

Vanja Novaković*, Tanja Todorović**, Darija Rupčić Kelam***, Luka Janeš[†]****

Kriza tijela: ambivalencije modaliteta postmoderne subjektivnosti

SAŽETAK

Višestruke su posljedice krize na ljudsku psihu i tijelo, a u ovom radu evaluirat ćemo na koji se način ponajprije umjetnici i filozofi nose s krizama u društvu te kolika je snaga i propulzivnost kreativnog umjetničkog izražavanja pri suočavanju s aktualnom pandemijskom krizom. Na primjerima avangardnih pokreta uočavamo da su umjetnici u doba kriza zauvijek promijenili formalne karakteristike umjetnosti, umjetničkog djela, ali također i samo razumijevanje umjetničkog procesa. Povijesnim osvrtom izvodimo hipotezu da su pojedini umjetnički pravci u doba aktualne krize uspjeli opstati na periferiji upravo zbog duha avangarde koji nose u sebi. Filozofija, pak, reflektira krizu sinkrono s novim umjetničkim pokretima, te se čini da i „postmoderna umjetnost“ i fenomenologija idu usuprot same realnosti. U diskurzivni centar rada postavljamo analizu samog tijela koje je, postavljamo hipotezu, tradicionalno bivalo zanemareno i često stavljano na najnižu poziciju ontološke ljestvice pri mnogobrojnim filozofskim pokušajima kroz povijest. Zaključno, nastojat ćemo adekvatno argumentirati temeljnu hipotezu članka da je tijelo samo ekspresija krize, a da njezinu dublju osnovu valja tražiti u ljudskoj psihi i strukturama subjektivnosti koje su je uvjetovale. Pri čemu nastojimo „rasplesati“ i „raživotiti“ digitalnu tehničku statiku aktualnog stanja socijalne distance uzrokovane pandemijskom krizom, prilazeći joj kao svojevrsnoj sublimaciji povijesnih kriza koje su joj prethodile.

Ključne riječi: tijelo, avangarda, postmodernizam, DMT, plešuci duh, dinamika psihe, fenomenologija psihe i tijela, simulakrum, subjektivnost.

* Akademija umjetnosti, Univerzitet u Novom Sadu, Novi Sad, Srbija.

** Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, Novi Sad, Srbija. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2481-7352>.

*** Filozofski fakultet, Sveučilište u Osijeku, Osijek, Hrvatska. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2235-1410>.

**** Fakultet filozofije i religijskih znanosti, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, Hrvatska. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8279-6414>.

Adresa za korespondenciju: Luka Janeš, Fakultet filozofije i religijskih znanosti, Sveučilište u Zagrebu, Jordanovac 110, pp. 169, Zagreb, Hrvatska. E-pošta: luka.janes@ffrz.unizg.

Uvod

Razvoj umjetnosti od moderne do postmoderne i suvremenog doba praćen je intenzivnim tehnološkim razvojem i napretkom medija, prije svega pojavom tiska, fotografije, kinematografa, digitalnih videozapisa i interneta. Umjetnici su njima eksperimentirali, upotrebljavajući sadržaje iz masovne medijske kulture, a također i industrijski proizvedene objekte, kako bi njima komentirali vezu između tehnologije, medija, pojedinca i društva, a što ih čini zaslužnima za drastične promijene u razumijevanju umjetnosti te umjetničkog procesa i umjetničkog objekta. Ovi procesi započeti su u vrijeme dadaizma, nastavili se tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, da bi potom bili povijesno razliveni u aktualitet umjetnosti novih medija današnjice.

U prvom dijelu ovog rada provest će se analiza avangardnih pokreta iz umjetničke perspektive, da bi se u drugom dijelu fokus usmjerio na njihovu filozofsku sintezu, s naglaskom na fenomenologiju tijela i tjelesnosti. U trećem dotično postavljamo u nišu problemskog aktualiteta pandemijske krize, a da bi u posljednjem dijelu rada ponudili pokoji praktični orijentir za nadilaženje dotične aporetike, *apriori* u vidu terapije plesom (DMT) te sinestetičkim postavkama i modulima. Hipotetički ih koristeći kao efikasnu odrednicu sinteze psihe i tijela bivstvujućih osoba, uz naglašavanje terapijske vrijednosti kretanja na tjelesnom i psihičkom planu životnosti.

Kriza subjekta i kriza slike

Dadaisti su pripadali ranijem umjetničkom periodu avangarde, a krugu umjetnika okupljenih oko spomenutog nazivnika cilj „nije bio apsolutna negacija subjekta: to je bilo širenje njegovih perceptivnih kapaciteta u novu senzornu sferu, kako bi se stvorili intersubjektivni procesi, shvaćeni kao alternativa samo subjektivnoj dimenziji“ (Moroni, 1999, str. 4), a što će u nadolazećem razdoblju biti središnja tema postmodernizma. Dadaisti stvaraju mogućnost za približavanje umjetnosti svakodnevnom životu, na taj način proširujući funkciju i osobine umjetnosti, kao i samoga umjetničkog djela. Važno je spomenuti dadaistički kolaž, fotomontažu i redimejd kao tehnike koje su dadaisti dominantno koristili.

Dadaistički kolaž uglavnom je podrazumijevao korištenje neumjetničkih materijala kao što su isječki iz novina, časopisa, reklama ili drugih tiskanih materijala. Središnja ličnost dade jest Marcel Duchamp koji je radikalno odbacio „ukus“ izumom redimejd objekata (prvi je *Kotač bicikla* iz 1913. godine). Umjetnički kritičar Arthur Danto (2000) zaključio je da je revolucija upotreba neumjetničkih materijala dio „revolucije koju je Duchamp učinio time što je razlika između standardnih i nestandardnih

materijala danas nestala iz kritičke misli“. Na taj način su pojmovi „lijepo“ i „ukus“ kao imperativ destabilizirani da bi nastupila era značenja. Marcel Duchamp (prema Šuvaković, 2006, str. 432-433) navodi da je izbor redimejda baziran „na vizualnoj indiferentnosti te istovremeno na totalnom odsustvu dobrog ili lošeg ukusa“. Postupak odabira industrijski proizvedenog objekta smatrao je dovoljnim za dobivanje statusa umjetničkog djela. Marcel Duchamp se podsmjehivao predstavljačkoj umjetnosti i buržoaskom ukusu. Skovao je termin „anti-umjetnost“ koji su kasnije preuzeli umjetnici fluksusa te konceptualisti, time nastavivši proces dematerijalizacije i preispitivanja umjetnosti. Anti-umjetnost je podrazumijevala odbacivanje estetike, umjetničko tržište, visoku umjetnost i individualizam.¹



Marcel Duchamp, *Kotač bicikla*, 1913.

Ideja i tijelo kao umjetnost otpora

Fluksus, pokret intermedijalnog karaktera, uglavnom je okupljao likovne umjetnike, skladatelje i pjesnike. Radi se o anti-umjetničkom pokretu kroz koji su umjetnici „osporili granice između ustaljenih modernističkih estetskih kategorija, kroz strategije neodređene ili otvorene forme, fleksibilno i/ili kolektivno autorstvo, sudjelovanje i prihvaćanje različitih interpretacija njihovih djela“ (Harren, 2018). Fluksus je postupno spojio život i umjetnost, otvorivši put razvoju konceptualne umjetnosti, umjetnosti performansa te, najzad, dematerijalizaciji umjetnosti.

¹ Više o tome vidjeti na Web Art Academy, <https://webartacademy.com/anti-art>.

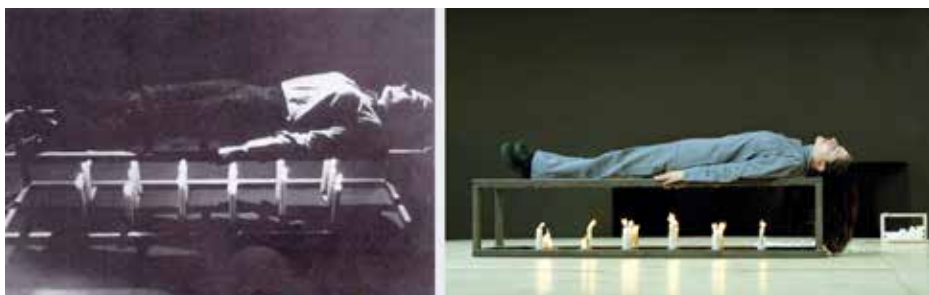


George Maciunas, *Fluksus Manifest*, 1963.

Termin „dematerijalizacija“ utemeljili su umjetnički kritičari Lucy Lippard i John Chandler 1968. godine, a odnosi se na „ultra konceptualnu umjetnost“ i „naglašavanje procesa razmišljanja“ (Battet, 2020). Lucy Lippard konceptualnu je umjetnost smatrala reakcijom na anti-intelektualnu i intuitivnu umjetnost, pretpostavljajući da će zbog nje doći do potpunog nestajanja tradicionalnog umjetničkog objekta. Konceptualna umjetnost kao pokret ustanovljuje se oko 1966. godine, a centralna autorska tema bila je „(...) istraživanje, analiza i rasprava uvjeta nastajanja umjetničkog djela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcioniranja umjetnosti u svjetovima kulture, tržišta i ideologije“ (Šuvaković, 2005, str. 309).

U okviru konceptualne umjetnosti formira se performativna umjetnost. Umjetnici pristupaju tijelu kao prostoru, shvaćajući ga kao medij. Zbog prirode medija takvu umjetnost nije moguće komodificirati, privremena je te zahtijeva aktivno uključivanje publike. Ipak, performans opstaje kao sjećanje temeljem dokumentacije, što je kasnije omogućilo i njeno utemeljenje na tržištu umjetnosti. Peggy Phelan (2005, str. 146) smatra da zbog toga što je sadašnjost neodvojiva od umjetnosti performansa, performans ne može biti „(...) sačuvan, sniman, dokumentiran“, a kada postane dokument ili zapis, postaje nešto drugo što ne može pružiti autentično iskustvo. Jedan od načina na koji bi se autentičnost performansa mogla sačuvati je reizvođenje, što je postala i praksa umjetnice, pionirke performansa, Marine Abramović. Reizvođenje „podrazumijeva ponovno realiziranje performansa, njegov *remake* sa svim osjećajima i

znanjem potaknutim originalnim dijelom, ipak ono podrazumijeva prelazak s jednog na drugo vrijeme, od jedne umjetničke priče na drugu, od jednog umjetnika ili umjetnice na drugu umjetnicu, kao i jedne publike na drugu“ (Jovićević i Vujanović, 2007, str. 15). Moglo bi se reći da je ono što tvori oba pristupa, odnosno i tumačenje zapisa i reizvođenje, historijski i društveni kontekst koji utječe na promatračevo razumijevanje djela. Evidentno je da je tok raskida umjetnosti XX. stoljeća sa tradicionalnom išao u smjeru već spomenute smjene ukusa u korist značenja, ali i u smjeru važnosti angažiranja publike promatrača u građenju značenja djela.



Marina Abramović, *Sedam Lakih komada*, 2005, reizvođenje performansa *Uslavljanje*, umjetnice Gina Pane iz 1973.

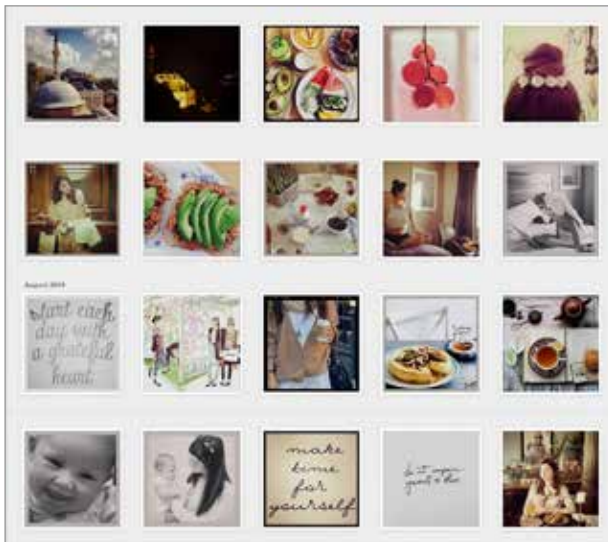
Naslijeđe avangarde u doba novih tehnologija

Usporedno s tehnologijom razvijala se i novomedijska umjetnost u kojoj umjetnici eksperimentiraju s filmom, videom, fotografijom – medijima zasnovanima na lećama, digitalnoj tehnologiji, hipertekstu, kiberprostoru, zvuku, *web*-kamerama, tehnologiji za nadgledanje te videoigrama kao dominantnim izražajnim medijima.² Umjetnost novih medija nastavlja dematerijalizaciju umjetničkog objekta prethodnih pokreta kao što su dada, fluksus i konceptualna umjetnost (Paul, 2006, str. 2). Umjetnost novih medija je procesualna, neobjektivna, teško ju je komodificirati, ona je „dinamična i interaktivna umjetnička forma, stvorena sudjelovanjem, suradnjom i prilagođavanjem“ (Paul, 2006, str. 3). Ono što je posebno zanimljivo kod umjetnosti novih medija je to da ipak nije u potpunosti nematerijalna, ona u sebi nose gomilu podataka, kodova i „živi“ u crnim kutijama. Postavlja se pitanje koliko virtualizacija i digitalizacija utiču na materijalni svijet i psihu jer su u konstantnom prožimanju?

Ekspanzija društvenih mreža tijekom prvog desetljeća 2000-ih godina otvorila je mogućnost za eksperimentiranje s identitetom i tijelom u virtualnom i digitalnom

2 Više o tome vidjeti na What is?, <https://imma.ie/what-is-art/series-1-1970-now/new-media-art/>.

prostoru. Pojedini novi mediji nastavili su konstruirati realnost mnogo direktnije nego tradicionalni mediji, a napose poradi njihova posvemašnjeg upliva u svakodnevnicu. Postalo je moguće virtualno reprezentirati nešto što nije realno pomoću konstruiranja idealne verzije (identiteta, tijela, životnog stila) oponašanjem popularnih trendova. Umjetnica koju često nazivaju prvom umjetnicom društvenih mreža jest argentinska umjetnica Amalia Ulman. Njezin rad pod nazivom „Izvršnost i savršenstva“ iz 2014. godine ukazuje na krizu identiteta na društvenim mrežama, a pogotovo ženskog identiteta. Performans je izvela na platformi Instagram i trajao je nekoliko mjeseci. Tijekom tog perioda, ta objava na Instagramu stekla je mnogo pratitelja i na njemu je umjetnica izvodila iskonstruirane verzije identiteta prateći promovirane standarde ljepote i bogatog života. Simulirala je implantaciju grudi, uzimala odjeću iz skupih prodavaonica za fotografiranje koju bi poslije toga vratila, lažirala je test za otkrivanje trudnoće i pažljivo odašiljala estetiku i sadržaj na svim fotografijama. Rad „Izvršnost i savršenstva“ ukazuje na prožimanje performansa, identiteta, konzumerizma, iluzije i realnog na društvenim mrežama, razotkrivajući krizu subjektivnosti i tijela u doba novih medija. Istovremeno, rad ne bi bilo moguće izvesti bez postojanja publike, potpuno je fluidan i vremenski ograničen, temeljen na aproprijaciji svakodnevnice.



Amalia Ulman, *Izvršnost i savršenstva* (isječak), 2014.

No, u kasnijem dijelu članka propitit ćemo je li to uistinu tako, naznačujući određene aporetične segmente. Naime, u nadolazećim poglavljima hipotetski ćemo ih postaviti u problemski odnos psiha - tijelo, koja u suvremeno „pandemijsko doba“ poprima tragikomičnu jasnoću, očitovanu u vidu „digitalizacije ljudske osobe“ putem društvenih mreža, među ostalim značajnim tehno-digitalnim okidačima

i poticateljima navedenog. Dakle, u ulomcima koji slijede fokusirat ćemo se na filozofske dimenzije postmoderne umjetnosti.

U analizama koje slijede pokazujemo da postoji simultana sličnost između filozofije i umjetnosti (slikarstva) u periodu krize. Ta sličnost potječe iz psihičkih struktura subjektivnosti koje je usmjeravaju, a o kojima će kasnije biti više riječi.

Kriza umjetnosti i filozofije

Suvremeni period historije filozofije u logičko-ontološkom smislu poprilično se razlikuje od prethodnih etapa, naime, odlikuje ga preispitivanje mogućnosti održavanja stare logocentrične i antropocentrične slike svijeta. Temeljni autor koji ukazuje na korijen krize, kako u umjetnosti, tako i u filozofiji, jest Friedrich Nietzsche. Razmatrajući problematiku krize znanosti i filozofije, on postavlja zadatak budućim filozofima, a neki među njima njegove će uvide znatno proširiti. Na njegovu filozofiju neki su se autori nadovezali direktno, poput Heideggera, koji će ovu tezu preispitivati u kontekstu uspostavljanja temelja za fundamentalnu ontologiju. Drugi autori, mahom fenomenolozi, poput Gasseta i Husserla, na indirektan su način komunicirali s ovim idejama pokazujući subjektivne uvjete za nastanak krize tradicionalne metafizike. Upravo ćemo s ovim autorima polemizirati u nastavku teksta, a s ciljem pokazivanja da je korijen krize uočen mnogo prije realnih (tjelesnih) događaja, poput svjetskih ratova, koje su je eksplicirali. Nietzsche (2001) pokazuje da filozofija umnogome „zaboravlja“ svoj povijesni zadatak objedinjavanja umnog i materijalnog pri zahvaćanju procesualnosti i prolaznosti života, pritom postavljajući apolonski princip na čelo institucionalizirane civilizacije. Nietzsche ističe kako je polje umjetnosti, u njegovo doba prethodeće postmodernoj eri, možda ostalo jedino slobodno polje igre.³ Kriza je, tvrdi on, vidljiva kako u teorijskim, tako i u praktičkim moralnim nazorima na svijet. Jedini način da se ona nadiđe jest putem umjetnosti, te u navedenom tonusu kazuje:

„No trebalo bi da prvo naučite umjetnost ovozemaljske utjehe – da se naučite smijati, mladi moji prijatelji, ako inače pošto-poto hoćete ostati pesimisti; možda ćete poslije toga nasmijani, jednoga dana sve metafizičke utjehe poslati dođavola – a metafiziku na prvom mjestu!“ (Nietzsche, 2001, str. 47)

3 Već na samom početku teksta *Rođenje tragedije* Nietzsche (2001, str. 51-52) pokazuje da je ogromna suprotnost između likovne, Apolonoske, i nelikovne Dionizove umjetnosti: „... oba ova tako različita nagona teku usporedno, većinom u otvorenom razdoru jedan sa drugim, potičući uzajamno uvijek nova i sve snažnija rađanja, da bi u njima nastavili borbu one suprotnosti koju zajednička riječ „umjetnost“ samo prividno premošćuje (...)“. Kako se kasnije pokazuje, ova suprotnost povijesno postaje sve izraženija, dolazi do progresivne deobjektivizacije koja ove principe sve više razdvaja, dok je izvorna uloga umjetnosti (primjerice u tragedije) bila da ih drži u objedinjenim suprotnostima.

Korijen filozofske krize on vidi u totalitarizmu jedinstva koje prevladava u metafizici, pozivajući filozofe da počnu misliti kao umjetnici, te da pokušaju ublažiti simptome rastuće promjene, a upravo će suvremeni autori polemiku o odnosu filozofije i umjetnosti postaviti u prvi plan. Nakon modernih pokušaja da se estetika zasnue kao posebna znanstvena disciplina, s naglaskom sa Baumgartenovu i Kantovu misao, javljaju se autori koji će tvrditi da je i ona podlegla modernom idealu znanstvenosti, na taj način izgubivši svoju suštinsku ulogu. Primjerice, Biemel (1980, str. 12) tvrdi da je „epoha u kojoj se tretiranje umjetnosti reduciralo na estetičko promatranje završena“. On smatra da je došlo doba u kojemu će se umjetnost razmatrati okularom filozofije kulture, ali i same filozofije u mnogo širem kontekstu. Doba u kojemu se iznova mora preispitati status odnosa filozofije i umjetnosti te pokazati da postoji zajednički korijen iz kojeg je kriza dvadesetog stoljeća postupno izrastala. Nietzsche je pokazao da jedan od uzroka krize neophodno valja tražiti u samoj historiji, jer nju fenomenološki prati dublja povijesna osnova. Naime, kako on pokazuje, do drastičnih promjena u sadašnjosti nije došlo odjednom, historija filozofije je historija sedimentacije različitih ideja koje su se nadovezivale jedna na drugu. Tako treba doći do izvornog smisla filozofije i umjetnosti, koji je negdje napukao u tom procesu sedimentacije u kojemu se potreba za afirmiranjem tjelesnosti i duše izgubila o cilju veličanja intelektualnog, likovnog principa, kako ga on označava. Dakako, za Nietzschea će taj izvor biti neophodno naći već u grčkoj filozofiji. Na sličan način će i egzistencijalistički utjecaji, kojima bijaše podložan i sam Biemel, tražiti osnovu krize u jednom *pogledu na svijet* koji je, izgubivši čvrsto metafizičko utemeljenje, također izgubio i čvrsti *telos* života, zapavši time u rasprave o besmislenosti dosadašnjih postignuća ovijenih idealom znanstvenosti.

Postmoderno poimanje subjektivnosti

Jedan od glavnih pokazatelja suvremene krize vidljiv je i u nemogućnosti da se nova epoha homonimno označi. Time se dovodi u pitanje i traženje jedinstvene suštine njezine znanstvenosti i filozofičnosti dok nedostatak jedinstvenog naziva ukazuje na nemogućnost da se misli tradiranim metafizičkim putem. Možda bi iz Nietzscheove, ali i iz perspektiva mnogih drugih autora, upravo ovaj nedostatak mogao biti smatran prednošću, uz jasnu naznaku fragilnosti na kojima civilizacija počiva. S druge strane, pojavljuju se autori poput Husserla koji će željeti ponovno vratiti povjerenje u ideal filozofije, znanosti i umjetnosti.

Povratno na filozofijsko zahvaćanje umjetnosti, postoji nekoliko definicija suvremenosti⁴, dok termin „postmodernost“ u široku čitalačku upotrebu uvodi, dakako, Jean-Francois Lyotard. U svojoj čuvenoj knjizi *Postmoderno stanje* tvrdi da je postmodernizam prethodio modernosti u ontološkom smislu, iako povijesno dolazi kasnije. Iako se koristio uglavnom u ovom semantičkom kontekstu, termin „posmodernost“ ustalio se te se mnogi autori poslije njega samorazumljivo njime koriste. Neki će autori pokazati kako je i avangardni pokret bio samo sociološko klatno, reakcija na višestoljetni „metafizički mazohizam“, uz tezu da u posmodernosti avangardni ekstremizam valja nadići.

Avangarda je svakako pravac koji je bio prvi odgovor ne samo na filozofske najave o krizi europskih znanosti, već i odgovor na postojeću političko-ekonomsku krizu koja se javila početkom dvadesetog stoljeća i trajala sve do njegove druge polovine. Čini se da je njena povijesna uloga bila pozitivna utoliko što su glavni predstavnici ovog pravca pokušali ublažiti posljedice novonastalih ratnih događaja, ili makar ukazati na tamnu stranu kojoj su vodile moderne ideje razvoja i progresa. Možda je ova dijagnoza postavljena prestrogo, uzmemo li u obzir da ne postoji jedno, već nekoliko temeljnih poimanja avangardi.⁵ Ipak, nama se čini, kao što se u filozofiji javila potreba da se odabrane životne vrijednosti na čelu s filozofijom života i fenomenologijom, da se paralelno tako u duhu vremena pojavila i umjetnička potreba da se pokušaju očuvati i oživjeti životne vrijednosti koje su u modernim projektima često bivale zanemarivane i ostavljane u drugom planu. Moderni projekti zasnovani na idealu obrazovanja, traženja jedinstvene znanstvene metode i progresa u suvremenom periodu nedvojbeno su postali upitni. Postavilo se opravdano pitanje ima li povijesni način razmišljanja direktne ili indirektno veze s novom ekonomsko-političkom krizom. Je li kriza subjektivnosti, povijesno filozofskog rascijepa uma, psihe i tijela postala osnova za svaku partikularnu krizu koja će onda biti vidljiva u svim drugim sferama?⁶

Ranije spomenuti Husserl (1993) jedan je od prvih autora koji govori o modernom korijenu krize i načinu na koji „modernost zanemaruje“ tipologiju tijela, podvođeci je pod idealizaciju matematičkih oblika. Prema njegovu uvidu kriza ne počinje u antici, kako je to Nietzsche najavljavao, nego upravo u modernosti, kroz ideju da se tipski oblici prirode mogu matematizirati. Ovim uvidima on je nastojao objasniti da

4 Alfred Erjavec (2013) navodi nekoliko takvih definicija. Charles Jenkins, primjerice, terminom „postmodernism“ označava „kraj avangardnog ekstremizma“. Lyotard pokazuje da posmodernost ima osobnu suštinu onkraj moderne, dok će, primjerice, Jameson pokazati da je „posmodernizam (biti) posljednja kulturna dominantna u tekućoj epohi kapitalizma“ (Erjavec, 2013, str. 9).

5 Više o tome vidjeti u Erjavec, 2013, str. 30.

6 Što se nedvojbeno može postaviti u vjerodostojan analogon s aktualnim pandemijskim „izmima“ i „postizmima“, a čega se evaluacijski dotičemo u nastavku članka.

korijen problema ne treba tražiti u „objektivnoj“ stvarnosti, već u načinima na koji se subjektivnost odnosi prema „izvanjskosti“, naime prema tijelu. Dakle, korijen krize nije u predmetu nego u čovjeku, zbog čega odgovornost ne treba tražiti izvana, u vidu svaljivanja krivice, nego je aktivno priznati samome sebi. U historiji to nije uvijek bilo tako. Idejom matematizacije prirode ono tjelesno, dakle materijalno, zapečatilo se u ruhu umne, idealne subjektivnosti, te je, smatramo, time njegova šira uloga i značaj postavljena u drugi plan. Predstavnici avangardne umjetnosti, fenomenologije, baš kao i filozofije života, u tom kontekstu imaju sličnu ulogu pri pokušaju vraćanja izvorne uloge fenomenu tijela, čineći to na različite načine. Primjer toga jest način na koji dotični pokušavaju misliti različite historijske motive, vraćajući se izvoru i početku u filozofskom smislu, ili pokušati oživjeti *primitivne motive* u umjetničkom (Prole, 2018, str. 100).

Naime, paralelno s Husserlovom idejom da je potrebno simulirati početak u filozofiji, kod Picassa se, primjerice, javlja ideja da je potrebno oživjeti umjetnost afričkih plemena i promijeniti dominantnu formu stvaranja u umjetnosti. Primjerice, promotrimo li njegovu sliku *Gospođice iz Avignona*, koja se smatra otvaranjem avangardnog pokreta, možemo vidjeti istovremeno ambivalentni prikaz tjelesnih oblika, odnosno spoj onoga nespojivog.⁷ Naime, u ovoj slici isprepliću se idealno i primitivno, jake boje i stroga forma, time pokazujući na koji se način subjektivnost s jedne strane odnosi prema tijelu de-materijalizirajuće, ali istovremeno uz namjeru da očuva i afirmira njegov bitan status. Na taj način nagovještava se da potpuni bijeg od historije nije moguć, ali da je moguće re-afirmirati motive koji su kroz tradiciju bili zanemareni. Tako fenomen tijela stupa u pravi plan, ali ne kao potpuno nezavisna kategorija, nego upravo u igri i skladu sa subjektivnim formama mišljenja.

De-materijalizacija i progresivna de-realizacija

O procesu de-materijalizacije govorio je i jedan istaknuti fenomenolog, koji je istovremeno bio prvi među teoretičarima avangarde umjetnosti, a to je Ortega i Gasset. On je pokazao nevjerovatnu sličnost između filozofije i historije slikarstva. Ona se očituje u tome što je, pomičući perspektivu od samog objekta ka subjektu, došlo do potpune de-supstancijalizacije umjetničkog djela. Ova de-supstancijalizacija događa se i u suvremenom filozofskom odstupanju od ideja modernosti koje su se temeljile na traženju stvari (*res*) koja bi u osnovi bila realnosti. On pokazuje da je progresivna de-realizacija svijeta počela s renesansnim mišljenjem, kazujući:

7 Ovo možemo vidjeti i na primjeru mnogih drugih avangardnih slika, što svjedoči u prilog tezi da ovaj pokret ne možemo shvatiti jednostrano ideološki, ili monoteistički, već da postoji svojevrsni politeizam u avangardnom djelovanju (Prole, 2018, str. 179).

„Filozofu ovo još više zaokuplja pažnju, i umjesto da je usmjeri na subjektivnost kao takvu, on je preusmjerava s onog što se do sada zvalo „sadržaj svijesti“ na intersubjektivnost. Ono što naše ideje ideiraju i što naše mišljenje misli ne odgovara više ničemu realnom, ali dotično ne podrazumijeva da je ono puko subjektivno. Svijet halucinacija nije stvaran, ali ne prestaje biti svijet, objektivni univerzum, ispunjen osjećajnošću i savršenstvom“ (Ortega i Gasset, § 15).

Ovaj značajni španjolski filozof jasno pokazuje na koji način se u suvremenosti spajaju ono subjektivno i objektivno, mišljeno i tjelesno, te kako je avangardna umjetnost izraz tog spajanja.

Nadalje, etapa koja je prethodila fenomenologiji i avangardi bila jest epoha romantizma, no ne postoji jednoznačno enciklopedijsko suglasje oko pitanja odnosa romantizma i avangarde. Neki će pokazati njihove radikalne razlike, dok će se drugi više usmjeriti na sličnosti ovih dvaju pravaca (Prole, 2018, str. 35). Za potrebe ovog rada dovoljno je pokazati kako je već nahod romantizma nastavio tradirani put filozofije života te istakao važnost fenomena u umjetničkim djelima. Jedan među njima – Paul Valery – upravo u svojoj poemi o tijelu pokazuje kako je ovaj fenomen poseban i kako ima vlastitu unutarnju logiku koju nije moguće reducirati na čisto subjektivne formalne procese. Pritom zborēci:

„Ti zaboravljaš ali tvoje tijelo traje
Ti nisi ništa osjetio ali tvoje se tijelo izmijenilo
Ti govoriš ali tvoje će tijelo učiniti
Ti vidiš ali ono ne vidi.
Ti koračaš ali ono tapka
Ti se sladiš ali ono kuha
Ti se smiješ a ono se bora,
Ti spavaš i ono spava.
Ono nije znalo da si promijenio ideju
Ti nisi znao da je promijenilo snagu, u svojoj dubini.“ (Valery, 1978, str. 835)

Valery je naznačio i pokazao kako se ono osjećajno i senzibilno mora razlikovati od subjektivnog umnog tijela, s obzirom na to da ima unutarnje jastvo, odnosno autentičan način djelovanja.⁸ Određeni fenomenolozi, na čelu s Husserlom, uviđaju aporetičnost sinkronog puta avangarde, također ukazujući na temeljnu razliku između

8 Paol Valery (2003, str. 27) pokazuje kako postoji svojevrsna ambivalencija između duha koji je u nagonu, kaosu i inspiraciji te duha stvaranja koji posredstvom djela ovu osjećajnost ukonačuju i uobličuje. Time želi istaknuti da umjetničko djelo predstavlja jedno „preobražavanje koje ima za cilj preobražaj“ i kako je cilj stvaranja popuniti tu „prazninu“ i potrebu duha da se izrazi.

perceptivne (*Gegenwärtigung*), re-representacijske (*Vergegenwärtigung*) i fantastične svijesti (*Phantasie*). Za razliku od Kantova prikaza moderne razdiobe osjetilnosti, ovi načini aprehendiranja objekta neće biti svodivi jedan na drugoga, dok Husserl (1980, str. 76, §36, ff. 10) pokazuje kako može doći do sukoba i neslaganja između re-representacijske i fantastične svijesti, na taj način označujući da se novi oblici stvaranja ne svode na reprezentacijski karakter. Upravo će novu, mladu avangardnu umjetnost autori poput Ortege i Gassetta označiti kao anti-representacijsku i de-humanizacijsku, time naznačujući njezin karakter naizgled usmjeren sukobu spram same realnosti. To će polju filozofije umjetnosti otvoriti jedan novi aktivni djelokrug djelovanja, neovisan o vladajućim ideologijama i krizama. Umjetnost, baš kao i filozofija, u periodu krize paradoksalno uspijeva preživjeti tako *što ide protiv same stvarnosti*. Zapitajmo se na ovome mjestu hipotetički treba li umjetnost, baš kao i filozofija, rehumanizaciju kao osnovnu paradigmu vlastitog djelokruga?

Naime, ocrtavajući opću sliku situacije filozofije i umjetnosti u suvremenom dobu, kao jedan od ciljeva ovog rada, između ostalog, ističemo aspekt krize postmoderne subjektivnosti, pritom postavljajući dvije hipoteze:

1. Kriza ima dublju povijesnu i ontološku osnovu koju su fenomenologija, filozofija života i avangarda, svaka na svoj način, u sklopu svog režima pokušale izraziti.
2. Kriza je vidljiva i na individualnom planu manifestirajući se kao kriza subjektivnosti i načina života te odnosa prema samom fenomenu tijela koji se često čini zanemarenim i u drugome planu. Ovo će posebno Nietzsche i fenomenologija, na čelu s Husserlom i Merleau-Pontyjem, nastojati re-afirmirati i nadići. Kriza subjektivnosti je kriza tijela, psihe i uma. Naš cilj je sve ove aspekte preispitati kako bismo istakli simptome ovog rascjepa koji su vidljivi u ambivalencijama postmoderne subjektivnosti. Čini se da je naš period, slično kao i onaj u dvadesetom stoljeću, moguće označiti kao krizni. U vrijeme globalne pandemije sve se više govori o nedovoljnoj brizi o tijelu i tome kako je pored fizičke distance neophodna socijalna povezanost.

Umjetnost slike, autonomija tijela i *Lebenswelt*

Dosad evaluirana poglavlja članka, temeljena apriori na analizi odnosa likovne umjetnosti i fenomenološkog zahvaćanja vlastite osobe na društvenoj osi prvenstveno kao umjetničkog djela (odnosno *auto-poiesisa*), poslužili su kao uvodna odskočna daska za analizu i sintezu ekspanzije, odnosno realizacije vlastite životnosti u prostoru kretanja fenomenološkim poljem života (Fuchs, 2019), u doba socijalne distance znatno užeg gabarita prostornosti i horizonta kretanja tijela.⁹

⁹ A sukladno i – ljudske psihe.

Pritom umjetničko sjeme avangardne epohe prepoznajemo kao inicijalnu odskočnu dasku u moderno i „post-moderno“ doba, vrhunce čijih „virtualnih pipaka“ promatramo u aktualno doba prožeto simulacijom zbilje (Baudrillard, 2013), paradoksalno nametnute/postavljene kao svojevrsna konkurencija dotičnoj. S obzirom na neminovnost pozicioniranja naslovne problematike – krize tijela – u horizonte ritmičkog aktualiteta su-bivanja *u-svijetu* (Heidegger, 1988) i *prema-svijetu* (Merleau-Ponty, 1990), u nastavku članka nastojat ćemo ponuditi svojevrsnu kontratežu dominaciji te ponekad zatvorene „okviralnosti“ slike tijela. Prije svega uvođenjem motiva dinamike psihe i tijela u kontekstu poticanja i dosezanja autonomije osobe unutar zatvorenosti „modaliteta simulakruma“.

Osvrnemo li se na opće prihvaćeno globalno suglasje glede krize izazvane koronavirusom, u negativnom smislu ono je primarno obilježeno fenomenom prisilnog distanciranja i tjelesnog otuđivanja (Wasserman, van der Gaag i Wise, 2020). Filozofsko djelovanje, zahvaćeno ponajprije kao terapijska mjera i način života (Hadot, 1995), inherentno otvara pitanje na koji bi način valjalo integrirati, najzad razotuđiti „okove distanciranog aktualiteta“?

Također i – može li nam, kao „kognitivno uzdignutom/lj društvu/vrsti“ satkanoj od mislećih pojedinaca, aktualno stanje poslužiti za ispravno pozicioniranje nadilazaka raznih poteškoća kojima bijasmo zahvaćeni u prošlosti civilizacije, pritom ne bivajući u dovoljnoj mjeri svjesni njihova značaja. A koje u horizontu budućnosti možemo upotrijebiti kao univerzalne orijentire i temeljne stupove izgradnje ispravnijeg i uzlaznijeg svijeta?

Naime, postavimo li pitanje iskustvenog tijela (*Leib*) i biološke oznake tjelobitka (*Korper*) na plan osnova životnosti, primjećujemo da među osnovnim značajkama ove kompozicije stoje dinamika kretanja, prostorno-spoznajno širenje te komunikacijsko primicanje i udaljavanje n-entiteta u suodnošajnoj petlji rasprostrtoj poljanama *Lebenswelte*¹⁰. U suprotnosti spram dotične životnosti, dakle, stoji smrtovitost pasiviteta, tj. ontičko sažimanje te gubitak komunikacije na vertikalnoj i horizontalnoj osi bivstvovanja.¹¹ Stoga smatramo da daljnja pasivizacija u vidu postmodernog „potvrđivanja“, pa čak i svojevrsnog „mesijanskog (zlu)radovanja“ spram aktualnog „kraja povijesti“ (Agamben i „pamflet“ objavljen o početku korone), iskazana u vidu opsesije proročanskim određivanjem kauzaliteta povijesti (preciznije – „historiomanijom“) te izbjegavanjem vlastite odgovornosti izmicanjem u sferu ne-djelovanja i ne-sudjelovanja, naprosto ne nosi konstruktivnu vrijednost raživotljenja. U suprotnosti s dotičnom postavkom, u posljednjim paragrafima članka iznijet ćemo

10 *Lebenswelt* je originalno Husserlov koncept, korišten parcijalno u spisima 1917. (Carr, 1977, str. 203), a temeljito evaluiran u *Krizi europskih znanosti* (Husserl, 1990).

11 Fuchs (2017) i horizontalno-vertikalno cirkulizacija životne rezonancije u *Ecology of Brain*.

pokoju orijentacijsku notu za poticanje „rasplesavanja“, odnosno rasplamsavanja i dinamiziranja psihe, pa utoliko i tijela bivstvajućih, promatranih *apriori* kao živuće osobe.

S dotičnim pri diskursu, nameće se hipoteza da razne psihičke, dakako i tjelesne tegobe, temeljnu okidajnu/aktivirajuću platformu zadobivaju pri pasivnosti i otežanom kretanju komunikacijskih jedinica, prije svega pri kolopletu primicanja i odmicanja slika što ih trebaju i rabe. Što nadalje hipotetski postavljamo u permanenciju fluida dinamike života na općoj biološkoj, najzad kozmičkoj razini, ali, dakako, i kulturološkoj, baš kao i općoj svjetsko-povijesnoj točki gledišta. Prije svega s fokusom na umjetnost kao *apriori* alat komunikacije namijenjen osnovnom „preživljavanju“ ljudskoga duha u integrativnom smislu, te njegovu napretku i obnovi.

S tim u vezi, zanimljivo je zamijetiti da je u „postmoderni“ poruka mahom ipak nejasna, a sadržaj se podređuje formi, dok umjetnik svoju inspiraciju ne prenosi direktno konzumentu, nego kod dotičnog izaziva nelagodu, naizgled ga uključujući u svoje djelo, ponekad bez jasno određenih razloga.

Umjetnička sloboda, smatramo, često postaje umjetnikov okov jer se odriče odgovornosti za učinke i posljedice svoga djela, prepuštena proizvoljnosti pod prividom nesputanosti i neopterećenosti umjetnika ideološkim i društvenim okovima.

Postavljamo hipotezu da umjetnik može biti svatko, ali prenositi umjetnost i davati stvarnu vrijednost svom umjetničkom djelu može samo onaj umjetnik koji svoju izvrsnost izvedbe i idejnu inspiraciju uobličiti i prezentira imajući u vidu konzumente istog. Stvarajući svoj *alter ego* u virtualnom svijetu osoba kreira umjetničko djelo, svojevrсни autoportret koji uključuje osjećaje, karakterne osobine i djelovanje i nema nužno svoj krajnji oblik, ali fluidnost forme bez vremensko prostornog ograničenja ne umanjuje njegovu vrijednost. Njegovu vrijednost umanjuje nedostatak odgovornosti kreatora sebe-umjetnosti ako ona, iako najšire dostupna u povijesti, nema stvarni komunikacijski karakter.¹² Vremena krize i beznađa najplodnije su tlo za rast i razvoj duha, sazrijevanje društva i nadilaženje grešaka i nedaća prošlosti. Snalaženje u novim situacijama, korištenje resursa na kreativan i progresivan način je naš ulog u kretanju povijesnog napretka, stoga ono ne bi smjelo biti rušilački pothvat u kojem se svim silama trudimo započeti nešto novo i zatrti tragove onog starog, jer tako jednu krizu zamjenjujemo drugom stvarajući, tj. nastavljajući „perpetuum krize svega ljudskog“. Vrijednost umjetnosti i filozofije u kriznom razdoblju time je veća jer u

¹² Komunikacijski prije svega u kontekstu razbijanja hermeneutičko-majetičke sinteze između autora, umjetničkog djela i konzumenta, pri čemu i filozofijski autori stanu u sukladu s izrečenim.

njima prepoznajemo područja ljudskog djelovanja koja imaju moć otvaranja i širenja horizonata, u kreaciji i oplemenjivanju zbilje.

Kao jednu od vrijednih animozitetnih orijentacijskih nota zadanome intencionalnom tonusu, naznačujemo Nietzscheovu misao glede slobodnog rasplesanog duha, a u petom, uvodnom fragmentu svojeg dvotomnoga djela *Ljudsko odviše ljudsko*, on znakovito iznosi:

„Korak dalje u oporavku, i slobodni duh se ponovno približava životu, iako polagano, skoro svojeglavo i nepovjerljivo. Oko njega ponovno postaje toplije, tako reći žuće; osjećanje i suosjećanje poprimaju dubinu, južni vjetrovi svih vrsta prelaze preko njega. Gotovo da čuti, kao da su mu se tek sad otvorile oči za ono blisko. Začuden je i spokojno sjedi – ma gdje je on to bio?“ (Nietzsche, 2012, str. 12)

Motiv rasplesanosti, dinamičnosti duha, kao svojevrсни *lajtmotiv* Nietzscheove misli, postavljamo u vezu s potencijalnom mogućnošću „rasplesavanja ljudske psihe“, ranije u članku spomenute u kontekstu dinamiziranja i raživljanja uspavane usidrenosti okvira vlastite slike (Paić, 2012) u prostoru virtualnih mreža. Najzad vlastite životnosti (biološke i duhovne) i opće osjetilnosti unutar algoritama simulakruma, kroz koje plovimo uglavnom u (u)sjedećem, dakle bez fizičke aktivnosti, s hiperatrofijom psihičkog sadržaja koji vodi u devalvacije i duzulivacije ontičkog statusa osobe.

U postojećim konstelacijama, u našoj zapadnoj kulturi, kako je istaknuto, sve je jasnije i vidljivije bilo razdvajanje tijela i duše, što je kulminiralo potrebom za jasnijom integracijom i pozivom da nastavimo istraživanje, razumijevanje i integraciju naše vizije osobnosti koja postoji. Sve jasnije su bivali glasovi kako su zdravlje i bolest po pravilu, uzrokovani našim stavovima, napetošću, načinom disanja, mislima i osjećanjima. Postalo je neodrživo promatrati ljude kao dvije odvojene supstancije, dva različita neovisna entiteta, materije i duha, nego kao cjelovita bića. Misli i stavovi su tjelesni, jer utječu na funkciju naših stanica isto koliko i na raspoloženje.

Ovakav se pristup osobito jasno očitava u suvremenim tokovima psihoterapije i razlikuje se od ostalih u okviru psihoterapijskih pristupa. U ovom trenutku glavni tokovi psihoterapije daju naglasak više verbalnom, kognitivno-mentalno orijentiranom pristupu, kao što je kognitivna terapija, psihoanaliza objektnih relacija, strateški i problemski orijentirane kratke terapije i sistemska terapija.

Medikalizacija psihoterapije ujedinjena sve većim ekonomskim pritiskom na zdravstvene centre da usavrše tehniku i standardiziraju tretmane utječe na ovu oblast da postane više stvar konvencije i bude više kognitivna u orijentaciji. Zapadna tendencija za dihotomizacijom i razdvajanjem osobnosti ima korijene u našoj kulturi kao i u psihičkoj i fizičkoj organizaciji (Kepner, 2013, str. XIII – XIV).

U domeni psihoterapije možemo primijetiti historijsko prepoznavanje značaja, povezivanje tjelesnog života s mentalnim problemima. Kao jedan od prvih Freudovih učenika, Wilhelm Reich proučavao je obrane u ličnosti koje nalaze manifestaciju u položaju tijela i mišićne napetosti. Njegov rad se smatra klasičnim u psihoanalizi, usprkos kasnijem prekidu s pristupom njegova mentora. Reich¹³ je insistirao na važnosti disanja, položaju tijela, tjelesnom oklopu, energiji, procesu mentalne adaptacije koja pomaže svjesnost o emocijama, kretanju, tjelesnom, što je sve izraz mentalnog zdravlja, čak i onda kada je psihoanaliza postajala sve odvojenija u domeni intelektualne i mentalne osobnosti (Reich, 1988., str. 299-305).

Netko bi mogao reći da je ovo precizno razdvajanje na intelektualno i mentalno bio trend u psihoterapiji koji je kreirao uvjete za pojavljivanje šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća u pristupima koji su dali naglasak kretanju, emocionalnoj ekspresivnosti, tjelesnoj svjesnosti, kao što su, primjerice, one u humanističkoj psihologiji.

Alexander Loven i Frederich Perls, oboje Reichovi studenti, inkorporirali su u svoje pristupe bioenergetiku i geštalt, različit naglasak na tijelo i njegovo poštovanje (Glazer i Friedman, 2010., str. 196). Ovaj se interes sve više pokazivao i u terapiji pokretom i plesom, u daljnjem izlaganju *dance movement therapy ili DMT*, Rolfingu i masaži, neverbalnoj komunikaciji, čulnoj svjesnosti, Tai Chi Chuanu i ostalim umjetnostima tijela kao dodatak procesu rasta i ozdravljenja. Mnogi aspekti ovog pokreta bili su reakcija pobune na potpuni konformizam 50-ih, dok je s druge strane ovaj pokret reflektirao duboku potrebu da se dostigne holistički, cjelovit pristup tijelu, umu i selfu (jastvu), koji je bio nedostižan u zapadnoj kulturi sve donedavno.

Pandemija izazvana SARS-CoV-2 ili, kolokvijalno nazvanim, koronavirusom te mjere socijalne i tjelesne distance, još jednom su stavile u fokus duboku potrebu ljudskoga bića za tjelesnom blizinom i kontaktom. Zbog opsežnosti tematike, koja nije isključivo vezana uz temu terapije pokretom i plesom, u ovom ćemo se dijelu rada samo lapidarno osvrnuti na spomenutu tematiku. Osobit naglasak stavit ćemo na pojam kinestetičke empatije, usko vezan uz terapiju pokretom i plesom i uz sam ples kao utjelovljene misli i osjećaja.

13 Osnivačem tjelesne psihoterapije smatra se austrijski psihijatar Wilhelm Reich. Reich je prvobitno bio psihoanalitičar, Freudov učenik i inovator u tadašnjoj psihoanalizi. On je 1933. godine u psihoterapiju uključio još jedan komunikacioni kanal – tjelesnu ekspresiju. U svom je radu s pacijentima uočio da tijelo također ima značajnu funkciju u potiskivanju emocija i s njima povezanim sjećanjima (mentalnim predstavama). Reich je shvatio da pacijenti potiskuju emocije tako što ograničavaju disanje i na taj način ograničavaju nivo energije organizma kako bi omogućili kontrolu anksioznosti i drugih neprijatnih osjećanja. Pored disanja, važnu ulogu u suzbijanju ovih neprijatnih afekata imaju i mišićne tenzije. Analizirajući obrasce mišićnih tenzija u skeletnoj muskulaturi, Reich govori o sedam tjelesnih segmenata u kojima se ti mišićni blokovi mogu javiti (okularni, oralni, cervikalni, torakalni, dijafragmatski, abdominalni i karlični segment). Mišićne tenzije čine muskularni oklop koji onemogućava slobodan tok energije unutar tijela, ali i kontakte sa svijetom. Oklop se manifestira i na polju psihe, a Reich taj oklop naziva karakterni oklop.

Naša će promišljanja ići u smjeru toga što su ples kao stajalište i mjesto otpora, tijelo, etika dodira i blizine, kinestetička empatija, te u skladu s time i što je terapija plesom i pokretom. Osvrnuli bismo se većim dijelom na kinestetičku empatiju kroz pitanje blizine, etike *dodira i kontakta* (*touch and contact*) (Pethybridge, 2014, str. 177., 187-191.; Manning, 2007).

Kontaktna improvizacija

Slijedom rečenoga naglasak stavljamo na CI - *Contact improvisation* – kontaktnu improvizaciju, kao plesnu praksu kroz koju se ostvaruje kontakt i dodir, te blizina putem tijela i plesa, kao vida komunikacije i odnosa.

Judith Hamera (2011) ističe kako je CI kao praksa i jedan plesni stil, svojevrsan duet koji je u ontološkom smislu relacionalan, relacijski, stoga se može reći i etički, jer u sebi pretpostavlja i uključuje dodir i odnos. U tom odnosu plesači moraju anticipirati pokrete i položaje tijela onog drugoga, a da ih zapravo ne vide, što zahtijeva snažan osjećaj odgovornosti za drugoga, povjerenje, prepuštanje, partnerstvo, suradnju i dijalog. CI znači biti u prostoru „između“, biti u onome „još ne“ ili „about-to-be“. Hamera (2011) to naziva etikom obveze, etikom prisutnosti za drugoga, fizičkom međuovisnošću i isprepletenošću, tjelesnošću koje je ukorijenjeno u fizičkoj blizini, u dodiru. Obveza je ovdje, ono kako Kelly Oliver opisuje, kao obveza dati odgovor našoj okolini i onome što naš okružuje, te drugim ljudima u našoj blizini, i to tako da se otvore toj mogućnosti odgovora (Hamera, 2011, str. 185).

Kontaktna improvizacija postaje još relevantnija u uvjetima u kojima se sve više nalazimo, u uvjetima socijalne i sve više, zapravo, fizičke distance, te postaje utjelovljeno iskustvo naše sposobnosti da damo odgovor i stupimo u komunikaciju i odnos s Drugim (Hamera, 2011; Williams, 1996).

Plesači u trenutačnosti i ovdje i sada pregovaraju svojom materijalnošću i tijelima. Na taj se način povezuju u trenutačnosti i preuzimaju tjelesni rizik zajedno. Napraviti i stvoriti kontakt zahtijeva utjelovljenu kvalitetu pažnje nasuprot drugoga, poput Levinasove spremnosti na odgovor. Tako je tjelesno iskustvo ujedno iskustvo i blizine i distance s drugima.

Taj prostor „između“ (engl. *in-between space*), kreiran etikom prisutnosti, pun je nesigurnosti, ranjivosti, ali i mogućnosti. Etika i je ona koja pita o mogućnostima naseljavanja nesigurnosti, naseljavanja onoga kako treba biti, onoga treba da... (*Sollen*), i to zajedno. Tako to iskustvo tjelesne blizine ima ključnu i odlučujuću ulogu i u etičkoj relaciji.

Tijelo je centralni pojam i motiv Nancyjeve misli. Govoreći o vezi između tijela i subjektiviteta, Nancy (2000) uvodi pojam „biti s“ (engl. *being-with*). Tijelo je uvijek

u prvom redu povezano s drugim tijelima, stoga s drugim ljudima (Cramer, 2015). Tako Nancy (2005) ističe da drugi, ako je drugi, uvijek je i drugo tijelo. Za njega biti znači biti utjelovljen, biti tijelo koje se prepoznaje. Tako, da bi nešto postojalo, ono mora biti prepoznato, obuhvaćeno, shvaćeno, viđeno, iskušeno. Ono, dakle, mora biti utjelovljeno. Upravo to se prepoznavanje događa po tijelu, ovdje i sada. Mišljenje je tjelesno iskustvo, ono je gesta i iskustvo koje zahtijeva tjelesnost. U plesnoj terapiji taj se pristup naziva kinestetičkom empatijom koja je *enactive approach* ili *enactment*, što prevodimo kao spoznajemo djelujući ili da mi možemo spoznati nešto samo kroz aktivnost, tj. djelovanje i aktivnu uključenost.

Ples kao djelovanje i mjesto otpora

U svojim filozofskim spisima *Fifty-eight Indices of the Body*, njegove kolekcije eseja *Corpus*, Nancy ističe kako je tijelo razlika, razlikuje se od svakog drugog tijela. Također se razlikuje od sebe i nikada nije bez te razlike dovršeno, u stalnoj promjeni, neumoljivo iskušava promjene. Ono je sakupljeno u jednoj točki, unutar sebe i izvan sebe, kao čisti duh. Ako razbijemo tu točku sabiranja tijela, razbili smo samo tijelo i ono umire i nestaje (Nancy, 2008, str. 7; 73).

Govoreći o tijelu, bez kojega nema ni govora o etici dodira, ističemo da ona postaje način postojanja, bivstvovanja u našoj singularnoj pluralnosti, ukorijenjenoj u tijelu, a počiva na sposobnosti odgovora i odgovornosti koja je obveza prema životu samome (Hamera, 2011, str. 185).

Sve to zahtijeva aktivnost i naš odgovor drugima, jer bez toga ne bi postojala mogućnost dodira i blizine. Ovdje je važno istaknuti etičku vrijednost djelovanja, te naglasak staviti na povezanost i divergentnost plesa, revolucije i političkog djelovanja – plesa kao djelovanja, kao utjelovljene misli i kao mjesta otpora (Marchart, 2021).

Prema Arendt ples i javno, političko djelovanje mogu se usporediti u točki u kojoj oboje stvaraju nešto novo i u samom činu djelovanja, u aktivnosti i u onome što djeluje i tko djeluje, proizvod djelovanja jednak je samom djelovanju, tj. aktivnosti (Arendt, 1958, str. 198-199).

Terapija pokretom i plesom ili *dance movement therapy*

U tom je smislu ples pokret koji je i ovdje prisutan i nije. Ples je uvijek proces postajanja i nastajanja, u stalnoj je kreaciji. To nas dovodi do pitanja što je to terapija pokretom i plesom kao psihoterapijsko korištenje pokreta i plesa radi poboljšanja emocionalne, kognitivne, tjelesne i socijalne integracije individue.

Terapija pokretom i plesom dobiva svoj puni zamah četrdesetih godina, dvadesetoga stoljeća, kada se spoznaju iscjeljujuća svojstvima pokreta i plesa, te važnosti tijela u radu i pristupu emocijama. Od pionira DMT-a navodimo neke najutjecajnije, a to su Marian Chace, Blanche Evan, Mary Whitehouse, Alma Hawking, a u Europi je tada to bio Rudolf Laban.

Kao što smo već spomenuli, tijelo, pokret, kao i naše držanje, odražavaju unutarnje, psihičke sadržaje i osobnost, a radom na promjenama obrazaca kretanja i držanja rezultiramo i zdravim promjenama u psihi. U DMT-u radi se o direktnom kontaktu s tjelesnom memorijom ili tjelesnim zapisima, jer geografija našega tijela pamti sva iskustva. Stoga DMT predstavlja most iz nesvjesnog, predsvjesnog iskustva u svjesno, dok korištenje tijela nudi iskustvo, a ne toliko kognitivnu racionalizaciju i verbalna objašnjenja. Cilj DMT-a nije mijenjati tijelo i njegove obrasce, nego omogućiti tijelu da postane slobodnije i otvorenije. Stoga su neki od važnih ciljeva DMT-a u činjenici da on poboljšava ravnotežu i prostorni, kinestetički osjećaj, osjećaj za prostor i tijelo u pokretu i prostoru, svjesnost tijela u prostoru i prostornu inteligenciju. Rad u domeni pokreta i tijela je rad na ekspresiji, poboljšanju komunikacije, smanjivanju osjećaja izoliranosti, rad na poboljšavanju pozitivnih odnosa i stvaranju povjerenja i prihvaćanja.

Tako pokret kroz tijelo ima funkciju samoregulacije, otvara se prostor direktne komunikacije između onoga što je neiskazivo, nesvjesno i svjesno. Putem tijela, u konačnici plesa, povezujemo se s primarnim jezikom u čovjeku, a to je pokret, a to povratno rezultira u promjenama u psihi. DMT nastoji pomoći individui kroz tijelo, ples i pokret u povezivanju sa svojim nutarnjim stanjima, emocijama koje se ne mogu verbalizirati, iskazati vlastite impulse i potrebe, integrirati se unutar grupe, povezati se s grupom, te pruža drugačiji, jasniji osjećaj sebstva, vlastitosti, cjelovitosti, povezanosti s drugima. Putem tijela kroz pokret generira se novo iskustvo mene, sebstva i onoga biti u svijetu.

Kinestetička empatija kao *enactment* – spoznajemo djelujući

Ples je uistinu kinestetička umjetnost koja se može osjetiti čitavim tijelom, stoga je ključno istražiti značenje, važnost i ulogu kinestetičke empatije u terapiji plesom i pokretom, ali i šire, kao i njezinu ulogu u recepciji plesa i dospijevanju do neizrecivih, nesvjesnih dijelova osobe.

To nas dovodi do jednog važnog pojma i aspekta ovoga rada, a to je pitanje empatije i s njime u vezi spomenute kinestetičke empatije. Empatija je način djelovanja i proaktivnosti kojim stvaramo društveni život i unapređujemo civilizaciju. Prekursor za riječ empatija bila je riječ „suosjećanje“, pojam koji je došao na svjetlo tijekom

europskog prosvjetiteljstva. Za razliku od suosjećanja, koja su više pasivna, empatija pretpostavlja aktivan angažman. Empatija u sebi obuhvaća spremnost promatrača da postane dio iskustva drugoga, da se iskusi tuđe iskustvo. Empatija je umjetnost imaginativnog skoka i umjetnost ulaženja u tuđe cipele, razumijevanje emocija drugih bića i upotrebe tog razumijevanja za usmjeravanje našeg ponašanja i djelovanja.

Tako je termin empatija uvezen iz njemačkog jezika, od riječi *Einführung*, Roberta Vischera, koji je 1872. pojam upotrijebio u estetici. U radovima Theodora Lippsa (1851. – 1914.), koji je tu riječ koristio u svojoj psihologijskoj teoriji estetičkog iskustva, termin ukazuje na to kako netko dok promatra umjetnička djela projicira svoje osjećaje i senzibilitet na njih i kao način objašnjavanja kako netko i na koji način dolazi do spoznaje o umjetničkoj vrijednosti i ljepoti nekog djela. Lipps je naglašavao da promatranjem tijela u pokretu, kao tijela akrobata ili plesača, promatrač može osjetiti unutarnji *mimesis* ili oponašanje, gdje se može osjećati kao da on sam omogućava to djelovanje u sebi, kao da i sam djeluje (Lipps, 1903).

Njemački filozof i povjesničar Wilhelm Dilthey posudio je taj termin iz estetike i počeo ga koristiti kako bi opisao mentalni proces u kojem jedna osoba ulazi u svijet i biće druge osobe i dolazi do shvaćanja o tome kako se osoba osjeća i na koji način razmišlja (Dean, 2004, str. 6).

U Americi je plesni kritičar John Martin (1893. – 1985.), koji je pratio radove Mary Wigman i Marthe Graham, preuzeo i dalje razvio Lippmanov koncept i ideje, te je koristio termine kao što je promatračeva unutarnja mimikrija, kinestetička simpatija ili metakinezis, kao motoričko iskustvo koje oblikuje neurološke puteve blisko povezane s emocijama u neuromuskulatomnom sustavu. Senzorno iskustvo može imati učinke oživljavanja memorije prethodnih iskustava u istim neuromuskulatomnim putevima, također stvarajući i početne pokrete (Carrol, 2021).

Koncept kinestetičke empatije prva je skovala i imenovala Miriam Roskin Berger (1989, prema Federman, 2011, str. 138). Dosamantes-Alperson (1992, str. 360) ističe kako je kinestetička empatija rekreacija ili nanovo stvaranje tjelesnih pokreta u tijelu terapeuta, koja omogućuje terapeutu da osjeti i odgovori na klijentovo emotivno stanje. I kinestetička sposobnost i empatija važne su kvalitete koje moraju posjedovati terapeuti plesom i pokretom.

Promatrati djelovanje i pokrete te sam ples druge osobe automatski aktivira tzv. zrcalne neurone, dijelove u mozgu koji se aktiviraju, primjerice u trenutku dok promatramo pokrete druge osobe. Drugim riječima, oblikuje se interaktivna mapa neuroloških puteva u mozgu dok promatramo pokrete druge osobe (Decety i Meyer, 2008). Zrcalni neuroni pomažu objasniti mehanizme društvenog, kinestetičkog i emocionalnog razumijevanja drugih ljudi.

Prema nekim autorima, kao što je Gallese (2017, str. 494), temeljni aspekti društvenog prepoznavanja i spoznavanja primarno su utemeljeni na motoričkom spoznavanju. Zaključuje kako naše vlastito aktivno tijelo, tijelo u pokretu, postaje glavni izvor informacija vezanih uz ponašanje drugih i ističe kako utjelovljena simulacija ima krucijalnu važnosti i značenje za empatiju. Gallese (2017, str. 486) čak i ističe da je intersubjektivnost najbolje shvatiti kao međutjelesnost.

Koreografkinja Adesola Akinleye, govoreći o svojem radu i relaciji tijelo, prostor i okolina, koju izgrađujemo i stvaramo, ističe kako čin svjedočenja i prisustvovanja plesnoj predstavi stimulira i publiku da se uključi, ali svi nemaju isto iskustvo. Osoba koja gleda ples, u samom činu plesnog performansa osjeća ritam kao da je u njezinom tijelu. Tako publika osjeća i gradi s istim osjećajem pokrete u svojem tijelu, kao i one koje promatra. Publika postaje svjesna vlastitih osjećaja estetike tijela u prostoru. Tako umjetnički ples nastavlja svoj život unutar prostora tijela drugih čak i kada je ples prestao na sceni. Na taj način ples ostavlja svoj trag i nakon predstave¹⁴ (Akinleye, 2008).

Ranije spomenuti Maurice Merleau-Ponty (2012, str. 84), u svojem djelu *Phenomenology of the Perception*, ističe da živo tijelo nije samo materijalno, objektivno tijelo, nego subjektivno tijelo koje je u stalnom dijalogu sa svijetom afirmirajući živući, jedinstven svijet tijela i uma, koji je u vezi s prostorom koji je već inkorporiran u taj svijet, shvaćen kao horizont mogućih aktivnosti.

Upravo je ta prerefleksivna, operativna svjesnost, Merleau-Pontyju poslužila kao referentna točka promišljanja o motoričkoj intencionalnosti. Za njega svjesnost nije „Ja mislim“, nego radije „Ja djelujem“. Tako recepcija informacija koje se događaju u dijalogu tijela i svijeta koji ga okružuje, nije pasivna nego u sebi uključuje aktivnost, osobito pokret tijela, tj. sve se u tijelu događa i u njega ucrtava. Sve što se događa i iskušava, događa se po tijelu, u tijelu i na tom tijelu (Merleau-Ponty, 2012).

Fundamentalni pojam njegove filozofije pojam je *motoričke intencionalnosti*. On govori o svjesnim percepcijama i senzacijama, kao što su glad, žeđ, užitak, vanjska osjetila i tjelesna stanja, koja su više ovisna o tjelesnim osjetima kao što su propriocepcija (osjećaj za položaj vlastitog tijela u prostoru, te predstavlja sposobnost našeg lokomotornog sustava da primjereno i pravovremeno reagira na statičke i dinamičke podražaje u kojima se nađemo) ili kinestetička senzacija (Merleau-Ponty, 2012, str. 96). Primjerice, kada zaklopimo oči, možemo proprioceptivno osjetiti položaj svojih udova, iako ih ne vidimo, i njihovu vezu s ostalim dijelovima tijela i ostalim objektima našega iskustva. Ta proprioceptivna percepcija uči nas o stanjima našega tijela i

14 What is kinesthetic empathy?, http://www.watchingdance.org/research/kinesthetic_empathy/; Akinleye, Geography of the Body, https://www.danceuk.org/media/cms_page_media/207/Dance%20UK%20magazine%20issues%20back%20catalogue.pdf.

pomaže nam izvršavati takve aktivnosti kao što je ples i promatranje dok plešemo, položaja naših ruku ili nogu i jesu li u ispravnom odnosu za ispravni pokret. Pored te vanjske percepcije, mi imamo također i nutarnje znanje, neku tjelesnu mudrost i memoriju o iskustvima urezanim u naše tijelo, svijest i o položaju naših udova bez direktno usmjerene pažnje u svakom trenutku. Ta proprioceptivna svjesnost zapravo je naše primordijalno tijelo, prerefleksivno, naša primarna percepcija i prerefleksivna svjesnost (Barrero Gonzales, 2019, str. 92).

Tako se kroz pokret, ples i u konačnici tijelo, pojedinac povezuje s drugima i svijetom koji ga okružuje, te na taj način kinestetičkom empatijom reproducira pokrete koje percipira, upisujući ih u svoje tijelo, stvarajući priču u muskulaturnom iskustvu i budi takve asocijacije kao da je izvorni pokret, koji gledamo kao naš vlastiti. Kinestetičko je iskustvo intrinzično vezano uz emocionalno iskustvo. Svaki je pokret afektivan, svako je afektivno stanje pokret (Barrero Gonzales, 2019, str. 96). Kao takova, kinestetička je empatija sposobnost obuhvaćanja kinestetičkih kvaliteta (Sklar, 1994, str. 15).

Upravo u kontekstu socijalne interakcije kinestezija je važan aspekt empatije, kao što smo do sada i istaknuli, jer se ona referira na osobno tjelesno iskustvo i tjelesno osjećaje kao odgovore na tjelesne pokrete ili na tjelesno držanje druge osobe. Ta kinestetička dimenzija empatije dozvoljava nam da osjetimo fizičko stanje druge osobe sa svojim vlastitim tijelom (Behrends, Müller i Dziobek, 2012, str. 108). Tako možemo zaključiti kako postoji bliska veza između pokreta i emocija u plesu i u percepciji plesa.

U takvim probojima, trenutcima premošćivanja razlike, udaljenosti i tjelesne distance, mi stupamo u odnos, ulazimo u relacije i veze i to putem dodira, gesti, mimike i tona glasa, zvukova, kontakta očima ili pogledom i putem korištenja prostora i pristupima kinesferi drugih blizinom i susretom licem u lice. Upravo u obliku i ulasku u prostor i njegovu korištenju nalazi se i naša namjera, ali i naše razumijevanje drugoga s kojim stupamo ili želimo stupiti u odnos.

Zaključak

U ovom smo radu kao temeljni predmetni odnošajni *telos* odredili evaluaciju određenih hipoteza usmjerenih spram pokušaja nadilaženja i ublažavanja krize. Kao jednu od orijentacijskih mjera nastojimo slijediti Nietzscheove (2001, str. 47) prijedloge/nagovore za/na afirmiranje(m) samog fenomena tijela kroz različite prakse, pozivajući se na njegov zbor:

„Uzdignite srca vaša, o braćo moja uvis, sve više! Ali ne zaboravite ni na noge! Podignite i noge svoje, vi dobri igrači, i bolje još, dubite i na glavi!“

Potencijalni uzlet promjene dotičnog tipa, postavljamo hipotezu, valja potražiti u samoj subjektivnosti, istovremeno obuhvaćajući promjenu načina mišljenja spram fenomena tijela, kako bi kriza prvenstveno bivala neutralizirana, a kao posljedica – dugotrajno nadiđena u horizontu povijesti, te kako bismo napose ukazali na opasnost percipiranja krize kao „normalnog stanja“, opće prihvaćene permanentne nuspojave ljudske civilizacije koja nas uvodi u beskonačni proces simulacije normalnosti.

Temeljni cilj ovog rada bio je pokazati i dokazati da korijen krize vrijedi tražiti u horizontu povijesti, naime u historijskim „idejnim sivim zonama, pukotinama i vakuumima“ koje subjekt fragmentiraju, najzad bifurkiraju na tijelo, psihu i um – psihičke slojeve koji u aktualitetu sadašnjosti vazda tvore jedinstvo bivstvujuće osobe. Dakle, iako je prošlost mjesto gdje ona počinje, sadašnjost je jedina točka u kojoj možemo tražiti sredstva za njeno usmjeravanje i definiranje. Nastojali smo pokazati na koji način su pojedini umjetnici oslikali novonastale događaje, te koja je sličnost između filozofije i umjetnosti u ovom kontekstu. Također i – kako fenomenologijski nastrojeni autori nastoje istaknuti mnogostruke aspekte krize (Paić, 2021), od njezinog tjelesnog izraza pa do subjektivnog i psihičkog fundamenta koji je uvjetuju. Pritom je evaluiran i njezin utjecaj na virtualni prostor koji u bitnoj mjeri uvjetuje i određuje aktualitet trenutnog stanja rizika. Smatramo da bi za „kartične gabarite“ ovog članka pružanje intenzivnih odgovora na „sva“ relevantna pitanja vezana za sadašnje promjene koje su zahvatile čovječanstvo u vrijeme globalne pandemije predstavljalo prevelik „metodički zalogaj“. Ipak – u zaključnim paragrafima članka ponudili smo određene orijentacijske uzorke kojima se filozofi i umjetnici u svojim traganjima za istinom, svrhovitošću i cjelovitošću služe kako bi izdržali, a ponekad i nadišli „pritisak stvarnosti“. Po primjeru Nietzschea slijedili smo tezu da umjetnost, tjelesnost, promjena i ples postoje da ne bismo propali od surove istine stvarnosti, a koju prije svega percipiramo kao statiku i pasivnost, mnogo bližu fenomenu smrti nego li fenomenu života ljudske osobe. Tragom svega izrečenoga, ističemo kako se vremena krize, poput ovdje spomenute i aktualne, ne vide kao besmislena situacija nego kao plodno tlo za rast i razvoj duha te sazrijevanje društva kroz nadilaženje pogrešaka i nedaća prošlosti.

Literatura

- Akinleye, A. (2008) Geography of the Body, U: *Dance UK News* (p. 21), https://www.danceuk.org/media/cms_page_media/207/Dance%20UK%20magazine%20issues%20back%20catalogue.pdf
- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barrero Gonzalez, L. F. (2019). *Dance as therapy: embodiment, kinesthetic empathy and the case of contact improvisation*.
- Battet, J. (2020, May). The Dematerialization of Art: Notes from the Artifact's Era, <http://artpulsemagazine.com/the-dematerialization-of-art-notes-from-the-artifacts-era>
- Baudrillard, J. (2013). *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Behrends, A., Müller, S. i Dziobek, I. (2012). Moving in and out of synchrony: A concept for a new intervention fostering empathy through interactional movement and dance. *The arts in Psychotherapy*, 39, 107-116.
- Biemel, W. (1980). *Filozofijske analize moderne umjetnosti*. Zagreb: Prosvjeta.
- Carroll, N. (2003). Dance. U J. Levinson (Ur.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Cramer, F. A. (2015, April). *Jean-Luc Nancy – Thinking dance*.
- Daniels Reisinger, G. (2009). *Net Pioneers 1.0, Contextualizing Early Net-Based Art*. Berlin: Sternberg Press.
- Danto, A. (2021, May). Marcel Duchamp and the end of taste: a defense of contemporary art, http://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html
- Dean, C. (2004). *The Fragility of Empathy After the Holocaust*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Decety, J. i Meyer, M. (2008). From emotion resonance to empathic understanding: A social developmental neuroscience account. *Development and Psychopathology*, 20.
- Dosamantes, I. (1992). The intersubjective relationship between therapist and patient: A key to understanding denied and denigrated aspects of the patient's self. *The Arts in Psychotherapy*, 19(5).
- Ejravec, A. (2013). *Ljubav na posljednji pogled; avangarda, estetika i kraj umjetnosti*. Beograd: OrionArt.
- Federman, D. J. (2011). Kinesthetic ability and the development of empathy in Dance Movement Therapy, *Journal of Applied Arts & Health*, 2(2).
- Gallese, V. (2017). *Motor abstraction: A neuroscientific account of how action goals and intentions are mapped and understood*.
- Glazer, R. i Friedman, H. (2010). Re-embodiment the Mind and Re-minding the Body: In Memoriam to Alexander Lowen, *The Humanistic Psychologist*, 38(2), 196-198.
- Hadot, P. (1995). *Philosophy as a Way of Life*. Oxford: Blackwell.
- Hamera, J. (2011). *Dancing Communities: Performance, Difference and Connection in the Global City* (p. 185).
- Harren N. (2017, May). *Fluxus: Historical Origins and Contemporary Resonances*, <https://fluxuslaphil.tumblr.com/post/179756603809/fluxus-historical-origins-and-contemporary>
- Heidegger, M. (1988). *Bitak i vrijeme*. Zagreb: Naprijed.
- Husserl, E. (1980). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung Zur Phänomenologie der Anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Hague, Boston, London: Martinus Nijhoff Publishers.
- Husserl, E. (1993). *Die Krisis der Europäische Wissenschaft und transzendente Phänomenologie*. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.
- Jovičević, A. i Vujanović A. (2007). *Studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Lipps, T. (1903). *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst: Grundlegung der Ästhetik, Erster Teil*. Hamburg: L Voss.
- Manning, E. (2009). *The politics of touch: Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Marchart, O. (2021, May). Political Reflections on Choreography, Dance and Protest, str. 2-7., <https://www.diaphanes.net/titel/dancing-politics-2126>
- Merleau-Ponty, M. (1990). *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception*. London, New York: Routledge.
- Moroni, M. (1999). *Subjectivity*. Amsterdam: Brill Rodopi.
- Nancy, J. - L. (2005). *Alliterations*.
- Nancy, J. - L. (2008). *Corpus. Collected essays*, including "Fifty-eight Indices on the Body and The Extension of the Soul". New York: Fordham University Press.
- Nancy, J. -L. (2000). *Being Singular Plural*. Stanford: Stanford University Press.
- Nietzsche, F. (2001), *Rođenje tragedije*. Beograd: Dereta.
- Nietzsche, F. (2013). *Ljudsko odviše ljudsko vol.1*. Zagreb: Demetra.
- Ortega i Gasset, (1929). *Sobre el punto de vista en las artes*. Madrid: Revista de Occidente.
- Paić, Ž. (2012). *Slika bez svijeta*, Zagreb: Litteris.
- Paić, Ž. (2021). *Nililizam i suvermenenost (Na Nietzscheovu tragu)*. Zagreb: Litteris.
- Paul, C. (2006, May). New Media Art and Institutional Critique: Networks vs. Institutions, http://intelligentagent.com/writing_samples/CP_New_Media_Art_IC.pdf
- Pethybridge, R. (2014). Relative proximity: Reaching towards an ethics of touch in cross-generational dance practice, *Journal of Dance & Somatic Practices*, 6(2), str. 175-187.
- Phelan, P. (2005). *Unmarked, The Politics of Performance*. New York: Routledge.
- Prole, D. (2018). *Jednakost nejednakog; Fenomenologija i rane avangarde*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Reich, W. (1973). *The function of the orgasm. Sex-economic problems of biological energy*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sklar, D. (1994). Can body lore be brought to its senses? *Journal of American Folklore*, 107, 9-22.
- Šuvaković, M. (2006). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Tewari, A. (2021). Confronting Agamben on the Pandemic: Biopolitics, Class Struggle and Surveillance Capitalism. *Sage Journals*. <https://doi.org/10.1177/17438721211018765>
- Valery, P. (1978). *Pesme. Letopis matice srpske*, 154(421).
- Valery, P. (2003). *Predavanja o poetici*. Beograd: NNK Internacional.
- Wasserman, D., van der Gaag, R. i Wise, J. (2020). The term "physical distancing" is recommended rather than "social distancing" during the COVID-19 pandemic for reducing feelings of rejection among people with mental health problems. *Eur Psychiatry*, 63(1), e52.
- Web Art Academy (2021, May). Anti- Art, Anti-art - Web Art Academy | Web Art Academy
- What is kinesthetic empathy? (2021, March 10), http://www.watchingdance.org/research/kinesthetic_empathy/
- What is? (May, 2021), <https://imma.ie/what-is-art/series-1-1970-now/new-media-art/>
- Williams, D. (1996). Dancing (in) the In-between: Contact Improvisation as an Ethical Practice, *Writings on Dance*, 15, 23-33.

Crisis of the Body: Ambivalentions of the Postmodern Subjectivity Modalities

SUMMARY

There are many consequences of the crisis on the human psyche and body. In this paper, we will evaluate how artists and philosophers deal with society in crisis, as well as how strong and propulsive art practice is in the current pandemic crisis. Following the examples of avant-garde movements, it must be noted that artists in times of crisis forever changed the formal characteristics of art, artwork, and the understanding of the artistic process. With a historical review, we hypothesize that some art movements in the era of the latest crisis managed to survive on the periphery because of the avant-garde spirit they carry. Philosophy reflects the crisis synchronously with the new artistic movements, and both the art and the phenomenology seem to go against reality itself. The analysis of the body, which has traditionally been philosophically neglected and often placed at the lowest position of the ontological scale, returns to the center. We will try to adequately argue on the hypothesis that the body is only an expression of the crisis. Its deeper basis should be found in the human psyche and the structures of subjectivity that conditioned it. In doing so, we strive to “dance up” along with “liven up” digital tech statics of the social and physical distance carried out by the pandemic crisis, approaching it as a kind of the causal sublimation of the crises that preceded in the loop of history.

Keywords: body, avant-garde, postmodernism, DMT, dancing spirit, dynamics of the psyche, the phenomenology of body and psyche, simulacra, subjectivity.