljem i kuratorom Hansom Ulrichom Obristom iz 2009. godine saznajemo da Abramovićeva čita knjigu *Šamansko putovanje* (engl. *Shamanic Journeying*) Sandre Ingerman i svakodnevno sluša *šamansko bubnjanje* o kojem kaže:

„Vidiš, ova muzika stvara neku vrstu alfa talasa u tvom mozgu i može da te dovede u stanje meditacije u kojem možeš da stupiš u paralelne svetove. Ponekad možemo da stupimo u paralelne svetove podsvesno, ali ovo je kao pravo putovanje, moraš da ustanoviš ritual, svaki dan u isto vreme moraš da slušaš muziku, i slušaš i slušaš, i to ti umiruje um, i onda odeš na taj nivo i moraš da odlučiš: da li da ideš u donji svet ili gornji svet, ili levi svet ili desni svet, ili ko zna, [u] svetove koje još ni ne znamo. Onda prođeš kroz

---

<sup>592</sup> Vidi Groves 2015.

<sup>593</sup> O Kastanedinom flertovanju s feminizmom i ideji *duhovnih ratnica* vidi Znamenski 2007: 199-200.

<sup>594</sup> Abramovićeva je sa Kanevarijem bila u braku od 2005. do 2009. godine.

neku vrstu tunela i na kraju tunela si stigao, ali ja još nisam bila tamo, tako da nemam pojma". (Obrist 2010: 175-176)

Sandra Ingerman je jedna od najpoznatijih *modernih šamanki*, učenica Majkla Harnera,<sup>595</sup> autora čuvene knjige *Šamanski put* (engl. *The Way of the Shaman*), koja se smatra „klasikom modernog zapadnog šamanizma" (Znamenski 2007: 149). U ovoj knjizi Harner je pružio „najlepše opise duhovnog putovanja podstaknutog ajahuaskom" (149). Nakon svog iskustva s ajahuaskom, Harner je počeo „aktivno da promoviše šamanizam kao metodu isceljivanja i ličnog razvoja organizovanjem radionica u kontekstu pokreta za razvijanje čovekovih sposobnosti" (Hanegraaff 1996: 59).

Ajahuaska je *enteogen*, piće koje se spravlja od određenih biljaka u Brazilu i izaziva izmenjena stanja svesti. Kozumacija ajahuaske u kontekstu *nju ejdž šamanizma*, kao metode isceljivanja i duhovnog napretka,<sup>596</sup> postala je popularna u savremenoj zapadnoj (i brazilskoj) okulturi. U jednom istraživanju, korisnici ajahuaske sa Zapada najčešće izjavljuju za sebe da su *duhovni*, ali da *nisu religiozni*, kao i da se u svojoj duhovnosti oslanjaju često na različite tradicije, poput budizma i joge.<sup>597</sup> Imajući to u vidu, možemo slobodno da kažemo da je kozumacija ajahuaske deo šarenolike savremene zapadne okulture. *Transcendentalni turisti* iz razvijenih zemalja Zapada, koji obuhvataju široku socijalnu lepezu od nostalgичnih tragalaca za ponovnim začaravanjem sveta do preduzetnika iz Silicijumske doline, sve češće pohode organizovane radionice „drevne" tradicije ajahuaske. Za ajahuasku se u savremenim okulturnim kontekstima često veruje da uspešno isceljuje psihološke traume i depresiju, ali i da su konzumenti sami odgovorni za svoje isceljivanje, odnosno „da je svako svoj šaman".<sup>598</sup>

U filmu *Međuprostor* saznajemo da je Abramovićeva dvaput probala ajahuasku. Umetnica je u okviru jednog *nju ejdž šamanskog povlačenja* prethodno prošla kroz ceremoniju *inipi* — koja podrazumeva preznojavanje u šatoru (koje će kasnije primeniti

---

<sup>595</sup> Znamenski 2007: 241.

<sup>596</sup> O šamanizmu kao *nju ejdž* metodi isceljivanja i duhovnog napredovanja, vidi Hanegraaff 1996: 52-53.

<sup>597</sup> Fotiou 2014: 165.

<sup>598</sup> Fotiou 2014: 165.

u radionici *Čišćenje kuće* sa brazilskim umetnicima, vidi 5.4.1). Šaman koji je vodio ovu ceremoniju opisao je „inipi” kao

„drevnu veštinu američkih domorodaca koja služi da bolje upoznaš sebe. Kad izbalansiraš um, telo, emocije i duh možeš da pristupiš praznini iznutra, svetoj materici”. (The Space in Between 2016).

Abramovićeva je nakon ovog tretmana kod istog šamana konzumirala ajahuasku. Svoje prvo iskustvo s ajahuaskom umetnica je opisala kao najgore do tada u životu. Međutim, Abramovićeva se odvažila da ponovo proba ajahuasku, želeći da razreši svoje emotivne probleme, prouzrokovane, kako kaže, nesrećnim ljubavnim vezama.<sup>599</sup>

Drugo iskustvo ajahuaske Abramovićeva je imala na savremenom šamanskom povlačenju koje u šumama oko brazilskog grada Kuritibe organizovao bračni par Brazilaca evropskog porekla, Ruda Iande i njegova supruga Deniz Maja (to je savremena šamanka koja Abramovićevoj otkrila njeno izvangalaktičko poreklo, vidi iznad). Pre kušanja ajahuaske, Abramovićeva je prošla Iandeov program *šamanskog isceljivanja* koje, kako piše na Iandeovoj internet stranici, deluje

„na našu ćelijsku svesnost, detoksikujući, pročišćavajući i uklanjajući zabeležene traume, negativno programiranje i karmičke šeme koje mogu da blokiraju protok životne energije”. (Rudá Iandé 2016)

U filmu *Međuprostor* vidimo kako Abramovićeva leži naga na zemlji, prekrivena raznim biljkama i sa dva lista preko očiju, dok Iande iznad nje peva i svira zvečku. Zatim Abramovićeva stoji podignutih ruku, dok je Iande maže zemljom po licu i telu u cilju oslobađanja trauma pohranjenih u njenom telu. „Kroz telo, ja dodirujem dušu”,

---

<sup>599</sup> The Space in Between 2016. Abramovićeva kaže u filmu da ne želi da umre slomljenog srca poput Marije Kalas. Abramovićeva je najavila budući video-rad *Sedam smrti* inspirisan idejom da je Marija Kalas umrla od slomljenog srca. U *Sedam smrti* Abramovićeva bi trebalo da u sedam desetominutnih sekvenci odigra scene u kojima je operaska diva glumila junakinje koje umiru zbog ljubavi (Madam Baterflaj, Toska, itd.)

kaže Iande.<sup>600</sup> Zatim vidimo Iandea kako ispira blato sa Abramovićeve u simboličnom činu pročišćenja. Abramovićeve nastavlja ritual kod Iandeove supruge Deniz Maje, koja objašnjava kako su za naše traume krivi roditelji, kao što je to u slučaju Abramovićeve, koja često pripoveda o traumatičnom detinjstvu sa strogom majkom i odsutnim ocem. Deniz Maja trlja glavu i telo Abramovićeve s dva jajeta, kako bi njima upila negativnu energiju, misli, osećanja i toksine, a zatim daje Abramovićevoj da slomi jaja i tako se oslobodi “negativnosti koju je sama stvorila”. Abramovićeve slama jedno jaje, ali nikako ne može da slomi drugo. Tek nakon velikih napora, suza i jecanja, ona uspeva da slomi „negativnost” koju je upilo drugo jaje. Nakon toga Deniz Maja poliva Abramovićeve kofom vode kako bi pročistila njenu auru. Ovaj ritual namenjen iskuljučivo ženama, uz upotrebu prirodnih elemenata planete, odnosno majke Zemlje, ima za cilj da „inicijantkinja” stupi u kontakt sa *Boginjom* i energijom *svete ženstvenosti* (engl. *sacred feminine*) u sebi. Nakon ovakvog pročišćenja, Abramovićeve je bila spremna da se ponovo suoči sa ajahuaskom. Drugi put nije bio kao prvi: iskustvo je bilo prijatno, nije bilo loših vizija i telesnih tegoba (povraćanje, dijareja) i umetnica je nakon toga izjavila kako je ovo duhovno putovanje za nju bilo isceljujuće. Opisani postupak povlačenja Abramovićeve kod dvoje savremenih belih šamana u Brazilu sasvim je u skladu sa onim što je Hanegraaf opisao kao *nju ejdž neopaganizam* (sa izraženim elementima *pokreta Boginje*, vidi 1.6.4), a Partridž kao *duhovnost Gaje* i *eko-duhovnost* u savremenoj okulturi (vidi 1.8).

Pored ajahuaska rituala, među brojnim mestima „ličnog isceljenja i umetničkog nadahnuća” koja je Abramovićeve predstavila u filmu *Međuprostor* bila je Dolina svitanja (*Vale do Amanhecer*), velika religiozna zajednica koju karakteriše tipičan brazilski religijski sinkretizam. Na primer, smatra se da je glavni duh sa kojim vernici stupaju u kontakt u Dolini svitanja prošao kroz više reinkarnacija, od vanzemaljca, preko Franje Asiškog, do izmišljenog južnoameričkog starosedeooca zvanog „Otac Bela Strela”, koji je osnivačici zajednice „Tetka Neivi”<sup>601</sup> navodno otkrio kako da pripremi

---

<sup>600</sup> Ovaj citat i opis dat je na osnovu *The Space in Between* 2016.

<sup>601</sup> Pravo ime „Tetka Neive” je bilo Neiva Zelaya Chaves (1925-1985). O njenom životu i religioznoj zajednici u Dolini svitanja, vidi ukratko Dawson 2007: 48-54.



čovečanstvo za dolazak novog doba.<sup>602</sup> Religiozna praksa u Dolini svitanja nazvana je *narodnim nju ejdžom* (Oliviera 2009: 39) i *savremenim neo-ezoterizmom* (Dawson 2007: 39-45). Vernici u Dolini svitanja nose odeću od svetlucavih materijala jarkih boja, neobičnih krojeva sa visokim kragnama, plaštevima i drugim elementima koji liče na kostime junaka iz bajki i crtanih filmova. Simbolografija Doline svitanja odslikava eklektičnost verovanja: u njoj su pomešani hebrejski, hrišćanski, ezoterični, egipatski, majanski, astečki i drugi poznati i izmišljeni simboli. Abramovićeva u filmu ne krije oduševljene ovim eklekticismom Doline svitanja, koju je opisala na sledeći način:

„To je kao da se sve iz moje prošlosti pomešalo, od Blavacke do Gurđijeva i tibetanskih monaha. Simboli su pomešani. [...] Tu su Rozenkrojceri, Kelti, Tibetanci, tu su drevni indijski simboli”. (The Space in Between 2016)

Čini se da je najznačajnije mesto u brazilskom pohodu Abramovićeve zauzeo centar čuvenog spiritističkog iscelitelja i „duhovnog hirurga” Jovana od Boga (*João de Deus*). Ova poseta je značajno uticala na umetnicu, o čemu svedoče stranice njenog dnevnika reprodukovanog u katalogu izložbe *512 sati* (o sadržaju dnevnika i izložbi, vidi dole).

Centar Jovana od Boga u Abadijaniji, nazvan je *Kuća gospodina Ignacija* — po osnivaču jezuitskog reda, sv. Ignaciju de Lojoli. Zvanični duhovni uzor centra je Alan Kardek, tvorac specifičnog, hrišćanski obojenog spiritizma u Francuskoj 19. veka. Kardekov spiritizam našao je naročito plodno tlo u latinskoj Americi, gde je postao prava religija i značajno uticao na sinkretičke afro-karipske (tj. afro-američke) religije.<sup>603</sup> Brazilski kardekovski spiritizam je pod značajnim uticajem nju ejdž praksi, pre svega isceljivanja,<sup>604</sup> pa se on prvenstveno ispoljava kao vrsta alternativne terapije. Centar Jovana od Boga je zato definisan kao „duhovni centar” u kojem se „po milosti

---

<sup>602</sup> Vidi Dawson 2007: 48-54.

<sup>603</sup> Gutierrez 2015: 197-198; Hanegraaff (ur.) 2006: 659; o spiritizmu u Brazilu vidi Aureliano & Cardoso 2015.

<sup>604</sup> Vidi Aureliano & Cardoso 2015.

Božijoj često dešavaju i isceljenja”.<sup>605</sup> Posetioci/pacijenti, s druge strane, svoje isceljenje ne treba da shvataju samo kao uklanjanje bolesti, već i kao *duhovni razvoj*. Zato u zvaničnom vodiču centra piše: „Imajte na umu da ste ovde da UČITE” (Friends of the Casa 2009: 5, velika slova u originalu). Kao što je ukazao Hanegraff, *lični razvoj* se može smatrati oblikom nju ejdž religioznog spasenja, koje dolazi iznutra, iz kontakta sa našim sopstevnimm unutrašnjim božanstvom”.<sup>606</sup> Prema internet stranici centra, hiljade posetilaca dolazi kod Jovana od Boga „radi isceljenja, ali ne samo od fizičkih oboljenja, već i od straha, ispraznosti i materijalizma leve hemisfere mozga naše konzumerističke kulture” (John of God 2016).

Duh sv. Ignacija de Lojole, po kojem centar nosi ime, samo je jedan u nizu tzv. *entiteta* koje Jovan od Boga tvrdi da kanališe u sebi tokom stanja transa i koji zapravo sprovode isceljivanje. Pored sv. Ignacija de Lojole, Jovan od Boga tvrdi da u sebi kanališe više od 30 duhova različitih preminulih osoba, među kojima su Kralj Solomon, Fransisko Havijer (saosnivač jezuitskog reda), brazilski lekar i bakteriolog Osvaldo Kruz, brazilski hirurg i spiritista Besera de Meneses i niz duhova raznih izmišljenih medicinskih ličnosti. Pored slika Lojole, Isusa Hrista i drugih svetaca, u centru je istaknuta i slika Dalaj Lame,<sup>607</sup> što svedoči o okulturnom eklekticizmu koji se promovise u ovoj instituciji.

Osim Jovana od Boga, u centru su prisutni i drugi medijumi, koji su prethodno dobili zvaničnu dozvolu da pomažu. To su takozvani *sinovi i kćeri kuće*, osobe koje Jovanu od Boga pomažu u održavanju isceljujuće *struje* — nevidljive energije koja teče kroz prostorije centra. Kao što ćemo videti, Abramovićeva je bila primljena kao kćer u medijumski kružok Jovana od Boga.

Procedura posete Jovanu od Boga strogo je propisana i niz redara brine se o njenom poštovanju. Posetioci se prvo okupljaju u ulaznom holu, gde se nalazi pozornica sa zaštitnim znakom kuće — velikim drvenim *troughom za molitvu* — okačenim na zid ispred kojeg Jovan od Boga ponekada izvodi kontroverzne *vidljive operacije*. U centru

---

<sup>605</sup> Vidi Friends of the Casa 2009: 35. Sve ostale informacije o centru Jovana od Boga su iz Friends of the Casa 2009, ukoliko nije drugačije naznačeno.

<sup>606</sup> Hanegraaff 1996: 46.

<sup>607</sup> Abramović 2014: 74.

se uglavnom sprovode *nevidljive operacije*, dok se vidljive operacije izvode na lični zahtev posetilaca, što se, sasvim razumljivo, dešava veoma retko — s obzirom na njihovu ekstremnu prirodu. Vernici smatraju vidljive operacije očiglednim dokazom natprirodnih sposobnosti Jovana od Boga, dok skeptici tvrde da one predstavljaju bezobzirno varanje lakovernih osoba. Vidljive operacije se sprovode javno i obično podrazumevaju struganje beonjače oka vrhom noža, nasumično zasecanje delova tela skalpelom (bez anestezije i vidljivog bola) i guranje dugačkih hirurških makaza pacijentima u nos. Naučni skeptici koji su se bavili Jovanom od Boga dali su moguća objašnjenja navedenih postupaka. Na primer, zabijanje dugačkih predmeta u nos je stari cirkuski trik i laicima deluje zaprepašujuće zbog uobičajne pogrešne predstave ljudi o pravcu prostiranja nosnog kanala.<sup>608</sup>

Nakon okupljanja u glavnom holu, posetici u redu ulaze u *sobu za pročišćenje*, gde mogu da sednu i meditiraju dok neki od zaduženih medijuma čita molitve. Sledeća prostorija je najvažnija — to je *soba struje* i veruje se da u njoj teče pomenuta misterizona, isceljujuća energija, koju zovu *struja*. Na kraju ove prostorije, na uzvišeno postavljenoj fotelji okruženoj cvećem, sedi Jovan od Boga i prima posetioce koji čekaju u redu. Kada dođu na red posetioci moraju kratko da izlože problem, nakon čega dobijaju uputstvo kako dalje da postupaju: da dođu na operaciju (uglavnom nevidljivu), piju biljne pilule, sede određeno vreme u *struji*, da uplate niz tretmana na krevetima sa kristalima, ili da primene kombinaciju pojedinih ili svih ovih postupaka. Biljne pilule sadrže sedativni ekstrakt biljke *passiflora*, za koje se kaže da ih je Jovan od Boga osveštao svojom energijom. Kristaloterapije se sprovode u zasebnoj zgradi i sastoje se od usmeravanja različito obojenih snopova svetlosti kroz kristale na odgovarajućih

---

<sup>608</sup> Naime, većina ljudi misli da nosni kanal od nozdrva ide nagore, dok se on zapravo prostire paralelno sa nopcima i u njega se relativno lako i bezbolno mogu zavući predmeti poput eksera ili hirurških hvataljki koje koristi Jovan od Boga. Neupućenima, međutim, ovaj postupak izgleda veoma dramatično. U vezi sa cirkuskim trikom zabijanja eksera u nos, vidi Nickell 2005: 238-240. „Struganje” oka nožem je, kažu skeptici, takođe stari trik (Randi 1982). Izostanak bola kod zasecanja tela skalpelom skeptici objašnjavaju skokom adrenalina kod pacijenta, malom dubinom zasecanja i specifičnim odabirom manje osetljivih delova tela koje Jovan od Boga obično zaseca (James Randi 2014).

sedam energetskih centara (čakri). Svim posetiocima se preporučuje neograničeno pijenje *svete vodice*, koja se svaki dan osveštava u *struji*.<sup>609</sup>

Disciplina u centru je stroga: dok se sedi u *struji* oči moraju biti zatvorene sve vreme, nisu dozvoljeni razgovor i komunikacija bilo koje vrste, a ukoliko posetilac želi do toaleta, mora da podigne ruku, nakon čega će ga neki od redara izvesti iz prostorije. Sudeći prema brošuri centra, posetioci moraju da poštuju brojne obaveze, pravila i procedure.

O boravku u centru Jovana od Boga Abramovićeve je pisala u svom brazilskom dnevniku, čiji su delovi objavljeni u katalogu izložbe *512 sati*.<sup>610</sup> Napomenućemo da ovaj dnevnik nije reprodukovan u originalu, za razliku od dnevnika iz Australije, čiji je faksimil (kucan na mašini i prepravljan rukom) takođe objavljen u pomenutom katalogu. Brazilski dnevnik je objavljen kao štampani tekst i bez gramatičkih grešaka, tipičnih za engleski Abramovićeve. Ovaj podatak i činjenica da je dnevnik pisan na engleskom, umesto na srpskom, ukazuje, kao u slučaju australijskog dnevnika (vidi 5.2.1.) da je njegov sadržaj namenjen publici. U dnevniku se, između ostalog, opisuje kako je jedan od entiteta otelovljenih u Jovanu od Boga preneo Abramovićevoj energiju koju će ona kasnije moći da koristi u svom umetničkom radu. Abramovićeve opisuje kako je, umesto da traži od entiteta da joj izleči koleno ili kratkovidost od koje pati, imala na umu više ciljeve:

„Mislim da je pravi razlog [zbog kojeg sam ovde] taj što želim da pitam entitet kako može da mi pomogne da stvorim institut za nematerijalne oblike umetnosti, poput performansa, pozorišta, filma, videa, plesa, opere, muzike. I kako da koristeći energiju entiteta mogu da pomognem da se svest ljudi uzdigne putem umetnosti. Imala sam ovo pitanje na umu kada sam stigla ovde. I stajala sam juče pred entitetom. I pre nego što sam uopšte izustila ovo pitanje, uzeo me je za ruku, pogledao me je i jednostavno rekao:

---

<sup>609</sup> Abramovićeve je jedan od kupaca svete vodice Jovana od Boga i čak je pozirala sa flašom vode s natpisom Jovan od Boga u knjizi intervjua koje je s njom napravio likovni kritičar Hans Ulrich Obrist; vidi Obrist 2010: 172. Jovan od Boga ne naplaćuje posete, ali prodajom suplemenata i usluga zarađuje prema nekim procenama više od četrnaest miliona dolara godišnje, vidi Nine Entertainment 2014.

<sup>610</sup> Vidi Abramović 2014: 73-100.

‘Preneću na tebe tu energiju’. Bio je to odgovor na moje neizgovoreno pitanje. I rekao mi je da moram da sedim u sobi struje tri dana, od jutra do mraka. I tada će se to dogoditi”. (Abramović 2014: 77)

Abramovićeva u dnevniku izveštava da je dobila jedno od posebnih mesta pored trona Jovana od Boga, među medijumima kuće čija je uloga da „kanališu energiju i takođe da iscele same sebe, kako bi mogli da isceljuju druge”, kao i da joj je on obećao „da će je uputiti u energiju entiteta” (Abramović 2014: 78). U filmu *Međuprostor* vidimo Jovana od Boga koji saopštava Abramovićevoj da je njegova kuća i njena kuća, da sedne u *struju* i bude jedan od medijuma kuće.<sup>611</sup> Imajući ovo u vidu sasvim je moguće da je Abramovićeva primeljena među *kćeri kuće* Jovana od Boga.

Jovan od Boga je imao razloga da bude velikodušan prema Abramovićevoj, s obzirom da je ona, kao čuvena umetnica došla iz SAD u pratnji filmske ekipe. Čuvena novinarka i promoterka nju ejdža Opra Vinfri,<sup>612</sup> koja je u svom šou-programu emitovala afirmativni prilog o Jovanu od Boga, sedela je tokom seanse, slično Abramovićevoj, u jednoj od stolica namenjenih medijumima.<sup>613</sup>

Prvog od tri propisana dana sedenja pored trona Jovana od Boga u *sobi struje*, Abramovićevoj se javila ideja za fotografiju *Portret umetnice sa svećom* (2013), na kojoj ona sedi u beloj spavaćici i drži prst u plamenu sveće. Posle određenog vremena provedenog u *struji*, Abramovićeva je počela da vidi plavu svetlost, koja se pojačavala i utišavala, ali u koju nikako nije mogla da „uđe i nestane u njoj” (Abramović 2014: 81). U jednom trenutku, kako opisuje Abramovićeva u dnevniku (i kako takođe vidimo u filmu *Međuprostor*), iz misli ju je trgao jedan od redara i zamolio je zatim da priđe Jovanu od Boga i prisustvuje izbliza *vidljivoj operaciji* oka jednog čoveka u invalidskim kolicima. Abramovićeva pomalo kontradiktorno izveštava da je „mogla sve da vidi”, a

---

<sup>611</sup> The Space in Between 2016.

<sup>612</sup> U vezi sa Oprom Vinfri i njenom promocijom nju ejdža, vidi McGrath 2009.

<sup>613</sup> Nezvanično, Jovan od Boga je čak dao da se za Vinfrijevu odvoji specijalno mesto, koje bi je čekalo slobodno kad god se odluči da poseti centar, vidi JOG Tours 2015.

odmah zatim se ispoveda kako ima loš vid (Abramovićeva nosi naočare kad nije u javnosti).<sup>614</sup>

Drugog dana, Abramovićeva je sedela u posebnoj stolici, odmah do Jovana od Boga. Tokom popodneva on joj je prišao i uhvatio je čvrsto za levo rame, dok je u isto vreme držao ruku jednog drugog pomagača. Abramovićeva opisuje kako je u tom trenutku bila uključena u *struju*:

„Osećala sam se kao da električni šokovi prolaze kroz moje telo. I odmah su mi suze pošle iz očiju, kao bez kontrole, samo su se slivale. Onda je on [Jovan od Boga] počeo da govori na portugalskom. Jedina reč koju sam razumela bila je *luz* — *luz*, svetlost, sjaj, svetlo. Još je držao moje rame kad je neko daleko na kraju sobe, neka žena, počela da vrišti. Vrištanje, vrištanje... Bilo je to veoma čudno osećanje, kao da ona nije dopuštala da joj svetlost uđe u telo. Kao da je postojala neka tama ili nešto. A Jovan od Boga je govorio o svetlosti. Tama nije htela da propusti svetlost unutra. Vrisak je bio tako oštar i piskav. Morala sam da otvorim oči da vidim ko je bila ta žena. Ali došli su po nju i odveli je”. (Abramović 2014: 84)

Tokom popodnevne sesije sedenja u *sobi struje* Jovan od Boga je opet pozvao Abramovićevu da prisustvuje vidljivim operacijama i da mu drži bateriju usmerenu u oko pacijentkinje, dok joj on struže beonjaču oka nožem. Zatim je Abramovićeva asistirala i pri operaciji dojke. Posle toga se vratila na svoje mesto u *sobi struje*, dok njenoj filmskoj ekipi koja je snimala njen boravak više nije bilo dozvoljeno da se vrati. Tog puta, dok je sedela u *sobi struje*, Abramovićeva je imala „viziju nove kristalne dece sa plavim očima koja trče zelenim poljima” (95). Kada je otvorila oči, Abramovićeva je ugledala ružu pored svoje stolice i tada joj je neko prišao i rekao da joj je ružu ostavio doktor Augusto — jedan od doktora čiji entitet Jovan od Boga navodno najčešće kanališe.

---

<sup>614</sup> Abramović 2014: 81-82.

U brazilskom dnevniku Abramovićeve i filmu *Međuprostor* sugerisano je da je umetnica primila naročitu energiju od Jovana od Boga i da je u njegovom centru imala ulogu medijuma. To će biti odlično objašnjenje za ono što će Abramovićeve pokušati da uradi u svojim sledećim projektima: da rekreira *struju* u performansima *512 sati* i *Generator*.

#### 5.6.4. „Struja”: *512 sati* i *Generator*

Performans *512 Hours* odigravao se u Galeriji Serpentajn, od 11. juna do 25. avgusta 2014. Abramovićeve je u ovom periodu svim danima (osim ponedeljkom) provodila u galeriji osam sati, zajedno sa desetak pomagača. Prema najavama u medijima i katalogu odštampanom pre performansa, Abramovićeve je planirala da u galeriji ne izloži ništa i da je zapravo to nevidljivo *ništa* ono s čime će raditi tokom performansa. Zvaničan koncept je bio: „Nešto će se dogoditi ili neće, ni iz čega” (Abramović 2014: 114). Sofi Obrajen prenosi da Abramovićeve ovo *ništa* u galeriji poredi sa „sanskritskim i tibetanskim objašnjenjima praznine” (16), referišući na budistički pojam *šunjata* (vidi 5.2.2).

Šta je to što je Abramovićeve očekivala da će se dogoditi *ni iz čega* ili *šunjate*, odnosno *vakuuma*? Sofi Obrajen u tekstu kataloga prenosi ideju Abramovićeve, koja nesumnjivo odslikava njenu početnu želju da u Galeriji Serpentajn istraži mogućnost generisanja i upravljanja mističnom *strujom* koju je prethodno iskusila u centru Jovana od Boga:

„Publika, umetnica, njeni saradnici na performansu, Linsi Pajsindžer i tim galerije, biće materijal izložbe, sa ‘strujom’ u sobi — energijom generisanom u ovom susretu — pojavom na koju će umetnica reagovati, o kojoj će svedočiti i kojom će upravljati. (O’Brien 2014: 16)

Posetioci performansa *512 sati* stajali su često više sati u redu ispred Galerije Serpentajn. Na ulazu su morali da ostave u kasetama svoje satove, mobilne telefone i druge elektronske uređaje, a ubrzo je uvedeno i obavezno nošenje slušalica koje izoluju

zvuk. Ni Abramovićeve, ni publika više nisu nosili bele naučničke mantile, kao u dosadašnjim „eksperimentima” Abramovićeve. Umesto toga, Abramovićeve i njeni pomagači su bili obučeni u crno. Oni su pripremljenim posetiocima prilazili i jednog po jednog hvatali za ruku, veoma intimno — sa isprepletanim prstima, i polako vodili u neku od prostorija Galerije Serpentajn. Posetioci su zatim bili upućivani da izvršavaju određene zadatke, koji su se menjali tokom trajanja performansa. Ako zadatak nije zahtevao korišćenje čula vida, posetioci su bili zamoljeni da drže oči zatvorene. Abramovićeve i njeni pomagači su posetiocima često nežno polagali ruku na rame ili druge delove tela i tako je određeno vreme držali, verovatno sugerišući prenošenje energije, odnosno *struje* između njih. Vreme zadržavanja u galeriji bilo je neograničeno (u okviru radnog vremena) i posetioci su ostajali od nekoliko minuta do nekoliko sati. Kao i u slučaju performansa *Umetnik je prisutan*, jedan broj posetilaca je dolazio više puta.

Abramovićeve objašnjava da je performans *512 sati* kulminacija njene davne želje da se bavi potpuno nematerijalnom umetnošću u kojoj nema objekata (O’Brien 2014: 17). Određeni rekviziti su ipak bili korišćeni u *512 sati*, ali oni nisu imali nikakvu umetničku vrednost po sebi, već su služili samo kao alatke za vežbe. Najuočljiviji rekvizit bila je niska drvena platforma u središnjoj prostoriji, sastavljena iz kvadratnih delova, najčešće u obliku krsta. Posetioci su često bili upućivani da stoje na ovoj platformi zatvorenih očiju i osećaju *energiju*. Performans je podrazumevao veliku dozu eksperimentisanja i improvizacije. Vežbe, od kojih su neke preuzete iz radionice *Čišćenje kuće*, uvedene su ili ukidane u zavisnosti od *energije* koju su proizvodile. Najbolji uvid u to šta se zapravo dešavalo u galeriji u kojoj nije bilo ničega i gde su posetioci zapravo svojim prisustvom i ponašanjem činili umetničko delo, pružaju nam iskazi same umetnice i publike, kojima ćemo se posvetiti u nastavku, a zatim pružiti njihovu analizu.

Kada su u pitanju iskazi Abramovićeve, najbolji izvor nam je video dnevnik koji je ona snimala svakodnevno po završetku radnog dana, i koji je odmah bio ažuriran na sajtu Galerije Serpentajn i *Youtube* kanalu sponzora Abramovićeve, proizvođača kafe „illy”.



Prema Abramovićevoj, veoma brzo po početku performansa postalo je jasno da je platforma u središnjoj prostoriji *generator energije*, koja se sliva, pulsira i odlazi u druge prostorije galerije.<sup>615</sup> Na platformi su posetioци ostvarivali *posebno stanje uma*,<sup>616</sup> dok su Abramovićevoj svaki put polazile suze na oči kada je stajala na platformi, jer je to bilo „tako dirljivo”.<sup>617</sup> Pored platforme, postojale su i stolice, okrenute ka njoj, ili praznom zidu. Posetiocima je preporučivano da u ovim stolicama sede zatvorenih očiju, meditiraju i — poput posetilaca centra Jovana od Boga — osećaju *struju*, odnosno *energiju*. Kako opisuje Abramovićeva u svom video dnevniku, ona i asistenti bi im obično govorili da zatvore oči, dišu polako, da zatvorenih očiju mogu da vide i osete više, da odu u svoj unutrašnji prostor u kojem vlada mir i da osete svoju energiju i energiju drugih posetilaca<sup>618</sup>. Već četvrtog dana uvedena je prva aktivnost — *brojanje pirinča*, višerasovna vežba iz radionice *Čišćenje kuće* (vidi 5.4.1), što je “promenilo energiju u prostoru”, dok se u sredini oko platforme stvarao „energetski vrtlog” koji Abramovićeva opisuje kao pulsaciju „planeta koje se spajaju i rastavljaju” (Serpentine Galleries 2014d). Primenjivala se i *vežba sporog hodanja*, takođe preuzeta iz radionice *Čišćenje kuće*. Zatim je uvedena vežba u kojoj je publika ležala na poljskim krevetima zatvorenih očiju, sa slušalicama koje izoluju zvuk na ušima i pokrivena jarko obojenim monohromnim ćebadima; na jednoj od fotografija s performansa vidi se Abramovićeva kako ušuškava posetice u krevete. Jedna prostorija bila je povremeno namenjena vežbi u kojoj su posetioци, pored slušalica na ušima, morali da stave povez preko očiju, nakon čega su ostavljani sami da *istražuju*. Međutim, Abramovićeva i njeni saradnici ubrzo su shvatili da sve treba da se svede na tri osnovne vežbe: 1) usporeno hodanje, 2) ležanje u krevetu, i 3) sedenje na stolici pored platforme ili stajanje na samoj platformi.

Abramovićeva je već trećega dana svog video dnevnika izvestila kako je između nje i publike stvoreno poverenje, kako je potpune strance nežno držala za ruku, da joj je

---

<sup>615</sup> Serpentine Galleries 2014.

<sup>616</sup> Serpentine Galleries 2014a.

<sup>617</sup> Serpentine Galleries 2014b.

<sup>618</sup> Vidi Serpentine Galleries 2014c.

to neverovatno otvorilo srce i da je ceo dan plakala. Abramovićeva opisuje kako je tog dana izgledao središnji prostor sa platformom, tzv. *generator energije* u prostoru:

„Videla sam ljude... kao nekakva... nekakva čudna magnetska sila. Dolazili su u središte sobe i popunjavali su platformu i nije više bilo mesta [...] u jednom trenutku svi ljudi iz svih prostorija su došli u središte, zatvorili oči i imali osmeh na licu i samo su tako stajali. Bilo je tako dirljivo, tako magično, tako neverovatno, s ljubavlju, jednostavno i ljudski, nešto što nikada nisam mogla da zamislim [...] To je neverovatan potencijal, šta možemo da uradimo zajedno s pozitivnom ljudskom energijom”. (Serpentine Galleries 2014e)

Međutim, bilo je i loših dana i Abramovićeva o tome takođe izveštava u svom video dnevniku. Na primer, četrnaestog dana energija u prostoru je bila „veoma nervozna”, ljudi su samo hteli na kratko da vide šta se dešava galeriji i da idu dalje, što je Abramovićevu potpuno iscrpelo. Dvadeset i osmi dan je bio „pakao” — tog puta je Abramovićeva sama bila dekoncentrisana i morala je da sedi ceo dan u stolici zatvorenih očiju i meditira. Tridesetog dana jedna gospođa „puna mržnje i negativnosti” nije htela da saraduje, na šta je Abramovićeva, prema sopstvenim rečima, nekontrolisano briznula u plač.<sup>619</sup> Slično kao u performansu *Umetnik je prisutan* i u Galeriji Serpentajn bilo je i ljudi koji su reagovali emotivno i plakali. Abramovićeva opisuje kako je u tim trenucima osećala njihov bol:

„Postala sam tako prijemčiva za sve moguće energije različitih ljudi i danas me je sve bolelo. Ljudi plaču i ja osećam bol. Hteli su da me gledaju dugo u oči i budući smo svi imali slušalice da se izolujemo od zvukova, nije bilo razmene reči između nas, samo su emocije postale toliko snažnije i dublje i iskrenije. Ah... ja sve to osećam. I jedino što možemo da uradimo je da im damo priliku da se suoče s tim, sami u ovom prostoru. [...] Mislim da

---

<sup>619</sup> Serpentine Galleries 2014f.

trenutno ulazimo u drugačiji period. Nešto se iz osnova promenilo. Nema više iznenađenja, straha ili zapitanosti u očima. Svi znaju zašto smo ovde i šta treba da radimo. Ah... to je naporan rad, samo jednostavan rad na samom sebi. A to boli i zastrašujuće je. Ali je i istovremeno i predivno”.

(Serpentine Galleries 2014g)

Određeni broj posetilaca, kao što se može pročitati u njihovim pisanim utiscima,<sup>620</sup> bio je jednako očaran onim što se — očigledno više na mentalnom planu — dešavalo u Galeriji Serpentajn tokom *512 sati*. Kao osnovne teme među ovim utiscima izdvajaju se: 1) sličnost performansa *512 sati* s meditacijom i tehnikama opuštanja, 2) osećaj dubokog istraživanja sopstva i suočavanja sa sobom i ličnim problemima, 3) neobično, kombinovano osećanje zajedništva i prepuštenosti samom sebi, 4) prijatno iskustvo nežnog dodirivanja i držanja za ruku sa potpunim strancima — Abramovićevom, njenim saradnicima ili drugim posetiocima, 5) gubitak osećaja za protok vremena, 6) osećaj sigurnosti, naročito tokom ušuškivanja u krevet, i 7) buđenje uopštenog osećanja poštovanja i ljubavi prema drugim ljudskim bićima.

Nekoliko osoba je svoje pozitivne utiske performansa *512 sati* zabaležilo i postavilo na *YouTube*. Budući da suštinu performansa čine zapravo subjektivna iskustva svakog posetioca, ovi snimci predstavljaju dragocene izveštaje „iznutra”.

Na primer, jedna devojka, inače reiki isceliteljka<sup>621</sup> izveštava da je nakon konsultacije sa svojim kristalom odlučila da poseti izložbu Abramovićeve. Po ulasku u Galeriju Serpentajn primenila je reiki metodu da istraži energiju svake sobe, nakon čega je odlučila da sedne na jednu od stolica okrenutih ka papirima crvene boje. Želela je da provede vreme s crvenom bojom, jer je to boja donje čakre koja joj je, kako izveštava, već dugo bila zatvorena. Kada je kasnije želela da uđe u drugu prostoriju, osetila je da ju je s leđa pogurao anđeo koji je bio takođe prisutan u galeriji. Zatim se usredsredila na belu boju zida i vizualizovala kako iz tela zrači svetlost i šalje je na svoju porodicu, nakon čega su oni postali čista svetlost, bez fizičkih tela. Kada je ušla u sobu s

---

<sup>620</sup> Serpentine Galleries Tumblr 2014.

<sup>621</sup> Ovaj i ostali podaci iz izveštaja ove posetiteljke preuzeti su iz njenog *YouTube* snimka, vidi Review *512 Hours* 2014.

platformom, prišla joj je jedna od saradnica Abramovićeve i uzela je za ruku. U tom trenutku ova posetiteljka je počela neobuzdano da plače jer je, kako opisuje u svom izveštaju, bilo potresno dozvoliti nepoznatoj osobi da te drži za ruku i vodi. Zatim joj je saradnica Abramovićeve *pomilovala auru* odnosno prelazila joj rukama preko celog tela i na kraju se udaljila. Posetiteljka je zatim odlučila da ode, jer je upravo doživela *lično iskustvo* zbog kojeg je i došla na izložbu.

Vežba sa povezom preko očiju, koju je Abramovićeve primenjivala tokom *512 sati*, postala je osnova njenog sledećeg performansa izvedenog od 24. oktobra do 6. decembra 2014. godine u galeriji Šona Kelija u Njujorku. Ime ovog performansa — *Generator* — ukazuje na proizvodnju energije, odnosno mistične *struje*, s kojom se Abramovićeve susrela u centru Jovana od Boga. Kako kaže Abramovićeve, u toku poslednjeg meseca performansa *512 sati*, ona je shvatila da je sve počelo da se dešava i bez njenog mešanja, pa je stoga odlučila da u *Generatoru* samo „okrene ključ” i pusti publiku da sama „vozi” performans.<sup>622</sup> Abramovićeve takođe naglašava da pre svoje smrti želi da „stvari sistem performansa koji može svako da primeni” (Miller 2014). Tokom *Generatora* Abramovićeve je povremeno bila u galeriji, ali to posetioci nisu mogli da znaju, budući da su im pre ulaska u izložbeni prostor stavljeni crni povezi preko očiju i slušalice za izolovanje zvuka na uši. Nakon toga bi neko od pomagača poveo za ruku posetioca u galeriju i zatim ga ostavio samog da *istražuje*. Posetiocima je bilo rečeno da podignu ruku i sačekaju da ih neko od pomagača izvede iz galerije, kada požele da napuste performans (ovo podseća na slično pravilo koje posetici centra Jovana od Boga moraju da poštuju dok sede zatvorenih očiju u *struji*, vidi 5.6.3). Na ovaj način, publika praktično nije *videla* izložbu, ali ju je zato *osetila* dugim raspoloživim čulima. Posetioci *Generatora* su se povremeno sudarali i ponekad istraživali jedan drugog čulom dodira i mirisa. Kako opisuje Abramovićeve u jednom intervjuu, bila je to prilika da publika iskusi druga čula, odnosno „miris, dodir i intuiciju” (Laster 2014). Iako je ovo istraživanje okoline činilo performans spolja, glavna ideja je bila istraživanje sopstva, ili *prinudna introspekcija*, kako je to formulisano u medijskoj najavi performansa. Abramovićeve se u najavi opet pozvala

---

<sup>622</sup> Laster 2014

na tibetansko shvatanje „pune praznine”, koju je želela da postigne performansom. Dalje, u saopštenju je stajalo da će posetioci neće biti „suočeni ni sa čim osim sa samima sobom i opipljivom energijom u prostoriji” (Sean Kelly 2014).

Možemo da zaključimo da je Abramovićeve u performansima *512 sati* i *Generator* nastavila da razvija ideju pedagoškog rada s publikom, zasnovanu na radionici sa studentima *Čišćenje kuće* (5.4.1) i pilot verziji *Metoda Abramović* (5.6.2), kao i na duhovnim iskustvima tokom svoje brazilske ekskurzije, naročito meditacijama u *sobi struje* u centru Jovana od Boga (5.6.3). Videli smo da je određeni broj posetilaca opisao svoje iskustvo u ovim performansima kao meditaciju i priliku za istraživanje sopstva, koje potencijalno vodi do *duhovnog isceljenja* i *ličnog usavršavanja*, rezultujući u buđenju humanističkih osećanja zajedništva i potrebe za dubljim ljudskim kontaktom. Na fizičkom planu, dublji ljudski kontakt manifestivao se značajnim mestom koje je u ovom performansu dato međusobnom dodirivanju publike, umetnice i njenih saradnika (držanje za ruku, „reiki” polaganje dlanova na delove tela).

Na kraju performansa *512 sati*, Abramovićeve je zaključila da je on bio samo klica mnogo većeg projekta u budućnosti, da se sada radi o „čovečanstvu” i da „možda svi mi zajedno možemo da promenimo svest i da promenimo svet” (Serpentine Galleries 2014h). Taj sledeći veliki projekat bio je konačno definisan kao trenutna verzija *Metoda Abramović*, s kojim umetnica putuje po svetu u trenutku pisanja ovog teksta (2016. godina).

### **5.6.5. Metod Abramović II: „banja za mozak”**

Kako ukazuje Hanegraaf, ideal disciplinovanog *rada na sebi* postao je, u susretu s evolucionom mišlju 19. veka, prepoznatljiva manifestacija okultizma.<sup>623</sup> Pretpostavka da ljudska svest evoluirala ka sve višim nivoima, učinila je logičnom težnju pojedinca da pomogne tu evoluciju ličnim radom na sebi. Jedan od načina samsavršavanja bilo je praktikovanje određenih sistema velikih učitelja, poput Gurđijeva ili Štajnera. Njihovi *metodi* danas su samo deo nepregledne okulturne ponude koja nije usmerena više samo na pripadnike nekog podzemnog *kulturnog miljea* (Kempbel), već na najširu publiku.

---

<sup>623</sup> Hanegraaff 2013: 113

U performansima *Umetnik je prisutan, 512 sati* i *Generator* Abramovićeve je iznela svoju viziju umetnosti budućnosti, u kojoj publika nije više pasivan posmatrač, već aktivno učestvuje u jedinstvenom, ličnom iskustvu. Prema njenom proširenom shvatanju performansa, on prevazilazi uobičajeno shvaćene okvire umetnosti i postaje praktični, didaktički metod istraživanja unutrašnjeg sopstva i okidač mogućeg duhovnog preobražaja. Abramovićeve svoj metod predstavlja kao sažetak brojnih duhovnih iskustava, metod koji je prvo decenijama primenjivala na sebi, a zatim i na svojim studentima, da bi ga na kraju ponudila kao svoje „zaveštanje” čovečanstvu.

Ono na čemu Abramovićeve trenutno radi jeste — kako je definisala u jednom intervjuu za *The Guardian* — „mnogo, mnogo šire od umetnosti i podrazumeva veliku odgovornost” (Cooke 2014). Čini se da Abramovićeve naumila da postane međunarodni guru naročite vrste duhovnosti u čijoj je osnovi *promena svesti*, koja je preduslov za dalji *duhovni razvitak*, u nju ejdžu često povezan sa idejom *isceljivanja* (vidi 1.6.4). Bolest za koju umetnica nudi isceljenje u svojoj „banji za mozak”, jeste ono što ona vidi kao bolest savremenog društva, nesposobnost ljudi da se skoncentrišu na *ovde i sada* i nedovoljna razvijenost naših prirodnih sposobnosti, poput telepatije. Krivac za to, kaže Abramovićeve, jeste pogrešna upotreba tehnologije, koja nas onesposobljava:

“Postoji mnogo veća ekstrazenzorna percepcija koju naši mozgovi mogu da razviju, ali to se ne dešava zato što koristimo uređaje i kompjutere i koristimo sve te druge stvari koje nas zapravo čine invalidima”. (Harkins-Cross 2015)

U tu svrhu, njen rad trenutno ima oblik turneje po svetu, koju organizuje *Institut Marina Abramović* u saradnji sa odgovarajućom lokalnom partnerskom organizacijom ili institucijom. Abramovićeve je do sada organizovala predstavljanja svog instituta i *Metoda Abramović* u Sao Paulu, Sidneju i Atini. Predstavljanja su se se u suštini sastojala od: 1) odabiranja lokalih umetnika koji prolaze trening u radionici *Čišćenje kuće*, nakon čega pod pokroviteljstvom Abramovićeve oni treba da osmisle i izvedu svoje performanse u okviru projekta, 2) prezentacije *Metoda Abramović* u praktičnom radu s publikom, 3)

predavanja Abramovićeve i 4) prezentacije njenog umetničkog rada (ovaj segment je izostao u Atini).

Prvi projekat ove vrste, nazvan *Zajednička zemlja* (port. *Terra Comunal*) bio je priređen u kulturnom centru SESC Pompeja u Sao Paolu, od 10. marta do 10. maja 2015. Naporedo s ovim projektom, u Sao Paolu se održavala i već pomenuta samostalna izložba Abramovićeve *Mesta moći*, od 6. aprila do 16. maja, u privatnoj galeriji Lučana Brito. Naziv *Zajednička zemlja* sugerisao je zajedništvo ljudi koji rade na *podizanju svesti* čovečanstva. Abramovićeva i njena saradnica Linsi Pajsindžer proveli su prvo osmoro odabranih brazilskih umetnika kroz radionicu *Čišćenje kuće* (koju smo detaljno opisali u odeljku 5.4.1). Brazilski umetnici su zatim osmislili i izveli svoje dugometražne performanse. Bila je priređena i retrospektiva umetničkog rada Abramovićeve. Nastavljajući se na tradiciju Bojsa kao umetnika-predavača, Abramovićeva je u toku projekta imala osam večernjih predavanja i razgovora s publikom. Tokom dana, publika u SESC Pompeji mogla je da isproba njen *Metod Abramović*. Kao u *512 sati* i *Generatoru*, publika je morala prethodno da prođe kroz pripremu, odlaganjem mobilnih telefona i druge elektronike, a neki su, što je novo, izuvali cipele, verovatno da bi mogli da se *uzemlje* dok se izlažu delovanju energije kristala u *Metodu Abramović*. Zatim je sledilo trideset minuta opuštanja mišića i vežbi disanja, već poznatih iz pilot verzije *Metoda Abramović*. Ovo vežbanje se odigravalo po video uputstvu Abramovićeve, koje je emitovano sa niza TV ekrana u prostoriji. Posetioci su zatim bili podeljeni u dve grupe, a svi učesnici su dobili slušalice za izolovanje zvuka. Svaka grupa je opet podeljena na dva dela i zatim im je dato da rade četiri vežbe: 1) stajanje, 2) sedenje, 3) ležanje i 4) usporeno hodanje. Prva vežba sedenja obavljana na *Tranzitornim objektima*, odnosno drvenim stolicama u koje su bili ugrađeni kristali. Druga vežba sedenja uključivala je gledanje u oči u trajanju od petnaest minuta sa nepoznatom osobom prekoputa. Stojeća vežba praktikovala se uz jednostavne uspravne drvene konstrukcije sa ugrađena tri kristala koji su bili usmereni u glavu, grudi i stomak korisnika. Ležanje je obavljano na različitim drvenim krevetima sa ugrađenim kristalima na uzglavljljima ili kristalima umesto jastuka. Vežba usporenog hodanja obavljana je na uobičajeni način, kao u *Čišćenju kuće* i *512 sati*.

Već mesec dana posle Sao Paola, od 24. juna do 5. jula, u sidnejskom pristaništu Volš Bej priređeno je drugo svetsko gostovanje MAI i *Metoda Abramović*, u okviru *Kaldor projekata*.<sup>624</sup> Svih dvanaest dana Abramovićeva je bila prisutna i zajedno sa svojim saradnicima je vodila publiku kroz svoj metod. Abramovićeva je ponovo bila i mentor lokalnih umetnika (njih dvanaest), sa kojima je bila priređena radionica u posebnoj prostoriji na spratu zgrade pristaništa Volš Bej. Pre pristupanja vežbanju, publika je u predvorju, već po običaju, odlagala svoju elektroniku u specijalne ormariće, a zatim se, uz uputstva s monitora, zagrevala uz vežbe relaksacije i disanja. Publika je zatim stavljala na uši slušalice za izlovanje zvuka i prelazila u glavnu prostoriju na dalje vežbanje. *Metoda Abramović* je u Sidneju praktikovan sa uprošćenim inventarom: više nije bilo stolica i ležajeva s ugrađenim kristalima. Vežba gledanja nepoznate osobe u oči praktikovana je u montažnim sedištima minimalistički izrezanim od panel-ploča. Ležalo se na poljskim krevetima, kao u perforormansu *512 sati*, ali ovoga puta pokrivači nisu bili u jarkim bojama, već su ličili na sivu vojničku ćebad. Vežbalo se još brojanje pirinča i gledanje u osnovne boje, poznato iz *Čišćenja kuće* i *512 sati*. U prostoriji je bila postavljena i niska drvena platforma u obliku krsta, poput one u *512 sati*, kao i nekoliko manjih, na kojima je publika stajala zatvorenih očiju i meditirala. Usporeno hodanje je takođe bilo na programu.

Istovremeno, u Muzeju stare i nove umetnosti u Hobartu, trajala je izložba Abramovićeve *Privatna arheologija* (od 13. juna do 5. oktobra). Na naslovnoj strani monografije-kataloga ove izložbe, reprodukovana je pomenuta fotografija *Portret umetnice sa svećom* (2013), nastala pod uticajem *struje* u centru Jovana od Boga. Na izložbi *Privatna arheologija* bili su izloženi radovi iz različitih perioda, ali je publika takođe mogla da vežba brojanje pirinča i koristi stare *Tranzitorne* objekte iz 1990-ih i veliki bakarni *Sto za operaciju duše* iz pilot verzije *Metoda Abramović* (vidi 5.6.2).

Pojednostavlјivanje *Metoda Abramović* nastavljeno je u projektu *Kao jedan* (engl. *As One*), održanom u Muzeju Benaki u Atini, od 3. marta do 24. aprila 2016. Za sedeće vežbe su služile jednostavne drvene stolice na rasklapanje; nije više bilo *Tranzitornih*

---

<sup>624</sup> *Javni umetnički Kaldor projekti* su serija zapaženih umetničko-edukativnih projekata koji se dešavaju od 1969. godine u Australiji. Patron projekata je Džon Kaldor, kolekcionar i ljubitelj savremene umetnosti.



*objekata* s kristalima. Nastavljeno je ležanje u „vojničkim” poljskim krevetima. U Atini je predstavljen eksperiment *Mašina zajedničkih talasa* (eng. *Mutual Wave Machine*), nastao, poput eksperimenta *Merenja magije uzajamnog pogleda* (5.6.1), u saradnji Instituta Marina Abramović, neuronaučnice Suzan Diker i umetnika/programera Matijasa Ostrika. Ovaj eksperiment takođe je bio inspirisan performansom *Umetnik je prisutan*, odnosno vežbom gledanja u oči nepoznate osobe u *Metodu Abramović*. Kapsula s dva sedišta, tj. *Mašina zajedničkih talasa*, prima po dve osobe koje sede, gledaju jedna drugu u oči i na glavi nose aparaturu za merenje moždanih talasa. U trenutku kada osobe dospeju *na istu talasnu dužinu*, aktivira se animacija koja se projektuje na unutrašnjoj površini kapsule. Abramovićeva je u Atini održala dva predavanja i dve umetničke radionice. Odabrani su lokalni umetnici, njih dvadeset i devet, koji su prethodno u januaru prošli radionicu *Čišćenje kuće*, ali bez Abramovićeve (radionicu je vodila saradnica Linsi Pajsindžer). Umetnici su zatim osmislili i izveli svoje performanse u okviru projekta *Kao jedan*. Za Abramovićevu, gostovanje u Atini, gradu zahvaćenom ekonomskom i migrantskom krizom, imalo je neku vrstu misije unošenja duševnog mira u problematično područje, pomoću performansa, koji ona predstavlja kao duhovnu metodu promene svesti. Abramovićeva je izjavila za *Wallpaper*:

„Želela bih da ga prenesem [*Metod Abramović*] u Ukrajinu i Pariz. Mnoge vlade gledaju na kreativnost kao luksuz, ali kultura je neophodna. Ljudi mogu da promene svest, ako razviju svesnost o sebi samima, a to je ono što se postiže performansom”. (Banks 2016)

Prema izveštaju *Artnet News*,<sup>625</sup> u Atini su se pojavili i posetioci koji su počeli da prate Abramovićevu od izložbe do izložbe, formirajući tako *okulturni milje* oko umetnice i njenog rada. Sa svoje strane, Abramovićeva ističe da joj je upravo najvažniji direktan, pedagoški rad sa publikom, a ne umetnička izložba u klasičnom smislu. U intervjuu za *CNN* umetnica kaže:

---

<sup>625</sup> Abrams 2016.

„Zaista verujem da je uloga umetnika da bude sluga društva. Takođe verujem da nije dovoljno da praviš svoja dela. Moraš da imaš i druge obaveze, a jedna od njih za mene je uvek bila podučavanje”. (Scott 2016)

Ono što je primetno u projektu u Atini jeste da *Metod Abramović* vizuelno postaje sve svedeniji. Nema više svetlucah kristala, glomaznih *Tranzitornih objekata*, belih naučnih mantila, pokrivača u vedrim bojama i sličnog. Vežbe se izvode kao da je u toku *vanredno stanje* u kojem nema mesta luksuzu: na jednostavnim stolicama na rasklapanje, montažnim stolovima i poljskim krevetima s vojničkom ćebadi. Sama Abramovićeva se sve češće stilizuje u skladu sa svojim „komunističkim” poreklom: na primer u uvodnoj i završnoj sceni filma *Međuprostor*, kao i novim promotivnim video snimcima njenog *Instituta Marina Abramović*, vidimo je u sivom radničkom kombinezonu. Umetnica kao da poručuje želi da se udalji od sveta glamura u koji je sve više ulazila od uspeha performansa *Umetnik je prisutan*. Čini se da Abramovićeva želi da nam saopšti da „rad na sebi” i „duhovno napredovanje” nisu samo luksuz dobrostojećih klasa sa viškom slobodnog vremena i novca, već neophodan proces koji prevazilazi ekonomske, nacionalne, političke i druge podele. Umetnica naglašava ideje zajedništva i jednakosti celokupnog čovečanstva kojem se ona sada obraća (umesto samo umetničkoj publici). Ove ideje ogledaju se u imenima događaja koje organizuje u poslednje vreme — npr. *Zajednička zemlja* ili *Kao jedan*. Abramovićeva je u Atini jedno veče pozvala publiku da se okupi u dvorištu Muzeja Benaki i učestuje u „komunalnom trenutku”, odnosno zajedničkom sedmominutnom meditiranju. Okupljenima je saopštila da se među njima upravo stvara ogromna zajednica i da ljudi mogu da promene svet, ali samo ako se drže svi zajedno, *kao jedan*;<sup>626</sup> potom je zamolila prisutne da zatvore oči, stave ruku na rame nepoznate osobe pored sebe i zajedno budu u sadašnjem trenutku sedam minuta. Većina publike je poslušala umetnicu i, čini se, uživala u „komunalnom trenutku”. Nažalost, idealizovanu sliku duhovnog zajedništva i jednakosti kvarilo je vidno prisustvo ličnog obezbeđenja Abramovićeve. Kako će umetnica u budućnosti uskladiti svoj status zvezde i nameru da deluje kao inspirator neke vrste „komunalne” duhovnosti — ostaje da se vidi.

---

<sup>626</sup> Vidi As One 2016.

## ZAKLJUČAK

U *prvom poglavlju* pružili smo pregled delovanja nekoliko važnih ličnosti u istoriji akademskog proučavanja zapadnog ezoterizma, čiji su nam koncepti poslužili u daljoj analizi umetnosti Marine Abramović. Definisali smo često kontroverzne pojmove vezane za ovu oblast, poput *ezoterizma*, *okultizma* ili *nju ejdža*. Predstavili smo zatim relativno nov sociološki koncept *okulture* Kristofera Partridža.

U *drugom poglavlju* dali smo kratak prikaz veoma bogate karijere Abramovićeve i ponudili smo sledeću periodizaciju njenog umetničkog opusa, u koju je uključen i njen najnoviji rad, zaključno s aprilom 2016. godine: 1) *beogradski period, 1970-1976*; 2) *period zajedničkog rada s Ulajem, 1976-1988*; 3) *samostalni period afirmacije, 1988-2002*; i 4) *samostalni period konsolidacije, 2002-trenutno*.

U *trećem poglavlju* ćemo ponuditi kratku analizu dosadašnje literature o Abramovićevoj, koju ćemo podeliti u zavisnosti od toga da li autor ima, grubo gledano, *proezoterični, feministički* ili *biografski* pristup.

U *četvrtom poglavlju* pružili smo pregled društveno-političkih prilika u Jugoslaviji 1970-ih u kojima Marina Abramović počinje profesionalno da se bavi umetnošću. Definisali smo tadašnju *jugoslovensku kontrakulturu*, koju smo uopšteno podelili na dve struje — *novu levicu* i *hipi okulturu*. Pokazali smo da je *okultura*, naročito *nju ejdž* tipa, vidno uticala na značajne predstavnike jugoslovenske neoavangarde, odnosno tzv. *nove umetničke prakse*, poput članova grupe *OHO* ili novosadskih grupa *Kód*, *(∅)* i *(∅-Kód*. Vrhunac ovih uticaja vidan je u pokušaju stvaranja komuna: *Porodice u Šempasu* u Sloveniji i *Porodice bistrih potoka* u Srbiji. Osvrnuli smo se i na umetnost i značajnu posetu Jozefa Bojsa Beogradu 1974. godine, budući da je on kao kulturna figura od samog početka značajno uticao na shvatanje Abramovićeve o ulozi umetnika-šamana koji poseduje *više znanje*, isceljuje duhovne boljke savremenog društva i najavljuje *evoluciju svesti*. Pokazali smo — na primeru časopisa *Izgled*, filma *WR: Misterije organizma* Dušana Makavejeva, popularnih „hermetičkih” priručnika Živorada Mihajlovića Slavinskog ili knjige o tarotu Velimira Abramovića (brata Marine Abramović) — da su

ezoterizam i okultizam bili prilično „demokratizovani” jugoslovenskoj kulturi 1970-ih, odnosno onome što možemo nazvati *jugoslovenskom okulturom*.

U *petom poglavlju* smo pokazali smo da je savremena okultura značajno uticala na umetnički rad Marine Abramović, od samih početaka u 1970-im. Abramovićeva je od devojačkih dana, kao i njen brat Velimir Abramović, pokazivala zanimanje za ezoterične teme. Pokazali smo da se već u njenim prvim radovima jasno videla fascinacija ritualnom magijskom upotrebom simbola pentagrama. Nakon odlaska iz Jugoslavije 1976. godine, u zajedničkom radu sa životnim i umetničkim partnerom Ulajem, Abramovićeva je nastavila dalje istraživanje različitih „tokova” okulture. U njenom radu utvrdili smo okulturno romantizovanje drevnih kultura Aboridžina, Tibetanaca, Kineza i drugih neevropskih naroda i ideju prenošenja mudrosti *duhovnog* Istoka na *materijalistički* Zapad. Opisali smo da je Abramovićeva nakon povratka samostalnoj karijeri 1988. godine i dalje razvijala slična interesovanja za prakse poput kristaloterapije, isceljivanja, *mindfulness* meditacije, *wellbeing-a*, eko-duhovnosti ili eksperimentisanja s enteogenima. Posvetili smo značajnu pažnju pedagoškom radu umetnice, koji je osim na njene studente, sve više bivao usmeravan na publiku. Ono što je počelo 1990-ih kao studentska radionica *Čišćenje kuće*, umetnica je u novije vreme usavršila kao svoj *Metod Abramović* i namenila ga praktičnom usavršavanju sledbenika, po ugledu na velike duhovne učitelje u tradiciji zapadnog ezoterizma. Pokazali smo da na kraju sedme decenije života Abramovićeva samouvereno predstavlja svoj „metod” kao duhovno zaveštanje čovečanstvu i proizvod njenog više od četiri decenije dugog bavljenja performansom. Abramovićeva performans shvata na specifičan način — kao nešto što prevazilazi uobičajeno shvaćene granice umetnosti. Umetnica kaže:

„Uvek sam se pitala koja je veza između rituala i performansa i zašto me rituali toliko fasciniraju, zašto su za mene rituali tako važni — da ih vidim, da prođem kroz njih i da učim iz njih. Mislim da je transformacija ta veza. Prođeš kroz ritual i više nisi isti posle toga. Naučiš nešto. Postaneš drugačiji. A performans je veoma sličan. Napraviš scenario, i unutar performansa barataš nečim što ja zovem Višim Sopstvom”. (The Space in Between 2016)

Svoja baratanja „Višim Sopstvom” Abramovićeve ne predstavlja kao *religiju*. Tipično za predstavnike okulture — ona kaže da ne voli religiju, jer je „podseća na institucije”. Ono što Abramovićeve voli jeste *duhovnost*, a to je — kako kaže — „potpuno druga stvar”. Abramovićeve iz različitih religija uzima samo elemente koji mogu da posluže u njenoj verziji *lične duhovnosti*,<sup>627</sup> koja ne poznaje drugi autoritet osim *Višeg Sopstva*, o kojem umetnica govori. *Metod Abramović* predstavlja vrhunac tog duhovnog eklekticizma i umetnica tvrdi da je upravo on potreban današnjem savremenom čoveku, koji je opterećen tehnologijom, otuđen od prirode i svoj život provodi bez dubokog razmišljanja o stvarnosti. Umetnica se sve više povlači iz svog dela — ona više ne učestvuje u svojim performansima. Umesto toga, ona upućuje publiku da lično iskusi transformativnu moć performansa, shvaćenog kao vrsta *duhovnog tragalaštva*. Ukazujući na ova kretanja, pokazali smo da umetnost Abramovićeve, osim što crpi ideje iz okulture, istovremeno postaje i jedan od „tokova” koji povratno napajaju savremenu zapadnu okulturu i kreiraju nove okulturne sadržaje — u ovom slučaju predstavljene u kontekstu savremene umetnosti. Umetnica svoj *Metod Abramović* predstavlja kao duhovno zaveštanje čovečanstvu i nada se da će on funkcionisati i nakon njene smrti. U poslednjem projektu *Kao jedan* u Atini, obuku umetnika u radionici *Čišćenje kuće* i vežbanje *Metoda Abramović* sa publikom odvijalo se već potpuno bez umetnice. Sa publikom je radila grupa „pomagača” koje je obučila višegodišnja bliska saradnica Abramovićeve Linsi Pajsindžer. Možda je ideja umetnice da stvori svoju „lozu” sa nekom vrstom sertifikovanih instruktora *Metoda Abramović*? Umesto odgovora, završićemo nedavnom izjavom Abramovićeve koja opisuje njenu viziju umetnosti 21. veka:

„Mislim da nam u prirodi ne treba umetnost. Priroda je već savršena, bez nas. Umetnost nam je potrebna u gradovima. Potrebna nam je umetnost u gradovima u kojima ljudska bića nemaju ni malo vremena. U gradovima koji su zagađeni, u gradovima u kojima ima previše buke, treba da uzmemo iskustvo iz prirode i prenesemo ga u gradove. Uvek sam verovala

---

<sup>627</sup> The Space in Between 2016.

da je funkcija umetnosti da funkcioniše kao most. Da se sastave različiti ljudi različitog društvenog porekla, različitih religioznih uverenja, različitih rasa. Ali takođe se radi o komunikaciji između fizičkog sveta i duhovnog sveta, ili jednostavno, između dva ljudska bića... Shvatila sam da treba da publici pružim alatke pomoću kojih će iskusiti sami sebe. [...] Svako ima traumu. Svako je usamljen. Svako se plaši smrti. Svako oseća bol. Dajem deo sebe i oni [publika] mi daju deo sebe. Jedini način na koji mogu da razumeju na mnogo dubljem nivou šta je performans, jeste da krenu na svoje lično putovanje. Ja se potpuno udaljavam od publike. Publika jeste rad". ( The Space in Between 2016)

## LITERATURA

### ***Knjige i članci:***

- ABRAMČIK, Vilijam, 1979, *Tarot: velike arkane*, Beograd: Velimir Abramović.
- ABRAMOVIĆ, Marina, i dr., 1975, katalog za izložbu *Nagrada sedam sekretara SKOJ-a za 1973. i 1974.*, Zagreb: Galerija nova (Centar za kulturnu djelatnost SSO).
- i Ulay, 1980, *Relation Work and Detour*, Amsterdam: autorsko izdanje.
  - i Ulay, 1985, *Modus Vivendi*, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum.
  - i Ulay, 1989, *The Lovers*, Amsterdam: Stedelijk Museum.
  - 1993, i Friedrich Meschede, *Marina Abramović*, Stuttgart: Edition Cantz.
  - 1995, *Cleaning the House*, London: Academy Editions.
  - i Ulay, 1997, *Ulay/Abramović: Performances 1976-1988*, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum.
  - 1998, *Artist Body: Performances, 1969-1998*, Milano: Charta.
  - i Velimir Abramović, 1998, "Time-Space-Energy or Talking about Asystemic Thinking." Marina Abramović, *Artist Body: Performances, 1969-1998*, Milano: Charta, 400-417.
  - 1998a, *Marina Abramović: The Bridge/El Puente*, Milano: Charta.
  - 2003, *The House with the Ocean View*, Milano: Charta.
  - 2003a, *The Student Body*, Milano: Charta.
  - 2007, *Seven Easy Pieces*, Milano: Charta.
  - 2008, *Marina Abramović*, London: Phaidon.
  - 2010, *The Artist Is Present*, New York: Museum of Modern Art.
  - 2012, *The Abramović Method*, Milano: 24 Ore Cultura.
  - 2014, *512 Hours*, London: Koenig Books.
- ABRAMOVIĆ, Velimir, 1967, *Emsep*, Beograd: Nolit.
- ACHNITZ, Wolfgang (ur.), 2011, *Das Geistliche Schrifttum des Spätmittelalters*, Berlin/Boston: De Gruyter.

- ADORNO, Theodor W., 1994 [1950], "Theses against Occultism." *The Stars down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*, London/New York: Routledge.
- ANDERSON, Laurie, 2004, "Time and Beauty." Jacquelynn Baas & Mary Jane JACOB, *Buddha Mind in Contemporary Art*, Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 113-122.
- ASEJEV, Aleksandar Mihailovič, 1934, *Оккулџтизм и Јога*, br. 2 (1934), Beograd: Ruski nezavisni okultisti (Tipografija „Svetlost”).
- ATANASSIEVITCH, Xénia, 1922, *La doctrine métaphysique et géométrique de Bruno : exposée dans son ouvrage "De triplici minimo"*, Belgrade: Mirototchivi.
- AURELIANO, Waleska de Araújo, Vânia Zikán Cardoso, 2015, "Spiritism in Brazil: From Religious to Therapeutic Practice." Cathy Gutierrez (ur.), *Handbook of Spiritualism and Channeling*, Leiden/Boston: Brill, 275-293.
- AVGITA, Louisa, 2012, "Marina Abramović's Universe: Universalising the Particular in Balkan Epic." *Cultural Policy, Criticism and Management Research* 6, 7-28, London: City University London.
- BAAS, Jacquelynn, & Mary Jane JACOB (ur.), 2004, *Buddha Mind in Contemporary Art*, Berkley: University of California Press.
- 2005, *Smile of The Buddha. Eastern Philosophy ann Western Art from Monet to Today*, Berkley: University of California Press.
- BAINBRIDGE, S. William, 1978, *Satan's Power*, Berkley: University of California Press.
- BAUDUIN, Tessel M., 2013, "Introduction: Occulture and Modern Art." *Aries* 13, 1-5.
- BEK, Božo (ur.), 1974, *Signalizam*, katalog, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.
- 1976, *Abramović*, katalog izložbe M. Abramović u Galeriji suvremene umjetnosti 14. oktobra 1974. godine, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.
- BERGE, Jan M., 2013, *Glory Days: Yugoslavia's National Airline Through Communism 1947-1987*, Kindl Edition.



- BERGER, Peter L., 2002, "Secularization and de-Secularization." Linda Woodhead i dr. (ur.), *Religions in the Modern World*, London - New York: Routledge.
- BIESENBACH, Klaus, 2010, "Marina Abramović: The Artist is Present. The Artist was Present. The Artist Will Be Present." Marina Abramović, *The Artist Is Present*, New York: Museum of Modern Art, 12-21.
- BISHOP, Peter, 1989, *The Myth of Shangri-La: Tibet, Travel Writing, and the Western Creation of Sacred Landscape*, Berkley/Los Angeles: University of California Press.
- BJELICA, Isidora, 2007 [2004], *Apostoli urbanog Beograda*, Beograd: Laguna.
- BLAVATSKY, H. P., 2011 [1888], *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, New York: Cambridge University Press.
- BREJC, Tomaž, 1978, "OHO kao umjetnosna pojava, 1966-1971"/ "Obitelj u Šempasu". Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 14-20.
- BUCHLOH, Benjamin H.D., 2001 [1980], "Beuys: The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique." Gene Ray (ur.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York: Distributed Art Press, 199-211. Prvobitno objavljeno u *Art Forum* 18 (januar 1980): 35-43.
- CALLAGHAN, David, 2013, "Ritual Performance and Spirituality in the Work of the Living Theatre, Past and Present." E. Bert Wallace (ur.) *Theatre Symposium*, Vol. 21 (Ritual, Religion, and Theatre), Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 36-53.
- CAMPBELL, Colin, 1972, "The Cult, the Cultic Milieu and Secularization." *A Sociological Yearbook of Religion in Britain* 5, London: SCM Press, 119-136.
- CAPRA, Fritjof, 1975, *The Tao of Physics*, Boulder: Shambhala Publications.  
— 1982, *The Turning Point. Science, Society, and the Rising Culture*, New York: Bantam Books.
- CARR, Cindy, 2003, "The Twelve Days of Marina Abramović." Marina Abramović i dr., *Marina Abramović. The House with the Ocean View*, Milano: Charta, 149-155.

- CELANT, Germano, 2001, *Marina Abramović. Public Body. Installations and Objects 1965-2001*, Milan: Charta.
- ČALIĆ, Mari-Žanin, 2013[2010], *Istorija Jugoslavije u 20. veku*, Beograd: Clio.
- DANTO, Arthur C., 2010, "Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović." Marina Abramović, *The Artist Is Present*, New York: Museum of Modern Art, 29-35.
- DARNTON, Robert, 1968, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Cambridge: Harvard University Press.
- DAVID-NEEL, Alexandra, 1971[1929], *Magic and Mistery in Tibet*, New York: Dover Publications.
- DAWSON, Andrew, 2007, *New Era – New Religions: Religious Transformation in Contemporary Brazil*, Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- DEEPWELL, Katy, 1997, "N.Paradoxa: An Interview with Marina Abramovic." *n.paradoxa*, februar 1997, 29-38.
- DENEGRI, Ješa, 1975, „3 (Marina Abramović)”. Marina Abramović i dr., 1975, katalog izložbe *Nagrada sedam sekretara SKOJ-a za 1973. i 1974.*, Zagreb: Galerija nova (Centar za kulturnu djelatnost SSO).
- 1983, „Govor u prvom licu — isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-ih godina”. Katalog *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 7-13.
- 1996, *Sedamdesete: Teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi.
- 2012, „Marina Abramović: Osobine i pouke beogradskog perioda”. Olivera Janković, *Marina Abramović. Rani radovi—beogradski period*, Novi Sad: Bell Art Gallery, 130-132.
- DESPOTOVIĆ, Jovan, 1997, „Marina Abramović: 'Balkan Baroque'”. *Naša borba*, 6-7. septembar, Beograd: Borba, xvii.
- DIRKEM, Emil, 1982 [1912], *Elementarni oblici religijskog života: Totemistički sistem u Australiji*, Beograd: Prosveta.

- DJURDJEVIC, Gordan, 2013. "Survey of Occultism in Former Yugoslavia." Henrik Bogdan i Gordan Djurdjevic (ur.), *Occultism in a Global Perspective. Approaches to New Religions*, Durham: Acumen Publishing.
- DJURIĆ, Dubravka i Miško Šuvaković (ur.), 2003, *Impossible Histories: Historical Avant.gardes, Neo-avant-gardes, and Pos-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Cambridge: The MIT Press.
- ĐURIĆ, Vladimir, 2013, *Okultura: magija i sakralna geografija*, Beograd: Admiral Books.
- DRATHEN, Doris von, 1993, "World Unity: Dream or Reality. A Question of Survival." Marina Abramović i Friedrich Meschede (ur.), *Marina Abramović*, Stuttgart: Edition Cantz, 225-239.
- DRINKALL, Jacqueline A., 2005, *Telepathy in Contemporary, Conceptual and Performance Art*. Doktorska disertacija, The University of New South Wales.
- ELIADE, Mircea, 1983 [1976], *Okultizam, magija i pomodne kulture*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- 1984 [1969], *The Quest: History and Meaning in Religion*, London: University of Chicago Press [Midway reprint].
- ELIJADE, Mirča, 1985 [1968], *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*, Novi Sad: Matica srpska.
- ELLENBERGER, Henri F., 1994 [1970], *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, London: Fontana Press.
- FAIVRE, Antoine, 1994, *Access to Western Esotericism*, Albany: SUNY Press.
- FISHER, Elaine, 2010, "Hermeneutics, Politics, and the History of Religions: The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade." Christian K. Wedemeyer i Wendy Doniger (ur.), New York: Oxford University Press, 261-284.
- FOTIOU, Evgenia, 2014, "On the Uneasiness of Tourism: Considerations on Shamanic Tourism in Western Amazonia". Beatriz C. Labate & Clancy Cavnar (ur.), *Ayahuasca Shamanism in the Amazon and Beyond*, New York: Oxford University Press, 159-181.

- FOWKES, Maja, 2015, *The Green Bloc. Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*, Budapest/New York: CEU Press.
- GLAVURTIĆ, Miro, 1970, „Inverzije: slikarstvo”. *Crkva u svijetu*, Split: Katolički bogoslovni fakultet, 179-189.
- GENEP, Arnold van, 2005 [1909], *Obredi prelaza: sistematsko izučavanje rituala*, Beograd: Srpska književna zadruga.
- GOLDBERG, RoseLee, 1979, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, New York: Harry N. Abrams Inc.
- 2003, “The Theater of the Body.” Marina Abramović, *The House with the Ocean View*, Milano: Charta, 157-159.
- GOODRICK-CLARKE, Nicholas, 2008, *The western esoteric traditions: a historical introduction*, New York: Oxford University Press.
- GÖTZ, Adriani i dr., 1981, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln: DuMont.
- GREEN, Charles, 2001, *The Third Hand. Colaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 2004, *Group Soul. Who Owns the Artist Fusion?* “Third Text”, 18:6, 595-608.
- GROOTHUIS, Douglas R., 1986, *Unmasking The New Age*, Nothingham: Inter-Varsity Press.
- GUTIERREZ, Cathy, 2015, “Spiritualism.” Christopher Partridge (ur.), *The Occult World*, London/New York: Routledge.
- HAECKEL, Ernst, 1905, *Last Words on Evolution: A Popular Retrospect and Summary*, New York: Peter Eckler.
- 1917, *Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben*, Leipzig: Alfred Kroner.
- HAKL, Hans Thomas, 2014, *Eranos: An Alternative Intellectual History of the Twentieth Century*, New York: Routledge.
- HAMMER, Olav, 2004, *Claiming Knowledge: Strategies of Epistemology from Theosophy to the New Age*, Leden/Boston: Brill.

- 2013, “Theosophical Elements in New Age Religion.” Olav Hammer i Mikael Rothstein (ur.), *Handbook of the Theosophical Current*, Leden/Boston: Brill, 237-258.
- 2015, “The Theosophical Current in the Twentieth Century.” Christopher Partridge (ur.), *The Occult World*, London/New York: Routledge, 348-360.
- HANEGRAAFF, Wouter J., 1995, “Empirical method in the study of esotericism.” *Method & Theory in the Study of Religion*, Vol. 7/2, 99-129.
- 1996, *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*, Leden/Boston: Brill.
- 1998, “On the Construction of ‘Esoteric Traditions.’” Antoine Faivre i Wouter J. Hanegraaff (ur.), *Western Esotericism and the Science of Religion*, Leuven: Peeters, 11-61.
- 2001, “Beyond the Yates paradigm: the study of Western esotericism between counterculture and new complexity.” *Aries* 1, 5-37.
- 2002, “New Age Religion.” Linda Woodhead i dr. (ur.), *Religions in the Modern World*, London - New York: Routledge, 249-303.
- 2004, “The Study of Western Esotericism.” Peter Antes i dr. (ur.), *New Approaches to the Study of Religion*, vol. 1, Berlin/New York : de Gruyter, 489-520.
- 2005, “Forbidden Knowledge: Anti-Esoteric Polemics and Academic Research.” *Aries* 5, 225-254.
- (ur.) 2006, *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Leden/Boston: Brill.
- 2007, “The New Age Movement and Western Esotericism.” Daren Kemp i James Lewis (ur.), *Handbook of New Age*, Leden/Boston: Brill, 25-50.
- 2007a, “The Trouble With Images: Anti-Image Polemics and Western Esotericism.” Olav Hammer i Kocku von Stuckard (ur.), *Polemical Encounters: Esoteric Discourse and Its Others*,” Leden/Boston: Brill, 107-136.
- 2012, *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*, New York: Cambridge University Press.
- 2013, *Western Esotericism: A Guide for the Perplexed*, London: Bloomsbury.

- 2013a, “Entheogenic Esotericism.” Egil Asprem i Kennet Granholm (ur.), *Contemporary Esotericism*, London/New York: Routledge, 392-409.
- HAWKINS, Mike, 1997, *Social Darwinism in European and American Thought, 1860-1945*, New York: Cambridge University Press.
- HEELAS, Paul, i Linda Woodhead, 2004, *The Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality*, Oxford: Blackwell.
- 2006, “Challenging secularization theory: the growth of New Age ‘spiritualities of life.’” *The hedgehog review: critical reflections on contemporary culture: after secularization*, University of Virginia: Inst. For Advanced Studies in Culture, 46-58.
- 2008, *Spiritualities of Life: New Age Romanticism and Consumptive Capitalism*, Oxford: Blackwell.
- HUANG, Chi Chi, 2012, “Deconstructing the Great Wall of China: The Jesuits’ and British encounters.” *History in the Making* 1/1, 65-78.
- ILES, Chrissie, 1998, “The body in video installation with Specific reference to three new video installations by Marina Abramović: Cleaning the Mirror I, II, III.” Marina Abramović i dr., *Artist Body: Performances 1969–1998*, Milano: Charta, 326-329.
- 2003, “Marina Abramović: Staring at the Ocean.” Marina Abramović, *The House with the Ocean View*, Milano: Charta, 161-165.
- 2010, “Marina Abramović and the Public: A Theater of Exchange.” Marina Abramović, *The Artist Is Present*, New York: Museum of Modern Art, 40-43.
- JANKOVIĆ, Olivera, 2012, *Marina Abramović. Rani radovi—beogradski period*, Novi Sad: Bell Art Gallery.
- JEREMIĆ, Vladan, 2009, “Politike vizuelnih reprezentacija i interpretacija arhiva jugoslovenskog pankaa i novog talasa (1979-1984)”. Đorđe Tomić i Petar Atanacković (ur.), *Društvo u pokretu: Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, Novi Sad: Cenzura, 103-106.
- JEROTIĆ, Vladeta, 2004, *Posete, odlomci*, Beograd: Ars Libri.

- JOHARI, Harish, 1990, *Numerology: With Tantra, Ayurveda, and Astrology. A Key to human Behavior*, elektronska knjiga, Rochester: Destiny Books.
- JOHNSON, Vivien, 2010, *Once upon a time in Papunya*, Sydney: University of New South Wales Press.
- JONES, Lesley, 2003, "Mathematics and Islamic Art." Chris Pritchard (ur.), *The Changing Shape of Geometry. Celebrating a century of Geometry and Geometry Teaching*, Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- JOVANOVIĆ, Vlaja (ur.), 1978, *Izgleđ (časopis)*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.
- JUNG, Carl. G., 1925 [1912], *Wandlungen und Symbole der Libido: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, Leipzig un Wien: Frany Deuticke.  
 — 1946, *Zur Psychologie der Uebertragung. Erläutert anhand einer alchemistischen Bilderserie für Aerzte und praktische Psychologen*, Zürich: Rascher.  
 — 2009, *The Red Book*, New York/London: W. W. Norton & Company.
- KANZLEITER, Boris, 2009, "1968—tema koja čeka istraživanje". Đorđe Tomić i Petar Atanacković (ur.), *Društvo u pokretu: Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, Novi Sad: Cenzura, 30-48.
- KARTTUNEN, Klaus, 2007, "Thomas McEvilley, The Shape of Ancient Thought." *Hyperboreus* 13, München: Beck, 285-286.
- KAYE, Nick, 1990, "Ritualism and Renewal. Reconsidering the Image of the Shaman." *Performance Magazine*, 59, 30-45.
- KEOWN, Damien (ur.), 2003, *A Dictionary of Buddhism*, New York: Oxford University Press.
- KOKKINEN, Nina, 2013, "Occulture as an Analytical Tool in the Study of Art." *Aries* 13, 7-36.
- KOSMIDOU, Zoe, 2001, "Transitory Objects: A Conversation with Marina Abramovic." *Sculpture Magazine*, 20/9

- KRIPAL, Jeffrey J., 2007, *Esalen: America and the Religion of no Religion*, Chicago: The University of Chicago Press.
- KUGLER, Walter (ur.), 2003, *Rudolf Steiner. Blackboard Drawings 1919-1924*, Forest Row: Rudolf Steiner Press.
- KUHLMAN, Rosl, 2009, *Die Fremde im Werk von Marina Abramović, Lothar Baumgarten und Nikolaus Lang*. Doktorska disertacija, Universität Osnabrück.
- KUNI, Verena, 2004, *Der Künstler als "Magier" und "Alchemist" im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption : Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945. Eine vergleichende Fokusstudie — ausgehend von Joseph Beuys*. Doktorska disertacija, Philipps-Universität Marburg.
- LAMPE, John R., 1996, *Yugoslavia as History. Twice There was a Country*, New York: Cambridge University Press.
- LÉVI, Éliphas, 1896, *Transcendental Magic. Its Doctrine and Ritual*, London: George Redway.
- LEWIS, James R. i Olav Hammer (ur.), 2007, *The Invention of Sacred Tradition*, Cambridge University Press.
- LOPEZ JR., Donald S., 1996, *Elaborations on Emptiness. Uses of The Heart Sutra*, Princeton: Princeton University Press.
- 1998, *Prisoners of Shangri-La. Tibetan Buddhism and The West*, Chicago / London: The University of Chicago Press.
- 2008, *Buddhism & Science. A Guide for the Perplexed*, Chicago / London: The University of Chicago Press.
- LOVELOCK, James E., 1979, *Gaia: a new look at life on Earth*. New York: Oxford University Press.
- MANDIĆ, Božidar, 1989, *Porodica bistrih potoka*, Novi Sad: Dnevnik.
- MARIĆ, Sreten, 1986, „Arhajski čovek i mit”. Predgovor u: Mirča Elijade, *Sveto i profano*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 7-48.
- McANDREW, Clare, 2012, *The International Art Market in 2011. Observations on Art Trade over 25 Years*, Helvoirt: TEFAF.



- McGRATH, Maria, 2009, "Spiritual Talk. The Oprah Winfrey Show and the popularisation of the New Age." Jennifer Harris i Elwood Watson (ur.), *The Oprah Phenomenon*, Lexington: The University Press of Kentucky, 125-145.
- McINTYRE, Iain, 2006, *Tomorrow is Today: Australia in the Psychedelic Era, 1966-1970*, Kent Town: Wakefield Press.
- McEVILLEY, Thomas, 1984, "Doctor, lawyer, Indian chief : Primitivism in twentieth century art at the Museum of Modern Art." *Artforum*, 23 (1984), 54-61.
- 1985, "Ethics, Esthetics, and Relation in the work of Marina Abramović and Ulay." Marina Abramović i Ulay, *Modus Vivendi*, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 9-14.
- 1989, "The Great Wall Talk." Marina Abramović i Ulay, *The Lovers*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 73-115.
- 1998, "Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?" Marina Abramović i dr., *Artist Body: Performances 1969–1998*, Milano: Charta, 14-25.
- 2003, "Performing The Present Tense." Marina Abramović i dr., *The House with the Ocean View*, Milano: Charta, 167-169.
- McMAHAN, David L., 2008, *The Making of Buddhist Modernism*, New York: Oxford University Press.
- MELTON, J. Gordon (ur.), 2001, *Encyclopedia of Occultism & Parapsychology*, peto izdanje, 2 toma, Detroit: Gale Group.
- MERENIK, Lidija, 2012, „Umetnost ili život. Nova umetnost sedamdesetih i kontinuitet. Izbor iz Vujičić kolekcije”. Katalog *Umetnost ili život. Nova umetnost sedamdesetih i kontinuitet. Izbor iz Vujičić kolekcije*, Novi Sad: Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, 3-8.
- MENTZEL, Birgit, 2012, "Occult and Esoteric Movements in Russia from 1960s to the 1980s." Birgit Menzel, Michael Hagemester, Bernice Glatzer Rosenthal (ur.), *The New Age of Russia. Occult and Esoteric Dimensions*, München/Berlin: Kubon & Sagner.
- MILENKOVIĆ, Nebojša, 2015, *Natrag: Božidar Mandić i porodica bistrih potoka*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.

- MILOŠEVIĆ, Aleksandra, 2011, *Svi ekstremi BITEF-a*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- MONTANO, Linda M., 2000, *Performance Artists Talking in the Eighties: Sex, Food, Money/fame, Ritual/death*, Berkley/Los Angeles/London: University of California Press.
- MORTIMER, Lorraine, 2009, *Terror and Joy: The Films of Dušan Makavejev*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- NIČE, Fridrih, 2012 [1878], *Ljudsko, suviše ljudsko: Knjiga za slobodne duhove*, Beograd: Fedon.
- NOLL, Richard, 1997 [1994], *The Jung Cult: Origins of a Charismatic Movement*, New York: Free Press Paperbacks [Princeton: Princeton University Press].
- O'BRIEN, Sophie, 2014, "A Resonant Emptiness." Marina Abramović, *512 Hours*, London: Koenig Books, 13-55.
- OBRIST, Hans Ulrich, 2010, *Marina Abramović*, Köln: Buchhandlung Walther König.
- OLIVIERA, Amurabi P. de, 2009, "Nova era à Brasileira: A New Age Popular do Vale do Amanhecer." *Interações* 4/5, 31-50.
- OTTO, Rudolf, 1920 [1917], *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau: Trewendt & Granier.
- PARTRIDGE, Christopher, 2004, *The Re-Enchantment of the West. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*. London/New York: T&T Clark International, tom I.
- 2005, *The Re-Enchantment of the West. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*. London/New York: T&T Clark International, tom II.
- 2007, "Truth, authority and epistemological individualism in New Age thought." Daren Kemp i James Lewis (ur.), *Handbook of New Age*, Leden/Boston: Brill, 231-254.
- 2013 [2014], "Occulture is ordinary." Egil Asprem i Kennet Granholm (ur.), *Contemporary Esotericism*, London/New York: Routledge, 113-133.
- (ur.), 2015, *The Occult World*, London/New York: Routledge.

- PASI, Marco, 2010, "Coming Forth by Night." Alexis Vaillant (ur.), *Options with Nostrils*, Rotterdam: Sternberg Press - Piet Zwart Institute, 103-111.
- 2013, "The Problems of rejected knowledge: thoughts on Wouter Hanegraaff's Esotericism and yhe Academy." *Religion* 43(2), 201-212.
- 2014, *Aleister Crowley and the Temptation of Politics*, New York: Routledge.
- PAVLOVIĆ, Milivoje, 2002, *Avangarda, neoavangarda i signalizam*, Beograd: Prosveta.
- PEJIĆ, Bojana, 1993, "Being in the Body: On the Spiritual in Marina Abramović's Art." Marina Abramović i Friedrich Meschede (ur.), *Marina Abramović*, Stuttgart: Edition Cantz, 25-38.
- PEYTON-JONES, Julia, i Hans Ulrich Obrist, 2014, "Foreword." Marina Abramović, *512 Hours*, London: Koenig Books, 4-11.
- PHELAN, Peggy, 2004, "Marina Abramović: Witnessing shadows." *Theatre Journal* 56 (4): 569-577.
- PHIPPS, Jennifer, 1981, "Marina Abramović/Ulay/Ulay/Marina Abramović." *Art & Text* 3, 43-50.
- POGAČNIK, Marko, 2009, katalog *Avala-Tašmajdan-Kalemegdan: vitalno-energijska kičma beogradskog prostora*, Beograd: Nezavisna kulturna asocijacija.
- POPOVIĆ, Zoran, 2005, „Doba signala (Osvrt na šezdesete i sedamdesete godine)”. *Gradina*, 10 (2005), 36-44.
- PRELOM KOLEKTIV (ur.), 2008, *SKC and Political Practices of Art*, Belgrade: Prelom Kolektiv-Škuc Gallery.
- QUISPÉL, Gilles, 1951, *Gnosis als Weltreligion*, Zürich: Origo Verlag.
- RASCHZOK, Klaus, 2015, "Joseph Beuys (1921-1986) und die Figur des Schamanen im künstlerischen Werk." Haringke Fugman (ur.), *Shamanismus als Herausforderung*, Norderstedt: BoD, 158-197.
- RADOJIČIĆ, Mirko, 1978, „Aktivnost grupe KOD”. Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, str. 36-45.
- RADULOVIĆ, Nemanja, 2009, *Podzemni tok: ezoterično i okultno u srpskoj književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.

- 2013, „Podvodna mitologija u slici sveta savremenog ezoterizma”. Mirjana Detelić (ur.), *Akvatika: književnost, kultura*, Beograd: Balkanološki institut SANU, 301-334.
- 2014, “Antoine Faivre and the Study of Fairy Tales.” *Aries* 14, str. 190-214
- 2015, *Slike, formule, jednostavni oblici*, Beograd: Čigoja Štampa.
- RICO, Pablo J., 1998, “On bridges, traveling, mirrors and silence... in Amsterdam. Interview with Marina Abramović.” Marina Abramović, *The Bridge/El Puente*, Milano: Charta, 45-81.
- RIEGEL, H.P., 2013, *Beuys. Die Biographie*, Berlin: Aufbau-Verlag.
- ROLING, Bernd, 2013, *Physica sacra: Wunder, Naturwissenschaft und historischer Schriftsinn zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, Leden/Boston: Brill.
- ROSZAK, Theodore, 1969, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Garden City, NY: Anchor Books.
- SCHECHNER, Richard, 1994 [1973], *Environmental Theater* (expanded edition), New York/London: Applause.
- SCHLOEN, Anne, 2006, *Die Renaissance des Goldes. Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Doktorska disertacija, Universität zu Köln.
- SEDŽVIK, Mark, 2006 [2004], *Protiv modernog sveta: Tradicionalizam i tajna intelektualna istorija dvadesetog veka*, Beograd: Ukronija.
- SHAMDASANI, Sonu, 2003, *Jung and the Making of Modern Psychology: The Dream of a Science*, New York: Cambridge University Press.
- 2009, “Liber Novus: The ‘Red Book’ of C. G. Jung.” C. G. Jung, *The Red Book*, 193-221.
- SHARF, Robert, 2015, “Is mindfulness Buddhist? (and why it matters).” *Transcultural Psychiatry*, 52(4), London: SAGE Publications, 470-484.
- SINGLTON, Mark, 2015 [2010], *Telo joge: poreklo moderne posturalne prakse*, Subotica: Neopress.
- SLAVINSKI, Živorad Mihajlović, 1973, *Ključevi psihičke magije*, Beograd: Živorad Mihajlović
- SMITH, Kathryn, 2005, “Marina Abramovic and Paolo Canevari.” *Art Throb* 94 (2005).

- SPECTOR, Nancy, 2010, "Seven Easy Pieces." Marina Abramović, *The Artist Is Present*, New York: Museum of Modern Art, 37-39.
- STEINER, Rudolf, 1964 [1923], *The Arts and Their Mission*. New York: Anthroposophic Press.
- STOKIĆ, Jovana, 2008, *Marina Abramovic speaks with Jovana Stokic*, Madrid: La Fábrica and Fundación Telefónica.
- 2010, "The Art of Marina Abramović: Leaving the Balkans, Entering the Other Side." Marina Abramović, *The Artist Is Present*, New York: Museum of Modern Art, 23-28.
- STUCKRAD, Kocku von, 2005, *Western Esotericism: A Brief History of Secret Knowledge*, London: Equinox Publishing.
- 2005a, "Prigogine, Ilya (1917-2003)." Bron Taylor (ur.), *Encyclopedia of Religion and Nature*, vol. 1, London/New York: Continuum, 1302-1303.
- 2008, "Esoteric discourse and the European history of religion: in search of a new interpretational framework." *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, vol. 20 (2008). Åbo (Turku): Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 217-236.
- 2010, *Locations of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe: Esoteric Discourse and Western Identities*, Leiden/Boston: Brill.
- 2013, *Discursive Study of Religion: Approaches, Definitions, Implications*, u "Method and Theory in the Study of Religion", br. 25, 5-25.
- 2014, "Discursive Transfers and Reconfigurations: Tracing the Religious and the Esoteric in Secular Culture". Egil Asprem i Kennet Granholm (ur.), *Contemporary Esotericism*, London/New York: Routledge, 226-243.
- SUBOTIĆ, Irina, 1977, „Mediala — juče i danas". *Gradac* 17/18, Čačak: Dom kulture, 64-71.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško, 1995, *Retrospektiva: Grupa Kôd, (E, i (E-Kôd*, Novi Sad: Galerija savremene likovne umetnosti.
- 2005, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky

- 2008, “Students cultural centres as reservations”. *Prelom kolektiv (ur.), SKC and Political Practices of Art*, Belgrade: Prelom Kolektiv-Škuc Gallery, 85-90.
- TAYLOR, Charles, 1991, *The Ethics of Authenticity*, Cambridge/London: Harvard University Press.
- THOMPSON, Chris, i Katarina Weslien, 2006, “PURE RAW. Performance, Pedagogy, and (Re)presentation. Marina Abramović interviewed by Chris Thompson and Katarina Weslien.” *PAJ* (82), 29-50.
- 2011, *Felt: Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- TIJARDOVIĆ, Jasna, 1978, „Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom”. Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 55-59.
- TIMOTJEVIĆ, Slavko, 1983, „Izgleđ”. Katalog *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 24.
- TODOROVIĆ, Mirosljub (ur.), 1970, *Signal*, br. 1, Beograd: Beogradska signalistička grupa
- 1971, *Signal*, br. 2-3, Beograd: Beogradska signalistička grupa.
- 1972, *Signal*, br. 6-7, Beograd: Beogradska signalistička grupa.
- 1973, *Signal*, br. 8-9, Beograd: Beogradska signalistička grupa.
- 1980, Signalistički dokumentacioni centar u Narodnoj biblioteci Srbije.
- 2005, „Singalizam i Marina Abramović”. *Gradina*, 10 (2005), 27-35.
- TOMIĆ, Đorđe i Petar Atanacković (ur.), 2009, *Društvo u pokretu: Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, Novi Sad: Cenzura.
- VEBER, Maks, 1976 [1922], *Privreda i društvo*, Beograd: Prosveta.
- VERSLUIS, Arthur, 2002, “What is Esoteric? Methods in the Study of Western Esotericism.” *Esoterica* IV (2002), 1-15.
- VESIĆ, Jelena, 2012, „SKC kao mjesto performativne (samo)proizvodnje. Oktobar 75 — institucija, samoorganizacija, govor u prvom licu, kolektivizacija”. *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, 30-53.

- VESTKOT, Džejsms, 2013 [2010], *Kad Marina Abramović umre: biografija*, Beograd: Plavi jahač / Novi magazin / Narodna biblioteka Srbije.
- VETTESE, Angela, 2012, "The birth of Energy Clothes, Como 2001." Marina Abramović, *Italian Works*, Milano: 24 Ore Cultura, 72-75.
- VINTERHALTER, Jadranka, 1983, „Umetničke grupe — razlozi okupljanja i oblici rada”. Katalog *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980* 1970-1980, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 14-23.
- VUČETIĆ, Radina, 2012, *Koka-kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- VULETIĆ, Ljiljana, 2005, *Život i misao Ksenije Atanasijević*, Beograd: Lj. Vuletić
- WALDRON, Arthur, 1990, *The Great Wall of China. From History to Myth*, New York: Cambridge University Press.
- WASSERSTROM, Steven M., 1999, *Religion After Religion: Gershom Scholem, Mircea Eliade and Henry Corbin at Eranos*, Princeton: Princeton University Press.
- WEBB, James, 1974, *The Occult Underground*, La Salle: Open Court.
- WELLBELOVED, Sophia, 2003, *Gurdjieff: The Key Concepts*, London/New York: Routledge.
- WESTCOTT, James, 2010, *When Marina Abramović Dies. A Biography*, Cambridge: The MIT Press.
- WIJERS, Louwrien (ur.), 1996, *Art meets Science and Spirituality in a changing Economy: from competition to compassion*, London: Academy Editions.
- WILLIAMS, Raymond, 1989, "Culture is Ordinary." Williams, Raymond. *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, London/New York: Verso, 3-18.
- VIOLA, Eugenio, 2012, "The Public is Present. A Personal Account." Marina Abramović, *The Abramović Method*, Milano: 24 Ore Cultura, 76-85.
- WOLFERT, Jörg (ur.), 2015, *My Body is the Event. Vienna Actionism and International Performance*, Wien: Mumok.
- YATES, Frances, 1964, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London: Routledge and Kegan Paul.

YORK, Michael, 2003, *Historical Dictionary of New Age Movements*, Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press.

ZNAMENSKI, Andrei A., 2007, *The Beauty of the Primitive. Shamanism and Western Imagination*, New York: Oxford University Press.

ŽIVKOVIĆ, Živan, 1994, *Signalizam. Geneza, poetika i umetnička praksa*, doktorska disertacija, Paraćin: Vuk Karadžić.

**Internet novinarski članci:**

ABRAMS, Amah-Rose, 2016, "Marina Abramović Brings Her 'Method' to a Younger Generation of Performers in Athens." *Artnet News*, 15. mart 2016. <https://news.artnet.com/art-world/marina-abramovic-exhibition-method-athens-448478>

ANDERSON, Laurie, 2003, "Marina Abramović by Laurie Andreson." *BOMB Magazine*, avgust 2003. <http://web.mit.edu/allanmc/www/abramovic-anderson.pdf>

AUSTRALIAN, 2013, "Primal performer Marina Abramovic recalls her desert revelation", *The Australian*, 30. mart 2013. <http://www.theaustralian.com.au/arts/review/primal-performer-marina-abramovic-recalls-her-desert-revelation/story-fn9n8gph-1226607853298>

BANKS, Grace, 2016, "Performance art has the power to change lives: Marina Abramović in Athens." *Wallpaper*, 15. mart 2016. <http://www.wallpaper.com/art/marina-abramovi-performance-art-has-the-power-to-change-lives#150693>

BOJIĆ, Milan, 2012, "Velja Abramović: Vremeplov je moguć." *Sensa*, 24. novembar. 2012. <http://www.lovesensa.rs/print/clanci/ljudi-inspiracija/na-tragu-tajne-vremena>

BROOKS, Katherine, 2012, "Marina Abramovic Plans Women-Only Lecture For Meltdown 2012 Festival In London." *The Huffington Post*, 23. avgust 2012. [http://www.huffingtonpost.com/2012/07/30/marina-abramovic-women-only-lecture\\_n\\_1720020.html](http://www.huffingtonpost.com/2012/07/30/marina-abramovic-women-only-lecture_n_1720020.html)

COOKE, Rachel, 2014, "Marina Abramović: 'This piece is deeper and more profound than anything I've ever done before.'" *The Guardian*, 23. avgust 2014. <http://>



www.theguardian.com/theobserver/2014/aug/23/marina-abramovic-512-hours-serpentine

DANTO, Arthur, 2010a, "Sitting With Marina." *New York Times*, 23. maj 2010. <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/>

EBONY, David, 2009, "Marina Abramović: An Interview." *Art in America*, 5. maj 2009. <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/-marina-abramovic-david-ebony/>

GALPERINA, Marina, 2010, "When Marina Abramović Dies, An Interview with Biographer and Author James Westcott." Blog *Art F City*, 5. april 2010. <http://artfcity.com/2010/04/05/when-marina-abramovic-dies-an-interview-with-biographer-and-author-james-westcott/>

GOY, Bernard, 1990, "Marina Abramović." *Journal of Contemporary Art*, jun 1990. <http://www.jca-online.com/abramovic.html>

GROVES, Nancy, 2015. "Marina Abramović: The planet is dying. We have to be warriors". *The Guardian*, 18. jun 2015. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/18/marina-abramovic-the-planet-is-dying-we-have-to-be-warriors>

HARKINS-CROSS, Rebecca, 2015, "Marina Abramovic: We san learn telepathy." *CNN*, 1. jul 2015. <http://edition.cnn.com/2015/06/30/arts/marina-abramovic-method-sydney/>

HART, David, 2010, "Analyzing Abramović." *MoMA Inside/Out*. [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/06/11/analyzing-abramovic/](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/11/analyzing-abramovic/)

JOVANOVIC, Rozalija, i Matt Chaban, 2012, "Marina Abramovic Wanted to Open Her Performance Art Institute in Bushwick, But Brooklin Was Tooo Toxic". *Observer*, 7. maj 2012. <http://observer.com/2012/05/marina-abamovic-wanted-to-open-her-performance-art-institute-in-bushwick-but-brooklyn-was-too-toxic-2/>

KAGANSKIY, Julia, 2010, "Visitor Viewpoint: MoMA's Mystery Man". *MoMA Inside/Out*. [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/05/10/visitor-viewpoint-momas-mystery-man](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/05/10/visitor-viewpoint-momas-mystery-man)

- LASTER, Paul, 2014, "Marina Abramovic interview: We've past the point where the performer is present." *Time Out*, 21. oktobar 2014. [http://prod-images.exhibit-e.com/www\\_skny\\_com/MA\\_2014\\_10\\_Time\\_Out\\_interview.pdf](http://prod-images.exhibit-e.com/www_skny_com/MA_2014_10_Time_Out_interview.pdf)
- MALONEY, Allison, 2015, "Marina Abramovic and the art of female sacrifice." *The New York Times*, 17. novembar 2015. <http://nytlive.nytimes.com/womenintheworld/2015/11/17/marina-abramovic-and-the-art-of-female-sacrifice/>
- MILENKOVIĆ, Nebojša, 2007, „Jedan čovek — zapis o bezazlenosti”. *B92* (blog), 13. jul 2007. <http://blog.b92.net/text/455/Jedan-Covek>
- MILLER, M. H., 2014, "The Rest is Silence: Marina Abramovic on her New Show at Sean Kelly." *ARTnews*, 21. oktobar 2014. [http://prod-images.exhibit-e.com/www\\_skny\\_com/MA\\_2014\\_10\\_ARTnews\\_2.pdf](http://prod-images.exhibit-e.com/www_skny_com/MA_2014_10_ARTnews_2.pdf)
- MOGUTIN, Slava, 2010, "The Legend of Marina Abramović." *Whitewall Magazine*, leto 2010. <http://slavamogutin.com/marina-abramovic/>
- n.a., 2011, "Exhibition & museum attendance figures 2010", *The Art Newspaper*, april 2011. [http://www.museologie.uqam.ca/Page/Document\\_art\\_newspaper\\_2011-04.pdf](http://www.museologie.uqam.ca/Page/Document_art_newspaper_2011-04.pdf)
- PEARSON, Jesse, i Richard Kern, 2010, "Marina Abramović." *Vice*, 1. novembar 2010. <http://www.vice.com/read/marina-abramovic-599-v17n11>
- RAKEZIĆ, Saša, 2013, „Čemu umetnost”. *Vreme* (br. 1159). <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1105012>
- SCOTT, Fiona Sinclair, 2016, "Marina Abramović on education, fame and dying." *CNN Style*. <http://edition.cnn.com/2016/04/08/arts/marina-abramovic-neon-greece/>
- SIMIN, Nevena, 1998, „Miroslav Mandić - Razgovarala Nevena Simin". *Art magazin*. [www.artmagazin.info/index.php?option=com\\_content&task=view&id=86&Itemid=36](http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_content&task=view&id=86&Itemid=36)
- SIMONINI, Ross, 2012, "To make German men cry is not an easy task." *The Globe and Mail*. <http://www.theglobeandmail.com/arts/film/to-make-german-men-cry-is-not-an-easy-task/article547469/>
- STIGH, Daniela, i Zoë Jackson, 2010, "Marina Abramović: The Artist Speaks." *MoMA Inside/Out*. [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks/](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks/)

- STOKIĆ, 2014, "Beuys's Lesson in Belgrade", *Post*. [http://post.at.moma.org/content\\_items/554-beuys-s-lesson-in-belgrade](http://post.at.moma.org/content_items/554-beuys-s-lesson-in-belgrade)
- VOLLMER, Deenah, 2012, "Marina Abramović makes Sundance shut up." *Interview Magazine*, 26. januar 2012. <http://www.interviewmagazine.com/film/marina-abramovic-the-artist-is-present-sundance/>
- WHITNEY, Erin, 2014, "Why Marina Abramović is Not Your F\*cking Guru." *Huffington Post*, 26. novembar 2014. [http://www.huffingtonpost.com/2014/11/26/marina-abramovic-generator\\_n\\_6214916.html](http://www.huffingtonpost.com/2014/11/26/marina-abramovic-generator_n_6214916.html)
- ZAYTZEFF, Ariane, 2013, "Reprendre les performances de l'Avant-Garde. Christian Biet, Richard Schechner." *Agôn*. [http://agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/2778/reprendre\\_les\\_performances\\_biet\\_schechner.pdf](http://agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/2778/reprendre_les_performances_biet_schechner.pdf)
- ŽEROVC, Beti, 2011, "The OHO Files: Intevirew with David Nez". *Artmargins online*, 24. avgust 2011. <http://www.artmargins.com/index.php/interview-with-david-nez>  
— 2013, "The OHO Files: Interview with Marko Pogačnik". *Artmargins online*, 27. juli 2013. <http://www.artmargins.com/index.php/interview-with-marko-poganik>

**Internet stranice:**

- ARHIVA SKC, 2015, „24. 10. 1975 / Oktobar '75". *Arhiva SKC*.  
<http://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/likovni-program/5-1975/149-24-oktobar-1975-oktobar-75.html>
- ARHIVA SKC, 2015a, „15. 06. 1977 / Vladimir Jovanović Vlaja". *Arhiva SKC*.  
<http://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/srecna-galerija/75-1977212/5484-15-jun-1977.html>
- ARHIVA SKC, 2015b, „17. 04. 1980 / Izgled br. 3". *Arhiva SKC*.  
<http://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/srecna-galerija/78-1980215/5517-5-april-1980.html>

- ARHIVA SKC, 2015c, „III aprilski susret 16-22.april 1974”. *Arhiva SKC*.  
<http://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti/5835-iii-aprilski-susreti.html>
- BOTANICA, 2016, “About Our Store.” *Original Products Botanica*.  
<http://www.originalbotanica.com/about-our-store/>
- CASA REDONDA, 2015, “The Space in Between/ Marina Abramoivic and Brazil.”  
*Casa Redonda*. <http://casaredonda.com.br/english/espaco-alem-marina-abramovic-e-o-brasil/>
- CHRISTIE’S, 2015, “LOT 224.” *Christie’s*. <http://www.christies.com/lotfinder/photographs/marina-abramovic-5895444-details.aspx#>
- DREAM HOUSE, 2009, “Dream House.” *Tsumari Artfield*. <http://www.tsumari-artfield.com/dreamhouse/en/>
- FRIENDS OF THE CASA, 2009, “Casa de Dom Inácio. Guide for English Speaking Visitors.” *Friends of the Casa de Dom Inácio*. [http://www.friendsofthecasa.info/uploads/A\\_guide\\_to\\_the\\_Casa\\_de\\_Dom\\_Inacio\\_V2.3.pdf](http://www.friendsofthecasa.info/uploads/A_guide_to_the_Casa_de_Dom_Inacio_V2.3.pdf)
- GUGGENHEIM, 2016, “Collection Online. Marina Abramović. Cleaning the Mirror 1.”  
*The Solomon R. Guggenheim Foundation*. <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/4374>
- JAMES RANDI Educational Foundation, 2014, “From the Archives: Randi’s inside scoop into ABC News’ ‘John of God’ investigation (2005).” *James Randi Educational Foundation*. <http://web.randi.org/home/from-the-archives-randi-inside-scoop-into-abc-news-john-of-god-investigation-2005>
- JOG TOURS, 2015, “Oprah Visits John of God at the Casa in Brazil.” *John of God Tours*. <http://johnofgodhealingtours.com/2015/08/28/oprah-visits-john-of-god-at-the-casa-in-brazil/>
- JOHN OF GOD, 2016, “John of God - at the CASA.” *John of God*.  
<http://www.johnofgod.com/index.php/john-of-god-casa>
- JOURNAL OF RELIGION, 2012, “Journal of Religion and Psychological Research 1979-2006.” *The Theosophical Society in Australia*. <http://www.austheos.org.au/indices/JRPSYR.HTM>

- MARKO POGAČNIK, 2015, "Lithopuncture." *Marko Pogačnik*.  
[http://www.markopogacnik.com/?page\\_id=27](http://www.markopogacnik.com/?page_id=27)
- MIROSLAV MANDIĆ, 2016, „Autobiografija”. *Miroslav Mandić*.  
<http://miroslavmandic.name/autobiografija>  
 — 2016a, "Name." *Miroslav Mandić*. <http://miroslavmandic.name>
- KRLEŽIJANA, 2012. „Paracelsus”. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1967>
- LUCIANA BRITO, 2015, "Marina Abramovic: Places of Power." *Luciana Brito Galeria*. <http://www.lucianabritogaleria.com.br/exhibitions/104>
- MAI, 2016. "About MAI." *Marina Abramovic Institute*. <http://www.mai-hudson.org/about-mai/>  
 — 2016a, "Mai Connects: Neuroscientist Suzanne Dikker and Butoh Dancer Vangelina." *Marina Abramovic Institute*. <http://www.mai-hudson.org/content/2014/6/9/visualcues>
- MARINA ABRAMOVIĆ MADE ME CRY, 2010, "Marina Abramović made me cry (blog)." <http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/>
- MoMA 2016, "Marina Abramović. Nude with Skeleton. 2002/2005/2010." *Museum of Modern Art*. <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/2016>
- MoMA, 2016a, "Artist: Marina Abramović." *Museum of Modern Art*. <http://www.moma.org/collection/artists/26439?locale=en>
- NINE ENTERTAINMENT, 2014, "John of God." *Nine Entertainment Co*. <http://www.9jumpin.com.au/show/60minutes/stories/2014/october/john-of-god/>
- RUDÁ IANDÉ, 2016, "Rudá Iandé." *Rudá Iandé*. <http://en.rudaiande.com.br>
- SAMUEL 2016, "Edition Jacob Samuel." *Jacob Samuel*. <http://www.editionjs.com>
- SEAN KELLY, 2014, "Marina Abramović. Generator." *Sean Kelly Gallery*.  
[http://www.skny.com/exhibitions/2014-10-24\\_marina-abramovi/pressrelease/](http://www.skny.com/exhibitions/2014-10-24_marina-abramovi/pressrelease/)
- SERPENTINE GALLERIES TUMBLR, 2014, *512 Hours* (blog).  
<http://512hours.tumblr.com/>
- SPIRITUAL TECHNOLOGY, 2016, "Spiritual Technology." *Živorad Mihailović Slavinski, Spiritual Technology*. <http://spiritual-technology.com>

- TARA THE LIBERATOR, 1987, "Tara the Liberator (By Kyabje Lama Zopa Rinpoche)." *Lama Yeshe*. <http://www.lamayeshe.com/article/tara-liberator>
- TEOZOFSKO GIBANJE, 2014. Teozofija v Sloveniji. [http://www.teozofija.info/Teozofsko\\_gibanje/](http://www.teozofija.info/Teozofsko_gibanje/)
- TUSHITA, 2013, "History of Tushita." *Tushita Meditation Centre*. <http://tushita.info/about-us/history-of-tushita/>
- 2013a "Vajrasattva Retreat." *Tushita Meditation Centre*. <http://tushita.info/programs/group-retreats/vajrasattva-retreat/>
- 2013b, "Where are Tushita's Students from?" *Tushita Meditation Centre*. <http://tushita.info/who-are-tushitas-students-nationality/>
- 2013c, "Yom Kippur Celebration." *Tushita Meditation Centre*. <http://tushita.info/news/yom-kippur-celebration/>
- 2013d, "Our Spiritual Guides." *Tushita Meditation Centre*. <http://tushita.info/about-us/our-spiritual-guides/>

***Video izvori sa interneta:***

- AS ONE, 2016. "Marina Abramovic Speech & 7 minutes Performance - AS ONE - in Athens." *Youtube* video, 2:02. Postavio "Aeneas Act", 1. april 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=j1esvTCPglg>
- FACT LIVERPOOL, 2010. "Marina Abramovic - Manchester International Festival." *YouTube* video, 4:45. Postavio "Fact Liverpool", 12. oktobar 2010. [https://www.youtube.com/watch?v=nI\\_UvaYfR4o](https://www.youtube.com/watch?v=nI_UvaYfR4o)
- GOLI ŽIVOT, 2015. „Goli zivot - Velimir Abramovic - (TV Happy 2013)". *YouTube* video, 2:01:29. Postavio „Goli Zivot TV HAPPY", 29. mart 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=-fJs6LWlwbc>
- KICKSTARTER, 2013. "Kickstarter video for the Marina Abramovic Institute." *YouTube* video, 2:45. Postavio "xavesvideo", 8. avgust 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=h2RjTwrUhMM>

- MAI, 2013. "Marina Abramović gives a virtual tour of the institute." *YouTube* video, 2:52. Postavio "portalanalitika", 28. jul 2013.  
<https://www.youtube.com/watch?v=9CdKu0Bt7xU>
- METRÓPOLIS, 2015. "Marina Abramovic no Metrópolis - 08/03/15 - Bloco 1." *Youtube* video, 19:22. Postavio "Metrópolis", 11. mart 2015.  
<https://www.youtube.com/watch?v=06eNbv4enP8>
- REVIEW 512 HOURS, 2014. "Review of 512 Hours: Marina Abramovic Serpentine Gallery." *Youtube* video, 22:14. Postavio "Scarlet Crawford", 12. jun 2014.  
[https://www.youtube.com/watch?v=2gOV83I\\_rXI](https://www.youtube.com/watch?v=2gOV83I_rXI)
- SERPENTINE GALLERIES, 2015. "Experiment Marathon 2007- Marina Abramović: Cleaning the House." *YouTube* video, 24:15. Postavio "Serpentine Galleries", 22. decembar 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=hDi0XqSyakw>.
- 2014. "Marina at Midnight - Day 10." *YouTube* video, 2:48. Postavio "illy", 21. jun 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=UQRrOHSKUo8>
- 2014a. "Marina at Midnight - Day 17." *YouTube* video, 2:44. Postavio "illy", 29. jun 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=1J5W8daWGhY>
- 2014b. "Marina at Midnight - Day 22." *YouTube* video, 3:14. Postavio "illy", 8. jul 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=PD5mIbIhaz0>
- 2014c. "Marina at Midnight - Day 01." *YouTube* video, 2:22. Postavio "illy", 13. jun 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=c2h3ykOWxb0>
- 2014d. "Marina at Midnight - Day 04." *YouTube* video, 1:37. Postavio "illy", 15. jun 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=xfa8HMKNpRA>
- 2014e. "Marina at Midnight - Day 03." *YouTube* video, 2:50. Postavio "illy", 13. jun 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=V3fBDlxeyMw>
- 2014f. "Marina at Midnight - Day 30." *YouTube* video, 3:40. Postavio "illy", 17. jun 2014. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_BrJNroT5Wo](https://www.youtube.com/watch?v=_BrJNroT5Wo)
- 2014g. "Marina at Midnight - Day 25." *YouTube* video, 3:17. Postavio "illy", 11. jul 2014. [https://www.youtube.com/watch?v=UVkAMgKmf\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=UVkAMgKmf_w)
- 2014h. "Marina at Midnight - Day 64." *YouTube* video, 2:27. Postavio "illy", 25. avgust 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=z0xG9MO8ERI>

- SESC, 2015, "Encontros com Marina Abramović no Sesc Pompeia." *YouTube* video, 1:38:11. Postavio "Sesc em São Paulo", 19. maj 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=Ju7hgOnwOPc>
- SPIRIT COOKING, 2009. "Marina Abramovic Spirit Cooking." *YouTube* video, 9:54. Postavio "radioartemobile", 10. mart 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=3EsJLNGVJ7E>
- STRAND BOOKSTORE, 2012. "Marina Abramović in conversation with Klaus Biesenbach and Marco Anelli." *YouTube* video, 45: 58. Postavio "Strand Bookstore", 17. oktobar 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=JdSs6KEH1OA>

***Filmovi, radio emisije, nosioci zvuka:***

- ART MEETS SCIENCE & Spirituality in a Changing Economy, 2013. DVD. Amsterdam: Asset Foundation / New York: Mystic Fire Video.
- BEUYS & BEUYS: Der Jahrhundertkünstler zwischen Fettstuhl und sozialer Skulptur, 2006. Dokumentarni TV film. Mainz: 3sat.
- SCIENCE FRIDAY, 2013, *Marina Abramovic: Experimenting on Consciousness, Through Art*. Minneapolis: PRI, 34:38, 16. avgust 2013. <http://www.sciencefriday.com/segments/marina-abramovic-experimenting-on-consciousness-through-art/>
- SEVEN EASY PIECES, 2007. DVD. New York: Sean Kelly Gallery.
- THE GREAT WALL (Lovers at the Brink), 1989, Dokumentarni TV film. London: Channel Four Television.
- UMETNIK JE PRISUTAN, 2013, DVD, Beograd: NIN.
- THE SPACE IN BETWEEN: Marina Abramović i Brazil, 2016. Dokumentarni film. São Paulo: Casa Redonda.
- WORD OF MOUTH, 1980, *Word of Mouth: Prepared Talks by 12 Artists Recorded on Ponape, an Island in the Pacific Ocean (Vision 4)*. LP gramofonska ploča. Oakland: Crown Point Press.



## BIOGRAFIJA AUTORA

*Nikola J. Pešić* rođen je 17. maja 1973. godine u Beogradu. Diplomirao je slikarstvo na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1998. godine. Završio je postdiplomske studije na Državnoj akademiji likovnih umetnosti u Štutgartu, 2002. godine, uz stipendiju Nemačke službe za akademsku razmenu (*DAAD*). Magistrirao je vajarstvo na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2002. godine. Autor je osam samostalnih izložbi i učesnik niza grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Organizovao je izložbu *Belgrad 180°* u okviru manifestacije *Projektraum Donau*, koji je podržalo Ministarstvo za nauku, istraživanje i umetnost Baden-Virtemberga, 2015. godine.

Prilog 1.

## Izjava o autorstvu

Potpisani NIKOLA J. PEŠIĆ

broj upisa: /

### Izjavljujem

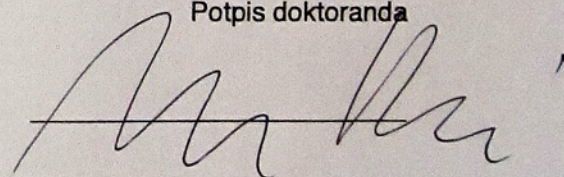
da je doktorska disertacija pod naslovom

„OKULTURA U POETICI MARINE ABRAMOVIĆ“

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada,
- da predložena disertacija u celini ni u delovima nije bila predložena za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih visokoškolskih ustanova,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

U Beogradu,  
26.04.2016.

Potpis doktoranda



Prilog 2.

## Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada

Ime i prezime autora: NIKOLA J. PEŠIĆ

Broj upisa: /

Studijski program: /

Naslov rada: „OKULTURA U POETICI MARINE ABRAMOVIĆ“

Mentor: dr Nemanja Radulović, vanredni profesor, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Potpisani NIKOLA J. PEŠIĆ

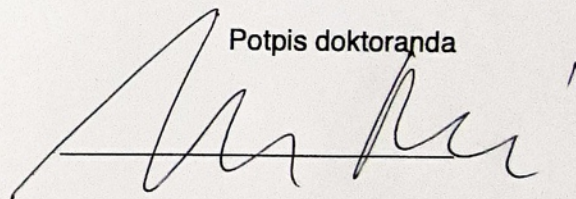
Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog rada istovetna elektronskoj verziji koju sam predao za objavljivanje na portalu Digitalnog repozitorijuma Univerziteta u Beogradu.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta u Beogradu.

U Beogradu,  
26.04.2016.

Potpis doktoranda



Prilog 3.

## Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku „Svetozar Marković“ da u Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu unese moju doktorsku disertaciju pod naslovom:

„OKULTURA U POETICI MARINE ABRAMOVIĆ“

koja je moje autorsko delo.

Disertaciju sa svim priložima predao sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučio.

1. Autorstvo
2. Autorstvo - nekomercijalno
3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerade
4. Autorstvo – nekomercijalno – deliti pod istim uslovima
5. Autorstvo – bez prerade
6. Autorstvo – deliti pod istim uslovima

(Molimo da zaokružite samo jednu od šest ponuđenih licenci, kratak opis licenci dat je na poleđini lista).

U Beogradu,  
26.04.2016.

Potpis doktoranda

