

**Georges Bataille i radikalna
umjetnost performansa:
filozofija transgresije u
performansu *Ritam 0* (1974.)
Marine Abramović**



**Georges Bataille and
the Radical Performance Art:
the Philosophy of Transgression
in the Performance *Rhythm 0*
(1974) Marine Abramović**

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Primljen: 31.10.2019.

Prihvaćen: 10.5.2020.

DOI: 10.31664/zu.2020.106.05

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Received: October 31, 2019

Accepted: May 10, 2020

DOI: 10.31664/zu.2020.106.05

APSTRAKT

Unatoč savremenom shvatanju koncepta transgresije koji u postmoderno doba nerijetko ulazi u sfere simulakruma i mas-medijske realnosti, u ovom tekstu stavljen je fokus na filozofiju francuskog mislioca Georges-a Bataillea (1897–1962.), kao relevantan teoretski okvir za razumijevanje transgresivnih, nasilnih i ritualističkih praksi radikalne umjetnosti performansa od 70-ih godina pa naovamo. Kroz teoretsko dekodiranje performansa *Ritam 0* (*Rhythm 0*) Marine Abramović, nastoji se propitati na koji način Batailleova filozofija—sa posebnim naglaskom na pojmovima transgresije, komunikacije, žrtve, suverenosti, „unutrašnjeg iskustva“, metafizičke rane, erotizma i svetog—korespondira sa ekstremnim praksama i ritualističkim elementima nasilne umjetnosti performansa, a u širem kontekstu formiranja nove „estetike transgresije“ upisane u tijelo umjetnika kao društveni tekst, mjesto otpora, žrtveni mediji kanal za regeneriranje kolektivnog iskustva svetog.

KLJUČNE RIJEČI

Georges Bataille, Marina Abramović, filozofija transgresije, umjetnost performansa, ritualizirano nasilje, žrtvena estetika, misticizam i sveto u umjetnosti

SUMMARY

Despite the contemporary understanding of the concept of transgression, which in postmodern times often slides into the domains of simulacra and mass media, this text focuses on the philosophy of the French thinker Georges Bataille (1897–1962) as a relevant theoretical framework for understanding the transgressive, violent and ritualistic practices of radical performance art from the 1970s onward. Through the theoretical reading of Marina Abramović's performance *Rhythm 0*, this paper aims to examine the way in which Bataille's philosophy—with particular emphasis on the concepts of transgression, communication, sacrifice, sovereignty, “inner experience”, metaphysical wound, eroticism and the sacred—corresponds to the extreme practices and ritualistic elements of violent performance art. This complex correlation is examined in a wider context of the new “aesthetics of transgression” inscribed in the body of the artist as a social text, site of resistance, sacrificial medium and a channel for the regeneration of the collective experience of the sacred. Finally, this paper aims to demonstrate how such aesthetic revitalization of transgression, and its relationship with the different forms of the violent and the sacred generated in the ritualistic performance space, can be interpreted on a more phenomenological level through the lense of Bataillean philosophy marked by its subversive rethinking of the discourses of the body, “language, sexuality and the death of God in a new construction of religious discourse”.

KEYWORDS

Georges Bataille, Marina Abramović, philosophy of transgression, performance art, ritualized violence, sacrificial aesthetics, mysticism and the sacred in art

Igor Vučak

RADIKALNA UMJETNOST
PERFORMANSA I ULAZAK U PODRUČJE
EKSTREMNOG

Još od 60-ih godina umjetnici performansa počinju angažovati svoja tijela i stvarati od njih jedan novi, radikalni, „umjetnički medij“, što će dalje podstaknuti niz ekstremnih, nasilnih i ritualističkih performansa baziranih na različitim praksama transgresije. Drugim riječima, samoranjavanje, sadomazohizam, asketizam, prolaženje iskustava na granici života i smrti, primjenjuju se kao ekstremni kanali u istraživanju krajnjih korporalnih i psiholoških granica kroz transformativno iskustvo traume i bola. U tom procesu, radikalna umjetnost performansa nastojala je uspostaviti jedan kompleksniji fokus na „društveni tekst“ ljudskog tijela, upisan u mnogobrojne diskurse kulturne politike, identiteta, seksualnosti i relacija moći. Počevši sa foto-montažom Yvesa Kleina *Skok u prazno* (*Leap into the Void*, 1960.) koja se nalazi među prvim prikazima intencionalnog samoranjavanja u umjetnosti performansa, preko krvavih paganskih i ranokršćanskih rituala žrtvovanja urežiji bečkih akcionista (*Wiener Aktionismus*), pa sve do parasuicidalnih performansa utemeljenih na sadomazohističkim praksama i autodestrukciji tijela (Chirs Burden, Gina Pane, Marina Abramović, Barry Flanagan, Vito Acconci, Ron Athey, Linda Montano i drugi), ritualistička umjetnost performansa otkriva tendenciju ka radikalnoj transgresiji tijela, rušeći u tom procesu sve normativne barijere, zabrane i tabue. Pored eksponiranja tijela kao „mjesta spektakla [i] umjetničkog medija“,¹ umjetnici performansa razvili su niz ekstremnih strategija koje su težile prema „narušavanju lične i društvene homogenosti, [na taj način] distorzirajući normalne parametre tjelesnog izražavanja i senzacije [kako bi dostigli] stanja nesvijesti ili ekstaze u kojima su mogli pobjeći od svojih kulturalno determiniranih tijela u stanja zazornosti i anarhije“.² Ponekad su upotrebljavali autodestruktivne prakse u formi samoranjavanja ili mučenja tijela u ekstremnim uslovima, dok su u drugim primjerima realizirali interaktivne performanse unutar kojih su dijelovi publike mogli odabrati svoje uloge u vidu mučitelja, pasivnih promatrača ili pak pokretača zadovoljstva—kao što je to bio slučaj u performansu *Ritam O* (*Rhythm O*)—ali temeljna namjera sličnih performansa uglavnom je bila usmjerena prema dostizanju duboke spiritualne transformacije za umjetnika i njegove identifikacije sa publikom. Dawn Perlmutter piše tim povodom: „Prvobitno, cilj tih umjetnika odnosio se na ličnu transformaciju i pokušaj povratka ka spiritualnom. Rezultat su bile nekonvencionalne forme svetog predstavljene kroz umjetnost koja je prijetila fundamentalnim vrijednostima zapadne kulture, provocirajući cenzuru na mnogim društvenim nivoima. Kulturni rat je započeo.“³

Paralelno sa uzdrmanjem fundamentalnih normi društva koje je radikalna umjetnost performansa realizirala destabiliziranjem socijalnih, kulturnih, estetskih i religijskih kodova, filozofija jednog od najkontroverznijih francuskih mislilaca 20. stoljeća, Georgesa Bataillea (1897.–1962.), ponovo je počela zauzimati značaj u kontekstu diskursa transgresije. Batailleova filozofska razmatranja u oblastima političke

1 Fahey, “A Taste for the Transgressive: Pushing Body Limits in Contemporary Performance Art”, para. 4 [prev. aut.].

2 Arya, *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in Visual Arts, Cinema and Literature*, 16 [prev. aut.].

3 Perlmutter, “The Sacrificial Aesthetics: Blood Rituals from Art to Murder”, para. 3 [prev. aut.].

4 Richardson, “Georges Bataille”, 26 [prev. aut.].

5 Jenks, “Transgression: The Concept”, 22 [prev. aut.].

6 Bataille, *The Impossible*, 39 [prev. aut.].

7 Elwes, *Video Art: A Guided Tour*, 180 [prev. aut.].

8 Arya, isto, bilj. 2, 16–17 [prev. aut.].

9 Cashell, *Aftershock: The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, 2 [prev. aut.].



Multimedijalna instalacija sa predmetima korištenim u performansu *Ritam O* (1974.), Museum of Parallel Narratives—In the framework of L'Internationale. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2011. Foto: Rafael Vargas. / Multimedial instalation with the objects used in the performance *Rythm o* (1974), Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2011. Photo: Rafael Vargas.

↑

ekonomije, transgresije, seksualnosti, ekscesa i tijela, reaktualizirana su od strane poststrukturalističkih filozofa i teoretičara poput Michela Foucaulta, Jacquesa Derridaea, Julije Kristeve, Jeana Baudrillarda i mnogih drugih, koji su u njemu prepoznali jednu od ključnih figura unutar inicijative raskrinkavanja „relacija moći koje uokviruju zapadne ideje [...] kroz njegovu kritiku koherentnosti misli i integriteta subjekta, [što je dalje pružilo] ekspanziju dekonstrukcijskom impulsu karakterističnom za poststrukturalizam”.⁴ Kao što naglašava Chris Jenks: „Nakon njegove smrti, [Bataille] je uskrsnut kao novi intelektualni avatar, neprikosnoveni otac heterologije i onog 'post-', kao 'prorok transgresije’.”⁵ Značajan uticaj Batailleove apokaliptične filozofije istovremeno se proširio i kontrakulturom, dok su radikalne struje savremene književnosti, performansa i vizualne umjetnosti, često crpile svoje transgresivne prakse upravo u mračnom carstvu njegovog „ateološkog misticizma”, gdje se „sva racionalnost raspada”.⁶ Rezonantnost Batailleovih filozofskih teorija unutar onoga što će kasnije biti poznato kao transgresivna književnost i ekstremna umjetnost, nije samo prisutna kroz masovnu opsesiju temama kao što su nasilje, destrukcija, erotizam, opscenost, zazornost, misticizam i smrt, nego i kroz dominantno prisustvo tzv. ritualističke „žrtvene estetike”, koja je unutar umjetnosti performansa u posljednjih nekoliko decenija „koristila zazornost i šok strategije, ritualno ponižavanje, samoranjavanje i orgiju tjelesnih izlučevina, kako bi dostigla katarzično prekidanje buržoaskog kondicioniranja u publici”.⁷ Kako sugerira Rina Arya:

*Ekstremni postupci, često sadomazohističkog tipa, korišteni su kako bi gurnuli tijelo i psihi s onu stranu granica bola u pokušaju da se ispituju ljudska izdržljivost i granice sopstva. Bol je postao simbolom narušavanja društvenog homogeniteta i promišljanja normi identiteta i društva. Ovo je bila umjetnost granice i njenih ekvivalenata—ruba, praga i margine. Body/performativna umjetnost nastojala je usaglasiti nepouzđane granice između stanja suprotnosti: subjekta i objekta, čovjeka i mašine, muškarca i žene, života i smrti, zdravlja i bolesti, kao i prirodnog i artifičijelnog; na taj način otkrivajući samu srž iskustva zazornosti.*⁸

Takav regresivni zaokret prema haotičnim, agonalnim, nasilnim i degutantnim sadržajimama području umjetnosti performansa, nije bio usmjeren samo prema subverziji postkantovske institucionalne estetike i dominantnih religijskih kodova zapadnog društva, već je pokrenuo i sistematsko „narušavanje društveno-konsenzualnog tabua u batajevskom smislu, [na taj način upućujući na činjenicu] da su ovdje posrijedi transgresivne umjetničke prakse”.⁹ Na temelju transgresivnih elemenata identificiranih u praksama radikalne umjetnosti performansa 70-ih godina, u ovom tekstu ću primijeniti Batailleovu filozofiju transgresije kao teoretsku matricu za kvalitativnu analizu performansa *Ritam O* koji je Marina Abramović izvela u Napulju 1974. godine. Prvo poglavlje posvećeno je teoretskoj interpretaciji Batailleovih pojmova transgresije, metafizičke rane i komunikacije identificiranih u nasilno-ritualističkim dimenzijama performansa. Drugo i

treće poglavlje usmjereni su prema teoretskom iščitavanju batajevskih pojmova žrtve, ritualne potrošnje ekscesivne energije, „unutrašnjeg iskustva“, suverenosti i svetog kao performativnih elemenata prisutnih unutar radikalnog performansa Marine Abramović kroz niz ritualističkih, spiritualnih i žrtvenih soma-estetskih praksi. Batailleov koncept transgresije u ovom kontekstu fundamentalno je povezan sa ranjenim tijelom umjetnika koje—tretirano kao „privremeni žrtveni objekt”—postaje kanal za regeneriranje kolektivnog iskustva svetog.

BATAILLEOVI POJMOVI
KOMUNIKACIJE, TRANSGRESIJE, RANE I
SVETOG U PERFORMANSU *RITAM O*

Djelovanje Marine Abramović u periodu od skoro pet desetljeća može se svrstati među najrelevantnije i izrazito heterogene stvaralačke opuse na području umjetnosti performansa, sa specifičnim fokusom na „istraživanje fizičkih i mentalnih granica njenog bića [nerijetko kroz radikalna sredstva kao što su] bol, iscrpljivanje i opasnost, a u potrazi za emocionalnom i spiritualnom transformacijom”.¹⁰ Tokom 70-ih godina prošlog stoljeća, Abramović je ostvarila niz parasuicidalnih performansa poznatih kao *Ritam serije (Rhythm series)* koji su kombinirali ritualizirano nasilje i samoranjanje, ali i istraživanje geste, izdržljivosti i samoobjektivacije, u tom procesu na radikalni način redefinišući odnos između publike i performerera. Od samobičevanja, urezivanja petokrake zvijezde žiletom u stomak i ležanja na krstu od leda u performansu *Tomasove usne (Lips of Thomas)*, preko samoranjanja njena tokom ruske igre sa noževima i dva kasetofona u *Ritmu 10 (Rhythm 10)*, pa sve do kultnog ulaska u zapaljenu petokraku zvijezdu unutar koje se zamalo nije ugušila usljed nedostatka kisika—da bi je spasila dvojica gledalaca koja su izvučla njeno onesviješteno tijelo iz plamenova—tokom *Ritma 5*, njeni performansi iz prve polovine 70-ih godina istražuju niz ekstremnih područja kroz žrtvena, autodestruktivna i ritualistička sredstva koja mogu biti okarakterizirana kao batajevski po samoj srži svoje radikalne filozofije.

Možda najkontroverznijim performansom pokazao se onaj posljednji u nizu *Ritam serija* poznatiji kao *Ritam O (Rhythm O)*, koji je Abramović izvela krajem 1974. u Studiju Morra u Napulju. Performans je započeo tako što je Abramović stala pored stola, pasivno se nudeći članovima publike dok im je natpis na zidu otkrivao da mogu aktivno učestvovati u njegovom toku: „Na stolu se nalaze 72 predmeta koja mogu biti iskoristena na meni prema vašim željama. Ja sam objekt.”¹¹ Kao što Lynn MacRitchie otkriva povodom neočekivanog razvoja *Ritma O* i nasilnih događaja koji su ga obilježili:

Tokom čitavih šest sati, ona je ostala potpuno pasivna dok je publika mogla sa njom raditi šta je htjela. Spektar od 72 predmeta, uključujući pištolj i sjekiru, među benignijim predmetima kao što su ruža i bočica parfema, nalazio im se na raspolaganju. Sve je započelo u razigranom tonu, sa članovima publike koji su ukrašavali njeno lice i stavljali joj cvijeće u ruke.

*Ali kako je vrijeme prolazilo, izbor predmeta postajao je sve opasniji. Njena odjeća je rasječena, koža probodena, krv popijena. Napokon je pištolj, napunjen sa jednim metkom, prislonjen uz njenu glavu, dok su joj prsti bili stegnuti oko okidača.*¹²

Fatalni ishod kojim je mogao uroditi *Ritam O*, kao i šokantno ponašanje učesnika od kojih su neki počinili izrazito nasilne postupke tokom njegovog šestosatnog trajanja, potpuno su prevazišli očekivanja Abramović koja je naknadno komentirala: „Ono što sam naučila jeste da [...] ako stvari prepustite publici, oni vas mogu ubiti.”¹³ Ali ne treba zaboraviti činjenicu da je umjetnica u ovom slučaju dopustila publici—odnosno sudionicima, koji su unutar performansa odabrali uloge stvarnih mučitelja, pokretača zadovoljstva, zaštitnika ili pak voajera—da naruše, povrijede i eksploatiraju njeno tijelo, upravo da bi doveli njenu psihu i korporalnost do samih granica podnošljivog. U tom procesu istovremeno transformirajući tijelo umjetnice u „privremeni žrtveni objekt” na način koji implicitno korespondira sa praksama ritualnog žrtvovanja, gdje se kroz oslobađanje nasilnih energija i potisnutih nagona kod publike (ili učesnika u ritualu) nastoji dostići „trenutak zajedništva [...] i mogućnost ekstatične identifikacije između umjetnika i posmatrača [sudionika u performansu]”.¹⁴

„Trenutak zajedništva” o kojem govori Catherine Craft, kao i druga ekstremna iskustva koja je Abramović prošla tokom *Ritma O*, otkrivaju niz značajnih korelacija sa Batailleovim filozofskim pojmovima transgresije, komunikacije, žrtve, „unutrašnjeg iskustva” i svetog. Kao što tim povodom primjećuje Rina Arya: „Tijelo Abramović je ‘rastavljeno’, tako što joj je biće direktno narušeno. U antropološkom smislu, ona može biti posmatrana kao objekt žrtvenog stradanja koji pročišćava grijeh društva. U tom smislu, analogija može biti uspostavljena i sa figurom Krista koji je bio žrtveno janje za grijeh čovječanstva.”¹⁵ Prema Batailleu, suverenost ljudskog bića može doći samo kroz radikalnu potragu za „vrhuncom” (*le sommet*)¹⁶, ali moralnost tog „vrhunca” bliža je „zlu nego dobru”, pošto zahtijeva narušavanje bića i žrtvovanje tijela, koje je, kako navodi u „Diskusiji o grijehu” (*Discussion sur le péché*, 1944.)—svoj najbolji primjer pronašlo u razapinjaju Krista, kao „najdvosmislenijem izrazu zla na vrhuncu”:¹⁷

*U činu raspeća čovjek dostiže vrhunac zla. Ipak, upravo u dostizanju ovog vrhunca čovječanstvo je prestalo biti odvojeno od Boga. Iz toga možemo zaključiti da se ‘komunikacija’ ne može odvijati od jednog netaknutog bića prema drugom: komunikacija zahtijeva bića sa njihovim bićima u riziku, postavljenim na samu granicu smrti, ništavila; moralni vrhunac trenutak je rizikovanja, momenat uzdižanja bića iznad samog sebe, na granici ništavila.*¹⁸

Preuzimajući ulogu „žrtvenog janjeta” u *Ritmu O*, Abramović ne samo što dovodi svoje biće „u stanje rizika” nego se istovremeno prepušta ranjavanju i transgresiji svoga tijela što dalje omogućava—u okviru Batailleove teorije prestupa—

- 10
Spector, "Marina Abramovic: *Rhythm 5*", para. 1 [prev. aut.].
- 11
Warr (ur.), *The Artist's Body*, 125 [prev. aut.].
- 12
MacRitchie, "Marina Abramovic: Exchanging Energies", 27–28 [prev. aut.].
- 13
Vettese et al., *Marina Abramovic*, 29–30 [prev. aut.].
- 14
Craft, *An Audience of Artists: Dada, Neo-Dada, and the Emergence of Abstract Expressionism*, 137 [prev. aut.].
- 15
Arya, "Consecrating the Body", 117 [prev. aut.].
- 16
Bataille u svom filozofskom djelu razvija specifičnu poziciju moralnosti, suprotstavljajući „moralnost vrhunca“ moralnosti *opadanja*: „Vrhunac odgovara ekscesu, bujnosti snaga. On dovodi tragični intenzitet do njegove granice. Povezan je sa neizmjernom potrošnjom energije, sa narušavanjem integriteta bića. U tom smislu je bliži zlu nego dobru. *Opadanje*—koje odgovara trenucima iscrpljenosti, umora—usmjereno je prema težnji ka očuvanju i obnavljanju bića. Pravila moralnosti rezultat su takvog opadanja.“ Bataille, "Discussion on Sin", 28 [prev. aut.].
- 17
Isto, 28.
- 18
Isto, 28.
- 19
Bataille, *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*, 18 [prev. aut.].
- 20
Isto, 15.
- 21
Isto, 13.
- 22
Bataille, *Inner Experience*, 49 [prev. aut.].
- 23
Bataille, *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*, 17 [prev. aut.].
- 24
Lingis, "Contact and Communication", 122 [prev. aut.].

raspadanje integriteta subjekta, uzdizanje bića iznad granica sopstva i prevazilaženje „diskontinuiranog modusa postojanja kao definiranih i odvojenih bića“. ¹⁹ Kod Bataillea se upravo radikalna potraga za „kontinuitetom bića“, koji na drugim mjestima naziva još i „carstvom izgubljene intimnosti“, realizira kroz transgresivne prakse nasilja, erotizma, žrtve, komunikacije, neproduktivnog trošenja, smijeha i smrti, a oni zajedno posjeduju moć da zamijene „individualni izolirani diskontinuitet [bića], osjećajem dubokog kontinuiteta“. ²⁰ Psihološki modaliteti onoga što Bataille definira kao „kontinuitet bića“, mogu se još nazrijeti kroz stanja nasilnog ekstatičnog zajedništva unutar kolektivnih rituala žrtvovanja, u mističnoj ekstazi ili tokom orgazmičke egzaltiranosti, ali konačni i potpuni prekid diskontinuiranog stanja bića nalazi se u carstvu smrti, a za Bataillea, „smrt je vrtoglava, hipnotizirajuća [...] smrt znači kontinuitet bića“. ²¹

Tokom šokantnih i nasilnih trenutaka performansa koji je Abramović izvela u Napulju—trganja umjetničine odjeće, ranjavanja njenog polugolog tijela u skoro pa ritualnim činovima bičevanja, rezanja njenog mesa, korištenja ružinog trnja kojim su joj učesnici probijali kožu, sisanja krvi koja se slijevala iz njenih rana; te konačno, pištolja prislonjenog uz njen vrat—učesnici *Ritma O* demonstrirali su transgresivnu tendenciju koja odgovara Batailleovom filozofskom pojmu „komunikacije“—tačnije, „želje za komunikacijom“. ²² Prema Batailleu, takva želja za komunikacijom implicira povezivanje čina žrtvovanja sa nasilnim aspektima erotizma i seksualnosti, izraženim u „narušavanju bića njegovih učesnika [...] narušavanju koje graniči sa smrću, sa ubistvom“. ²³ Kod Batailla, erotizam posjeduje unutrašnju vezu sa komunikacijom i transgresivnom željom da se unište granice postavljene pred diskontinuirana bića u stvarnom svijetu. Date tendencije u ovom slučaju kulminiraju kroz mješavinu nasilja, afektivnosti i seksualnog uzbuđenja pojedinih sudionika performansa u dramatičnom susretu sa brutaliziranim tijelom umjetnice koje pred njima otvara (inače zabranjenu) mogućnost kontinuiranog narušavanja tabua u slobodnom ritualističkom prostoru performansa. Povodom nasilno-ritualističkih aspekata Batailleovog pojma komunikacije, Alphonso Lingis naglašava mističnu dimenziju iskustva u koju bića ulaze međusobno „komunicirajući“ i tako rušeći granice svoje diskontinuiranosti, autonomije i subjektivne samodostatnosti:

Želja za komunikacijom narušava samodostatnost suverenog bića, njegovu autonomiju, njegov integritet; otvarajući ga prema nečemu što je iznad njega. To iznad, ispočetka se čini prazno; to je ponor, ništavilo [...]. Ali ta anksioznost [pred ništavilom] ekstatične je prirode usljed oslobađanja prekomjernih energija, što potvrđuje suvereni intenzitet bića koje se otvara prema nemogućem. Komunicirati sa drugim znači prodrijeti kroz njegov integritet, njegovu nezavisnost, autonomiju, njegovu prirodu [...] narušiti ga, uznemiriti, raniti. ²⁴

Proces ranjavanja žrtvenog objekta duboko je povezan sa simboličkim značajem pojma *rane*, koji unutar Batailleovog ateološkog mističizma reflektira „očigledan procjep između

duha i materije, između svijesti i tijela, onesposobljavajućeg i desakralizirajućeg polariteta",²⁵ što se otvara u jezgru njegove ateološke kozmogonije. Rana ne predstavlja samo sakrificijelno sredstvo u otvaranju metafizičkog procjepa između duha i materije, već ona kod Bataillea prožima čitavu acefaličnu prirodu univerzuma u post-ničevskom ontološkom ponoru kao fundamentalnom stanju nakon „smrti boga“²⁶ i zapadne metafizike: „Univerzalno postojanje, vječno nedovršeno i acefalično, svijet kao krvareća rana, beskrajno stvarajući i uništavajući pojedinačna bića konačnosti.“²⁷ Bataille piše kako „ono što budi želju u biću od mesa, nije neposredno samo biće, nego njegova rana: tačka procjepa u integritetu tijela [...] rana koja stavlja svoj integritet u rizik, njen procjep koji ne ubija, već desakralizira. Ono što desakraliziranje otkriva, odgovara onome što smrt otkriva: ništavilu“.²⁸ U performansu *Ritam O*, permanentna „želja za ranom“—koju Bataille pozicionira kao sam temelj komunikacije—ne otkriva se samo kroz ranjeno tijelo umjetnika kao kanal za regeneriranje rasparčane društvene homogenosti ili kroz simboličko-religijske konotacije povezane sa „zajedništvom Boga i čovječanstva kroz ranu raspeća“²⁹, nego dodiruje i područje kršćanskog mističizma kroz primjere kao što su mistična iskustva svete Angele iz Foligna (1248.–1309.). Unutar jednog od svojih mističnih iskustava, sveta Angela doživljava ekstazu pred figurom razapetog Krista, meditirajući nad dijelovima njegovog izranjavanog tijela, na taj način upućujući na Batailleov filozofski pojam „ekstaze pred objektom“. Kako po tom pitanju sugerira Amy Hollywood:

Angelino meditiranje nad slikama Kristovog stradanja odražava njenu vlastitu želju da se rastvori, da se približi smrti i otvori sebe prema zjapečim ranama neophodnim za komunikaciju [...]. Mučenje tijela drugog [ovdje] služi kao dramatičacija koja vodi prema još većoj ekstazi u ponoru. U određenim dijelovima Batailleovog L'expérience intérieure, možemo primijetiti pokret od ekstaze pred objektom, koji je paralelan sa Angelinim meditacijama nad figurom Krista, prema ekstazi u ponoru, što je analogan Angelinom iskustvu tame božanskog.³⁰

Primjer dramatične komunikacije tokom Angelinog mističnog iskustva prožetog ekstazom i željom za *rastvaranjem* subjekta koji se identificira sa rasparčanim dijelovima svetog objekta, kontekstualiziranje u *Ritmu O* kroz žestoki zanos u koji padaju pojedini učesnici performansa dok ranjavaju tijelo umjetnika („žrtvenog objekta“), da bi se s njim naposljetku poistovijetili u ekstatičnom osjećaju zajedništva. Publika posredstvom desakralizacije „privremenog žrtvenog objekta“ pronađenog u pasivnom tijelu umjetnice, prividno subvertira principe kršćanskog rituala, ali funkcija rituala u ovom slučaju je potvrđena u granicama Batailleove filozofije transgresije—koja „zadržava moć tabua“ i „skida zabranu ne ukidajući je“.³¹ Posebnu važnost za Bataillea posjeduje onaj kratki trenutak u kojem moć zabrane još uvijek djeluje na psihu kolektiva, ali „počinitelji prestupa“ ipak se prepuštaju unutrašnjem impulsu protiv kojeg su ta zabrana ili tabu usmjereni.



Georges Bataille u pećini Lascaux, 1954. Foto: Gallimard. / Georges Bataille in the Lascaux cave, 1954. Photo: Gallimard.

↑

25

David York, "Flesh and Consciousness: Georges Bataille and the Dionysian", 44 [prev. aut.].

26

Usp. Bataille, *Oeuvres Complètes*, VIII, 670–677.

27

Bataille, "Propositions", 201 [prev. aut.].

28

Isto, 29.

29

Usp. Bataille, "Discussion on Sin", 18–26.

30

Hollywood, *Sensible Ecstasy: Mysticism, Sexual Difference, and the Demands of History*, 73–74 [prev. aut.].

31

Bataj, *Erotizam*, 41.

31

Bataj, *Erotizam*, 41.

32

Usp. Paič, „Spirale transgresije: Georges Bataille i sveta profanost tijela“, 180–209.

33

Bataille, *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*, 38–39 [prev. aut.].

34

Arya, "Ecstasy and Pain: The Ritualistic Dimension of Performance Art", 32–35 [prev. aut.].

35

Usp. Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economy*, 45–63.

36

Batailleov kritički pristup tradicionalnoj političkoj ekonomiji fokusiranoj na primat produkcije, akumulacije i utilitarnosti te racionalne potrošnje, potvrđen je formuliranjem pojma „generalne ekonomije“, kao „sfere žrtvene potrošnje, luksuza i smrti [...] ekonomije koja, u tome što postaje generalna, izgara ove granice i zaista prelazi okvire političke ekonomije“. Baudrillard, "When Bataille Attacked the Metaphysical Principle of Economy", 45 [prev. aut.].

37

Pojam „prokletog (u)djela“ kao vrhunca ekscesivne energije označava jednu od seminalnih tačaka Batailleove filozofije, protežući se od *suvišnog* udjela energije kojom raspolaze čovječanstvo, pa sve do univerzalne kosmičke tendencije prema ekscesivnoj produkciji i potrošnji, koju Bataille prepoznaje u beskrajnim izljevima solarne energije kao izvoru organskog života. Prokleti (u)dio u tom se smislu odnosi na onaj ekscesivni dio bilo koje ekonomije koji mora biti potrošen luksuzno i svjesno u umjetnostima, seksualnosti, spektaklima i raskošnim monumentima, ili mu je pak suđeno da bude nesvjesno utrošen u skandaloznim i katastrofičnim izljevima rata. Usp. Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economy*, 21–26.

38

Bataille, *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*, 22 [prev. aut.].

Navedene transgresivne tendencije u ovom slučaju kulminiraju u „profanom posvećivanju tijela”,³² pa se tako transgresija tijela u performansu *Ritam O* može shvatiti kao uspješno realizirana transgresija u kontekstu Batailleove teorije prestupa, pošto „ako u činu prestupa mi počnemo osjećati ono uzbuđenje uma bez kojeg tabu ne bi mogao postojati: to je iskustvo grijeha. Takvo iskustvo vodi ka savršenom prestupu [...]. To je religiozni senzibilitet, i uvijek povezuje želju sa užasom, grijehom i uzbuđenjem”.³³

Pojmovi transgresije i tabua, prema tome, mogu biti shvaćeni ka oduboko povezane sile koje su inherentno uslovljene jedna drugom. Jer dok tabu označava zabranjeno područje i granicu koja mogućnosti transgresije pruža onu privlačnost i prouzrokuje „uzbuđenje uma”, sam transgresivni čin pojačava moć tabua kao društveno-konzenzualne zabrane formirane oko nekog postupka, i tako kodirane u individualnoj i kolektivnoj svijesti na različitim nivoima društvenog razvoja. Drugim riječima, što je počinitelj prestupa svjesniji moći zabrane ili tabua formiranih oko nekog čina, to će čin transgresije biti dramatičniji. Kao što Rina Arya uočava povodom narušavanja društveno-konzenzualnog i religijskog tabua u Abramovićkinom *Ritmu O*, tako motivirana transgresija u stvari potvrđuje funkciju rituala:

*Ironija leži u tome što—desakralizirajući ove granice—Abramović i učesnici performansa ustvari konsekriraju [posvećuju] tijelo, na taj način u potpunosti potvrđujući funkciju rituala. [...] Abramović i Nitsch podvrgavaju se sličnom modelu, unutar kojeg ranjeno tijelo generira osjećaj društvene cjeline. Ranjeno tijelo djeluje kao kanal koji rasparčava granice što razdvajaju sopstvo od drugog, na taj način konsolidirajući identitet sudionika u osjećaj kolektivne cjeline.*³⁴

REINSKRIBIRANJE BATAILLEOVE ŽRTVENE ESTETIKE U RADIKALNOJ UMJETNOSTI PERFORMANSA

Transgresivni zaokret prema osjećaju kolektivnog identiteta i društvene cjeline—koji u filozofiji Georgesa Bataillea implicira iskorak od komunikacije prema antropološkom pojmu „društva” (*la communauté*)—zahtijeva kao svoje gorivo „sveto nasilje” koje rađa društvo posredstvom čina žrtvovanja.³⁵ Bataille u sklopu svoje teorije „generalne ekonomije”³⁶ navodi primjer aztečkih rituala unutar kojih sesvetonasilje, ritualno žrtvovanje i krvavi spektakl sjedinjuju u oslobađanju suvišnog „prokletog (u)djela” (*la part maudite*),³⁷ kao ekstatičnom vrhuncu oslobađanja suvišne energije i destruktivnih nagona društvene zajednice. Potrošnja ekscesivne energije društvu spremnom da žrtvuje otvara pristup „tokovima kontinuiteta”, ili, tačnije definirano, kolektivnom doživljaju svetog:

*Nasilna smrt prekida diskontinuitet [žrtvovanog] bića; ono što ostaje, ono što napeti svjedoci mogu iskusiti u tišini koja uslijedi, jeste kontinuitet čitavog postojanja sa kojim je žrtva sada jedno.*³⁸

Kao središnji smisao žrtvene destrukcije bića ili predmeta, otkriva se—prema Batailleu—fundamentalna težnja da se „području svetog vrati ono što je servilna upotreba degradirala, učinila profanim”.³⁹ Dato dalje upućuje na etimologiju latinske riječi *sacrificium*, odnosno *sacer-facio*, što implicira ono što je „učinjeno svetim”. Sveštenik koji obavlja čin žrtvovanja se u tom smislu povezuje sa profanom sferom iz koje se nešto apsolutno odvaja, žrtvuje i uništava: „Šaman, sveštenik, Abraham, prodire u svetu zonu, i tu, u nasilju noža i proždirućeg plamena, kroz žrtvu se otkriva ono sveto.”⁴⁰ Ipak, potrebno je imati na umu da je pojam žrtve u filozofiji Georgesa Bataillea podložan „mutaciji značenja”⁴¹—kako to tačno uočava Derrida—prevazilazeći granice nasilja i krvavog spektakla, te prožimajući domene pisanja, erotizma i mističizma, ali i formiranja filozofskog diskursa u njegovoj epistemološkoj nepotpunosti.

Marina Abramović izjavila je kako *Ritam O* predstavlja najekstremniji performans u kojem je učestvovala, kao i jedini u kojem je bila „spremna na smrt”,⁴² u jednom od intervju otkrivajući smisao prolaska kroz tjelesno i psihičko mučenje unutar njegovog šestosatnog trajanja: „Mi osjećamo strah od smrti, osjećamo strah od bola [...]. Nastojala sam se osloboditi tog straha prikazujući bol pred publikom, prolazeći kroz unutrašnjost tog bola i pokazujući publici da je to moguće.”⁴³ Beskompromisno otvaranje prema praksama žrtvene estetike kojima Abramović pristupa u *Ritmu O* i drugim radikalnim performansima tokom 70-ih godina, korespondira sa Batailleovim filozofskim pojmovima komunikacije i suverenosti, istovremeno radikalno smještajući u novi kontekst paradigmu „umjetnika kao žrtvovatelja”.⁴⁴ U svom prijeratnom eseju „Žrtveno unakažavanje i odsječeno uho Vincenta van Gogha” (“*La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh*”, 1930.), Bataille opisuje Van Goghovo dramatično samoranjavanje kao suvereni sakrificijelni čin podstaknut željom za „oslobađanjem heterogenih elemenata i razbijanjem uobičajene homogenosti”.⁴⁵

*Ipak, teško je vjerovati da su čak i oni najbjesniji ili oni što su se unakažavali uz krike i zvuk bubnjeva, zloupotrijebili ovu nevjerojatnu slobodu do iste granice kao Vincent van Gogh, koji je donio svoje odsječeno uho na mjesto najvredljivije za pristojno društvo. Vrijedno je divljenja što je on u tom činu istovremeno manifestirao ljubav koja ne želi ništa drugo uzeti u obzir, i na određeni način pljunuo u lice svima onimakoji su prihvatili (...) uobičajenu ideju života, nama tako dobro poznatu.*⁴⁶

Znatan broj umjetnika koji su pripadali pokretu ritualističke umjetnosti performansa tokom posljednjih decenija 20. stoljeća, nesvjesno ili promišljeno rekontekstualiziraju Batailleovu paradigmu „umjetnika kao onoga koji žrtvuje” kroz radikalne prakse ranjavanja vlastitog tijela, što je, kao u slučaju sa Rudolfom Schwarzkoglerom, znalo završiti smrtnim ishodom.⁴⁷ Na temelju Batailleovog prednacrtaja za koncept žrtvene estetike⁴⁸—koja je u kontekstu postmoderne kritičke teorije rekonfigurirana u diskursima tijela, estetike seksualnosti—može se konstatirati kako je Van

39

Hewson i Coelen (ur.), *Georges Bataille: Key Concepts*, 76 [prev. aut.].

40

Lingis, “Contact and Communication”, 122 [prev. aut.].

41

Derrida, *Writing and Difference*, 267 [prev. aut.].

42

Kennedy, “Self-Mutilation is the Sincerest Form of Flattery”, para. 18 [prev. aut.].

43

Isto, para. 18

44

Usp. Clothier, “Chris Burden: The Artist as Hero”, 49–50.

45

Georges Bataille, “Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh”, 70–71 [prev. aut.].

46

Isto, 71.

47

Kao što navodi Perlmutter: „Schwarzkoglerova smrt može se shvatiti kao nasilni čin inspiriran njegovim uranjanjem u žrtvenu estetiku, i ta smrt otkriva obilježja neuspjelog rituala pročišćenja.” Perlmutter, “The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder”, para. 7 [prev. aut.].

48

Koncept žrtvene estetike kontekstu savremene kulturne produkcije propituje se u tekstu „Žrtvujuća kultura” američkog filozofa Erica Gansa, prema kojem „estetske forme ostaju sakrificijelne, ali žrtva više nije shvaćena kao nužno načelo društvene organizacije; ona je više ‘psihološki’ element ljudskog stanja”. Gans, “Sacrificing Culture”, para. 11 [prev. aut.].

49

Bataille definira heterologiju kao svojevrsnu „*nauku opscenog*” unutar koje su heterogeni, neproductivni, prljavi ili profani elementi restrukturirani u novom diskursu, a „odbačeni dio uzima se kao temelj za formiranje nove nauke *nemogućeg*”. Galletti, “Definition of Heterology”, 1 [prev. aut.].

50

Kennedy, “Heterology as Aesthetics: Bataille, Sovereign Art and the Affirmation of Impossibility”, 11 [prev. aut.].

51

Koroleva, (Un)Disciplined Bodies: Ascetic Transformation in Performance Art, 3 [prev. aut.].

52

Bataille, *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*, 247 [prev. aut.].

53

Bataille, *Inner Experience*, 9 [prev. aut.]. Kurziv je Batailleov.



Salvador Dalí, *Ekumenski sabor*, 1960., Collection of The Dalí Museum, St. Petersburg, Florida, 2020. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, (2020.) / Salvador Dalí, *The Ecumenical Council*, 1960., Collection of The Dalí Museum, St. Petersburg, Florida, 2020. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, (2020).

↑

Goghov transgresivni čin samoranjavanja u sferi stvarnog života, u formalnom i filozofskom smislu radikalno proširen unutar napada ekstremne umjetnosti performansa na institucionalnu estetiku i fundamentalne vrijednosti kasnog kapitalističkog društva. Značajno je napomenuti da u Batailleovom subverzivnom sistemu (heterologije)⁴⁹, eksplicitna propozicija žrtvene estetike postavlja pred umjetnost jedan od najdugoročnijih ciljeva: očuvanje suverene indiferentnosti i autonomije kojom umjetnost može da se ogradi od aproprijacije, na taj način dostižući ono stanje „radikalne neposrednosti, afektivnog iskustva izvan ograničavajućih i temporalizirajućih struktura jezika i razuma”.⁵⁰ Za Bataillea, upravo s onu stranu racionalnih struktura jezika i sistema otvara se put umjetnosti i subjekta ka onome što se može okarakterizirati kao prostor „unutrašnjeg iskustva” (*L'expérience intérieure*).

POJAM „UNUTRAŠNJEG ISKUSTVA”,
POTRAGA ZA SPIRITUALNOM
TRANSFORMACIJOM I PUT PREMA BATAILLEOVOM
SUVERENOM SVIJETU

Dekodiran unutar teoretskog okvira Batailleove filozofije transgresije, performans Marine Abramović, može, prema tome, biti okarakteriziran kao „potraga za suverenom” realizirana od strane umjetnika kao istinskog žrtvovatelja koji prelazi granice svoje korporealnosti i subjektivnosti, kako bi dostigao modalitete duboke spiritualne transformacije. Potraga za spiritualnom transformacijom koja predstavlja jedan od fundamentalnih procesa u radikalnoj umjetnosti performansa, po svom mistično-transcendentnom usmjerenju korespondira sa potragom za „unutrašnjim iskustvom” u batajevskom ateološko-negativnom smislu. Prema riječima Koroleve, radikalni performer često crpe svoje prakse iz žrtvenih i „asketskih rituala hinduističke, budističke i kršćanske tradicije [kako bi dostigli] transformativna psihološka i fizička iskustva na individualnom i kolektivnom planu, oponašajući religijske asketske paradigme samo-transcendencije”.⁵¹ Takva samo-transcendentna, spiritualna ili meditativna iskustva, kao i druga ekstremna ili pomjerena stanja svijesti, odgovaraju Batailleovim zapažanjima o kategoriji mističnih iskustava, samogubljenja i ekstaze, unutar kojih

*transevi, uzbuđenja i teopatska stanja, u velikom broju opisivana od strane mistika svih religija (hinduističke, budističke, islamske ili kršćanske) sadrže isto značenje: oslobađanje od poveznica sa svakodnevnim životom, indiferentnost prema njegovim potrebama, uzbuđenje koje obuzima biće i vodi ga do granice posrtanja, te otvaranje puta prema onom spontanom bujanju života koje je obično sputano, ali sada se oslobađa u poplavi beskonačne radosti života.*⁵²

Pored „unutrašnjeg iskustva” kao pojma koji se kod Bataillea uglavnom može poistovijetiti sa „mističnim iskustvom: stanjima ekstaze, uzbuđenja, ili [...] produbljene emocije”⁵³ — u tom smislu usmjerenog prema transgresiji subjektivnog

identiteta (njegovim temeljima zasnovanim na racionalnosti, jeziku i produktivnom radu)—francuski mislilac podjednako insistira na njegovom generalnom značenju i potencijalu da subvertira racionalne dihotomije i razbije „klasičnu opoziciju između ‘unutra’ i ‘spolja’, subjekta i objekta [u isto vrijeme zaobilazeći] asimilaciju bilo kojeg vanjskog autoriteta (jezika ili znanja), nadilazeći tako bilo koji cilj ili realnost koji bi transcendirali značaj samog iskustva (Bog, država, spasenje, ili profit u bilo kojoj formi)“.⁵⁴ Mnogi parasuicidalni performansi Marine Abramović, ali i njeni savremeniji projekti usmjereni prema istraživanju spiritualnih praksi preuzetih iz različitih mističnih ili šamanističkih tradicija—sa posebnim fokusom na duhovne prakse emocionalnog oslobađanja, meditacije i transcendiranja granica svijesti—reflektiraju potragu za različitim elementima „unutrašnjeg iskustva“ posredstvom kojeg performerka transformira „običnu“ sebe u svojevrsni tip transcendentnog tijela koje postoji izvan granica racionalne misli“.⁵⁵ Primjer težnje za spiritualnom transformacijom i pronalaženjem „ljudi od moći i mjesta koja posjeduju određenu energiju“,⁵⁶ pronalazimo u dokumentarnom filmu *The Space In Between—Marina Abramović and Brazil* (2016.) koji prikazuje njeno putovanje po svetim i iscjeliteljskim mjestima Brazila kroz komunikaciju sa šamanima, terapeutima, guruima i različitim sektama, a sa ciljem sudjelovanja u njihovim ritualima pročišćenja i spiritualnim praksama emocionalnog oslobađanja.

Kao što Abramović slikovito objašnjava povodom jednog od šamanističkih rituala unutar kojeg je konzumirala psihodelični enteogeni napitak poznat kao *ayahuasca*⁵⁷ pod okriljem brazilskog šamana Rudáa landéa, u samom jezgru transformativnog iskustva nalazila se težnja ka savladavanju traume i emocionalnog bola: „Rudáova pjesma počela se pretvarati u energiju, poput produžetka njegovih ruku koje su zagrllile maleno, krhko i traumatizirano dijete duboko u meni, napokon razvezujući čvorove koji su me držali za duhove moje prošlosti. To nije bilo samo putovanje. To je bilo liječenje.“⁵⁸ Da bi na kraju dodala: „Ako postoji vjera, bola više nema.“⁵⁹ Upravo kroz dugogodišnje sudjelovanje u nizu sličnih šamanističkih iskustava i transformativnih rituala, kroz prethodne prakse asketizma i samoranjavanja u njenim ranijim radikalnim performansima, kao i neprestano fizičko, psihičko i spiritualno hodanje po „rubu žileta“, Abramović u kontinuitetu uranja u onaj transgresivni prostor u kojem nestaju strah, bol i trauma; u kojem su granice smrti na trenutak pobijedene, a pred bićem oslobođenim od emocionalnih okovaotvara se prostor svjetlosti i samooslobađanja—put prema mističnim kapijama „suverenog svijeta“ o kojem Bataille piše na kraju „Povijesti erotizma“ (*L'Histoire de l'érotisme*, 1950.):

Suvereni svijet je onaj u kojem su granice smrti pobijedene. Smrt je prisutna u njemu, njeno prisustvo označava svijet nasilja, ali dok je smrt prisutna, ona je tu samo da bi bila negirana, nikada za nešto drugo. Suveren je samo onaj koji jeste, kao da smrti nema (...). Njemu granice identiteta ne znače mnogo više od granica smrti, ili bolje rečeno, ove granice su mu iste; [jer je] on transgresija svih tih granica.⁶⁰



The Space In Between—Marina Abramović and Brazil.

Foto / Photo: Marco del Fiol, 2016.

↑

54

Gemerchak, “Of Goods and Things: Reflection on an Ethics of Community”, 67 [prev. aut.].

55

Koroleva, (*Un*)*Disciplined Bodies: Ascetic Transformation in Performance Art*, 17 [prev. aut.].

56

The Space In Between: Marina Abramović and Brazil, dokumentarni film u režiji Marca del Fiola. Datum premijernog prikazivanja: 19. maj 2016., Brazil. [prev. aut.].

57

Ajahuaska (*ayahuasca*): enteogeni napitak koji se spravlja od južno-američke liijane *Banisteriopsis caapi* i lista biljke *Psychotria viridis*, a svoju primjenu prije svega pronalazi kao sakrament u šamanističkim tradicijama amazonskih plemena, kao i tradicionalni lijek u različitim ritualima i ceremonijama iscjeljenja.

58

The Space In Between.

59

Isto.

60

Botting i Wilson (ur.), *The Bataille Reader*, 318–319 [prev. aut.].

61

Bataille, *The Tears of Eros*, 157–199, 207 [prev. aut.].

62

Le Brun, *Iznenada gromada ponora*, Sade, 7.

63

Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, 114 [prev. aut.].

64

Prema Batailleovoj filozofiji, pored transgresije kao značajnog društvenog korektiva, odnosno prestupa na područjima društvenog života, religije ili seksualnosti, poseban značaj zauzima „estetski instrument transgresije“ sugeriran u njegovom konceptu „bezobličnog“ (*l'informe*). Bataille definira *l'informe* kao proces estetske, moralne i fizičke degradacije unutar kojeg umjetnost mora biti *spuštena* sasvog povlaštenog statusa prema „baznom ili niskom materijalizmu“. Bataille pozicionira „bezoblično“ kao još jednu od transgresivnih operacija unutar šireg radikalnog napadausmjerenog prema „uspostavljenim, akademskim i buržoaskim estetskim zahtjevima i normama“. Nelson i Shiff (ur.), *Critical Terms of Art History*, 291 [prev. aut.].

65

Lucie-Smith, „The Modern Shaman“, 102 [prev. aut.].

66

Cashell, *Aftershock: The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, 3 [prev. aut.].

67

Kantova propozicija „nezainteresiranog“ estetskog zadovoljstva implicira „impersonalnu ravnodušnost“ posmatrača u percipiranju estetskog objekta. Tačnije, estetsku procjenu lišenu uticaja nekog koncepta, racionalne koristi ili prethodnog iskustva, a baziranu na čistim senzacijama ili intuiciji. Radikalna umjetnost performansa je posredstvom nasilja i strategija šoka nastojala subvertirati „nezainteresirani“ modus u percipiranju umjetničkog djela, postupka ili procesa, odbijajući da se emocionalno distancira od intenziteta estetskog doživljaja. Kroz ranjena tijela, nasilje, krv i traumu, radikalni performer razbijaju „izolacijske granice“ između umjetnosti i života, priređujući publici performanse u kojima se oslobađaju najdublje ljudske emocije, nagoni, afekti i strahovi. Dramatična „komunikacija“ imala je za cilj dovesti do zajedničke spiritualne transformacije, katarze i kolektivne identifikacije između publike i performativnog umjetnika.

ZAKLJUČAK:
GRANICE RADIKALNE UMJETNOSTI
PERFORMANSA I
EKSPIRACIJA ŽRTVENE ESTETIKE

U knjizi *Suze Erosove* (*Les larmes d'Éros*, 1961.) Bataille crpi iz različitih primjera prisutnih u historiji umjetnosti i antropologiji, kako bi povukao paralelu sa svojom filozofijom i značajem nasilja, žrtve, erotizma, suverenosti, smrti i svetog kao pojmova koji orbitiraju u samom središtu njegovog ateološkog misticizma. Preko duboke povezanosti smrti i erotizma na prahistorijskim slikama u pećini Lascaux, kroz orgijastičnu pomamu i nasilje antičkih dionizijskih kultova, preko kršćanskog srednjeg vijeka i stigmatizacije seksualnosti kao manifestacije grijeha i dijaboličnog, koristeći kao primjere pobješnije historijske figure de Sadea, grofice Báthory i Gillesa de Raisa, pa sve do modernijih vremena i kolektivne opsesije mračnim aspektima ljudskog stanja u djelima tako različitih slikara kao što su Delacroix, Goya, Moreau ili Bacon, Bataille otkriva modalitete

*dubokog nasilja, bez čijeg se prisustva nikada ne bi mogli osloboditi konvencije, [gdje] religiozni užas otkriven u praksi žrtvovanja ostvaruje svoju unutrašnju vezu sa ambisom erotizma, [dok] realnost smrti posjeduje značenje teže od života, teže—i mnogo glacijalnije.*⁶¹

Kada bi Batailleu bio ponuđen zagrobnipogled na „iznenadnu gromadu ponora“⁶² koju je sa sobom donio pokret nasilne ritualističke umjetnosti samo desetak godina nakon njegove smrti—sa Nitschovim reinterpetiranjem krvavih žrtvenih rituala unutar *Teatra Orgija i Misterija* (*Das Orgien Mysterien Theater*); parasuicidalnim performansima Marine Abramović, Chrisa Burdena ili Gine Pane; te sadomazohističkim spuštanjima u najmračnija područja opscenosti, nasilja i autodestrukcije prepoznatljiva za umjetnike kao što su Ron Athey, Franko B i Linda Montano, nerijetko spominjući Bataillea kao direktni izvor inspiracije—možda bi i sam bio iznenađen sveprisutnošću različitih formi transgresije i relevantnošću svojih filozofskih teorijana područjima vizualnih umjetnosti i ekstremnog performansa u posljednjim turbulentnim decenijama 20. stoljeća. Radikalni (ritualistički) umjetnici performansa susvojom ulaskom u ekstremna područja i preuzimanjem uloga žrtvene janjadi, „tijela otpora“, zazornosti⁶³ i anarhije, nastojali dostići spiritualnu transformaciju te na isti način ponuditi transformativno iskustvo publici. Svojim šokantnim i nasilnim performansima subvertirali sudruštveni homogenitet, konvencionalna tumačenja estetike, identiteta i seksualnosti, kao i kategorije dominantnog društvenog i simboličkog poretka—na taj način realizirajući niz „uspješnih transgresija“⁶⁴ u batajevskom smislu. Radikalna umjetnost performansa istovremeno je pokušala nametnuti nove (post-kršćanske) forme spiritualnosti gdje se doživljaj svetog dostiže kroz transgresiju religijskih kodova, ritualizirano nasilje, žrtvene prakse, novi misticizam, seksualnosti kolektivno ritualističko oslobađanje potisnutih nagona i energija.

Takva transgresivna tendencija možda je najbolje definirana u riječima Hermanna Nitscha, koji je kao jedan među vodećim bečkim akcionistima učestvovao u mnogobrojnim krvavim ritualima životinjskog kasapljenja u *Teatru orgija i misterija*, gdje on preuzima „na sebe sve što se čini negativnim, neukusnim, perverznim i opscenim, svu pohotu i žrtvenu hysteriju, kako bi TEBE poštedito skrnavljenja i poniženja koje prouzrokuje silazak u ekstremno“.⁶⁵ Ali kao što Perlmutter i Cashell otkrivaju povodom neuspjeha sličnog transgresivnog modela, korištenje ritualiziranog nasilja unutar radikalne umjetnosti performansa nije uspjelo ponuditi ozbiljnu profanu supstituciju za autentični religijski ritual, pošto „više ne možemo pronaći zajednički društveni sistem vjerovanja prema kojem bi transgresivni čin mogao proizvesti generalnu društveno-kulturnu vrijednost.“⁶⁶ Drugi konačni neuspjeh ritualističke umjetnosti performansa postao je evidentan u teoretskom smislu, kroz njenu suštinsku nemogućnost da subvertira ono što je definirano kao „nezainteresirani“⁶⁷ modus postkantovske institucionalne estetike u postmodernom doba. Unatoč značajnom društvenom uticaju, anarhiji i šoku koje je radikalna umjetnost performansa uspjela generirati u periodu između 60-ih i njenog opadanja u ranim 80-im godinama 20. stoljeća, ona je u znatnoj mjeri potrošila transgresivni potencijal žrtvene estetike unutar šire promjene fokusa postmodernističke misli koncepta „tijela u bolu“ prema konstrukt „posthumanog tijela“ koje se nalazi izvan granica bola.

POPIS LITERATURE / BIBLIOGRAPHY

- Arya, Rina. *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in Visual Arts, Cinema and Literature*. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- Arya, Rina. "Consecrating the Body", 114–127. U: S. Brie and D. Torevell (ur.), *Sacred Space: Interdisciplinary Perspective within Contemporary Context*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2009.
- Arya, Rina. "The Ritualistic Dimension of Performance Art". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 13:3, (2008): 31–40.
- Bataille, Georges. *Erotizam*, prev. I. Čolović. Beograd: BIGZ, 1980.
- Bataille, Georges. *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*, prev. M. Dalwood. New York: Walker and Co., 1962.
- Bataille, Georges. "Discussion on Sin", 26–74. U: *The Unfinished System of Nonknowledge*, prev. S. Kendall i Kendall M. Minneapolis: Univ of Minnesota Press, 2004.
- Bataille, Georges. *Inner Experience*, prev. S. Kendall. New York: SUNY Press, 2014.
- Bataille, Georges. *La Part maudite*, U: *Oeuvres Complètes*, Vol. VIII, Paris: Gallimard, 1970.
- Bataille, Georges. *La Souveraineté*, U: *Oeuvres Complètes*, Vol. VIII, Paris: Gallimard, 1970.
- Bataille, Georges. "Propositions", 197–202. U: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, prev. Allan Stoekl. Minneapolis: Univ of Minnesota Press, 1985.
- Bataille, Georges. "Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh", 61–73. U: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, prev. Allan Stoekl. Minneapolis: Univ of Minnesota Press, 1985.
- Bataille, Georges. *The Accursed Share: An Essay on General Economy*, Vol. I: *Consumption*, prev. R. Hurley. New York: Zone Books, 1988.
- Bataille, Georges. *The Impossible*, prev. R. Hurley. San Francisco: City Lights Publishers, 1991.
- Bataille, Georges. *The Tears of Eros*, prev. P. Connor. San Francisco: City Lights Books, 1989.
- Baudrillard, Jean. "When Bataille Attacked The Metaphysical Principle of Economy", prev. Stuart Kendall. *Scapegoat: Architecture, Landscape, Political Economy*, 5—Excess, (Summer/Autumn 2013): 45–48.
- Berghuis, Thomas. *Performance Art in China*. Hong Kong: Timezone 8 Limited, 2006.
- Botting, F., i Wilson, S. (ur.). *Bataille: A Critical Reader*. New York: Wiley, 1998.
- Cashell, Kieran. *Aftershock: The Ethics of Contemporary Transgressive Art*. London: I. B. Tauris, 2009.
- Clothier, Peter. "Chris Burden: The Artist as Hero". *Flash Art*, 94/95 (January–February 1980): 49–50.

Craft, Catherine. *An Audience of Artists: Dada, Neo-Dada, and the Emergence of Abstract Expressionism*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

Daneri, A., Vettese, A., Abramovic, M., Di Pietrantonio, G., Hegyi, L. i Societas Raffaello Sanzio. *Marina Abramović*. Milan: Edizioni Charta Srl, 2002.

Derrida, Jacques. *Writing and Difference*, prev. A. Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Elwes, Catherine. *Video Art: A Guided Tour*. London: I. B. Tauris, 2004.

Fahey, Tracy. "A Taste for the Transgressive: Pushing Body Limits in Contemporary Performance Art". *M/C Journal*, 17/1 (2014): <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/viewArticle/781> [pristupljeno 16. 6. 2019.].

Galletti, Marina. "Definition of Heterology". *Theory, Culture & Society*, 35/4–5 (September 2018): 29–40.

Gans, Eric. "Sacrificing Culture". *Chronicle*, 184 (1999): <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw184/> [pristupljeno 18. 6. 2019.].

Gemerchak, Chris. "Of Goods and Things: Reflection on an Ethics of Community". U: A. J. Mitchell i J. K. Winfree (ur.). *The Obsessions of Georges Bataille: Community and Communication*. New York: SUNY Press, 2009.

Hollywood, Amy. *Sensible Ecstasy: Mysticism, Sexual Difference, and the Demands of History*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Hewson, M., i Coelen, M. (ur.). *Georges Bataille: Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2015.

Jenks, Chris. "Transgression: The Concept". *Architectural Design, Special Issue: The Architecture of Transgression*, 83/6 (2013): 20–23.

Kennedy, Kevin. "Heterology as Aesthetics: Bataille, Sovereign Art and the Affirmation of Impossibility". *Theory, Culture & Society*, 35/4–5 (2017): 115–134.

Kennedy, Randy. "Self-Mutilation is the Sincerest Form of Flattery". *The New York Times*, (2005): http://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/06kenn.html?pagewanted=all&_r=0 [pristupljeno 20. 8. 2019.].

Koroleva, Tatiana A. *(Un)Disciplined Bodies: Ascetic Transformation in Performance Art*. Concordia: University of Concordia, 2014.

Le Brun, Annie. *Iznenada gromada ponora*, Sade, prev. D. Marjanović. Zagreb: Globus, 1989.

Lingis, Alphonso. "Contact and Communication". 119–133. U: A. J. Mitchell i J. K. Winfree (ur.), *The Obsessions of Georges Bataille: Communication and Community*. New York: SUNY Press, 2009.

Lucie-Smith, E. "The Modern Shaman". *The Decline and Fall of the Avant-Garde: Essays on Contemporary Art*, London: Cv Publications, 2013.

MacRitchie, Lynn. "Marina Abramovic: Exchanging Energies", 27–34. U: R. Goug (ur.), *Performance Research: On Risk*. Oxford: Taylor & Francis, 1996.

Nelson, R. S., Shiff, R. *Critical Terms of Art History*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2003.

Pačić, Žarko. "Spirale transgresije: Georges Bataille i sveta profanost tijela". *Književna republika*, 7–9 (srpanj–rujan 2011): 180–209.

Pawlett, William. *Georges Bataille: The Sacred and Society*. London and New York: Routledge, 2015.

Perlmutter, Dawn. "The Art of Idolatry: Violent Expressions of the Spiritual in Contemporary Performance Art", 125–141. U: E. M. Mazur (ur.), *Art and the Religious Impulse*. Bucknell: Bucknell Univ Press, 2002.

Perlmutter, Dawn. "The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder". *Anthropoetics*, 5/2 (2000): <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0502/blood.htm> [pristupljeno 12. 6. 2019.].

Richardson, Michael. "Georges Bataille", 20–30. U: A. Elliot i B. S. Turner (ur.), *Profiles in Contemporary Social Theory*, Thousand Oaks: SAGE Publications, 2001.

Spector, Nancy. "Marina Abramovic: Rhythm 5", Solomon R. Guggenheim Museum, Collection Online (2005): <https://www.guggenheim.org/artwork/5190> [pristupljeno 16. 6. 2019.].

Warr, Tracy, Jones, Amelia (ur.). *The Artist's Body*. London: Phaidon Press, 2000.

York, Jonathan David. "Flesh and Consciousness: Georges Bataille and the Dionysian". *JCRT*, 4/3 (2003): 42–57.