

Estetska konstrukcija događaja - Suvremena umjetnost i moda

Andrašek, Lara

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:116590>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



Sveučilište u Zagrebu
Tekstilno - tehnološki fakultet
Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Lara Andrašek

**ESTETSKA KONSTRUKCIJA
DOGAĐAJA – SUVREMENA UMJETNOST I MODA**

Diplomski rad

Zagreb, rujan 2022.

Sveučilište u Zagrebu
Tekstilno - tehnološki fakultet
Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Lara Andrašek

ESTETSKA KONSTRUKCIJA
DOGAĐAJA – SUVREMENA UMJETNOST I MODA

Diplomski rad

Mentor: Prof. dr. sc. Žarko Paić

Zagreb, rujan 2022.

PODACI O AUTORU

Ime i prezime: Lara Andrašek

Datum i mjesto rođenja: 14.08.1991., Zagreb

Studijske grupe i godina upisa: TMD-TKM, 2019.

Lokalni matični broj studenta: 11380/ TMD-TKM

PODACI O RADU

Naslov rada na hrvatskome jeziku:

Estetska konstrukcija događaja – suvremena umjetnost i moda

Naslov rada na engleskome jeziku:

Aesthetic Construction of an Event – Contemporary Art and Fashion

Broj stranica: 52

Broj priloga: 8

Datum predaje rada: 30. 07. 2022.

Sastav povjerenstva koje je rad ocijenilo i pred kojim je rad obranjen:

1. Doc. dr. sc. Tonči Valentić, predsjednik
2. Prof. dr. sc. Žarko Paić, član
3. Izv. prof. dr. sc. Martinia Ira Glogar, članica
4. Izv. prof. dr. sc. Katarina Nina Simončić, zamjenica člana/ice

Datum obrane rada:

Broj ECTS bodova:

Ocjena:

Potpis članova povjerenstva:

1. -----

2. -----

3. -----

4. -----

Zahvala

Veliku zahvalnost, prvenstveno, dugujem svom mentoru prof. dr. sc. Žarku Paiću koji je svojim filozofskim i sociološkim pristupom te teoretskim ažurnim i predanim radom u vidu umjetnosti, estetike i mode još više u meni pobudio interes vezan uz nastanak ovog diplomskog rada. Hvala Vam što ste mi omogućili svu potrebnu literaturu, pomogli svojim savjetima, motivacijom i strpljenjem.

Zahvaljujem se i svim profesorima i asistentima sa Zavoda za dizajn tekstila i odjeće, kao i kolegicama diplomskog studija Teorije i kulture mode, gospođama iz referade i polaznicima izbornih kolegija koji su također bili dio mojih studentskih dana.

Posljednje, ali ne i najmanje bitno, zahvaljujem se svom tati i svim prijateljima koju su bili uvijek tu za mene, pružajući mi moralnu podršku i vjeru koju su mi ukazali tokom studija bez obzira da li se radilo o teškim ili sretnim trenucima. Bez Vas ovo ne bi bilo moguće.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. TEORIJSKA KONCEPCIJA RADA	2
2.1. DEFINIRANJE POJMA SUVREMENE UMJETNOSTI	2
2.2. AVANGARDNE PRAKSE OD ŠEZDESETIH DO DANAS	2
2.3. PITANJE O GRANICAMA IZMEĐU UMJETNIČKOG I NEUMJETNIČKOG	4
2.4. ESTETSKI PRISTUP, PERCEPCIJA I IDEJE	5
3. ODNOS MODE I UKUSA	9
3.1. PERFORMATIVNO-KONCEPTUALNI DOGAĐAJ KROZ REVIFE ALEXANDERA MCQUEENA	10
4. UMJETNOST PERFORMANSA	18
4.1. MARINA ABRAMOVIĆ: ŽIVOTNI PUT UMJETNICE PERFORMANSA SVJETSKE REPUTACIJE	20
4.2. BALKAN BAROQUE, 1997.....	23
4.3. THE ARTIST IS PRESENT, 2010	25
5. POSTHUMANISTIČKE I TRANSHUMANISTIČKE TEORIJE	28
5.1. KRATKA TERMINOLOŠKA ANALIZA KIBORGA	29
5.2. STELARCOVO POIMANJE KIBERNETIKE – STVARNOST ILI VIRTUALNA REINKARNACIJA?	30
5.3. PROJEKT STOMACH SCULPTURE, 1993	33
5.4. PROJEKT „EXTRA EAR“, 1997	35
5.5. ORLAN = ESTETSKA KIRURGIJA KAO UMJETNOST?.....	37
6. ZAKLJUČAK	41
LITERATURA	42

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad nastao je iz ljubavi prema suvremenoj umjetnosti i modi bazirajući se na velikom interesu za određene dizajnere – umjetnike – performere. Dio rada bavit će se usporednim slučajevima Marine Abramović i Alexandera McQueena zahtjevajući analizu koja spaja filozofske, psihoanalitičke i antropološke elemente u bit stvaralačke promjene svijeta. Također, bit će razmatrana uloga tehnologije u konstrukciji estetskog načina posthumane egzistencije na primjerima australskog kibernetičkog umjetnika Stelarca i francuske performativne umjetnice Orlan. Ovaj diplomski rad ima zadatak izvesti genezu estetskih stajališta u 20. stoljeću spram tijela, tehnologije i spoznajne refleksije u razmatranju složenih odnosa suvremene umjetnosti i mode.

Ključne riječi: *estetika, moda, tijelo, performans, umjetnost, tehnologija, kibernetika*

ABSTRACT

This thesis is the product of love towards contemporary art and fashion, based on the great interest for certain designers – artists – performers. One part of this work will compare Marina Abramović and Alexander McQueen, through analysis connecting philosophical, psychoanalytical and anthropological elements into the essence of creative changes of the world. Also, it will consider the role of technology in constructing the aesthetics of post-human existence exemplified by the Australian cybernetic artist Stelarc and the French performance artist Orlan. The thesis is going to extrapolate the genesis of aesthetic stances towards the body, technology and cognitive reflection regarding complex relations of contemporary art and fashion throughout the 20th century.

Key words: *aesthetics, fashion, body, performance, art, technology, cybernetics*

1. UVOD

Motivi i poticaji za nastanak nekog djela mogu biti različiti, no postoji određeni trenutak kada djelo na neki mističan i nedokučiv način postane umjetničko. Stvaralaštvo tako prerasta u umjetnost jer očaranost i oduševljenje umjetnika prelazi preko njegovog djela na promatrača. Naravno, kvalitativnost čina mora biti neupitna. Naprosto, nekim desetim čulom shvatimo neshvatljivo, riječima neopisivo. Ravnodušnost ne dolazi u obzir. Taj nedokučiv i neobjašnjiv moment najvjerojatnije se dogodi u nekom udaljenom, ali bitnom kutku svijesti čovjeka. Začudno strujanje, izvjesni prijenos energije pretvara se u intrigantnu želju za razumijevanjem i daljnjim interesom za viđenim i doživljenim... umjetničko djelo je upravo rođeno.

Želje i pokušaji čovjeka da na neki način objasni navedeno, najčešće se svode na marljivo otvaranje pretnaca i ladica u koje se gomilaju podaci i terminološki pojmovi koji navodno približavaju i osvjetljavaju porive i razloge nekog kreativnog čina. No, je li uistinu tako? Da li je uopće potrebno nekom objasniti nešto što on sâm ne osjeća... možemo li pretjeranim seciranjem i analizom postati imuni i sve manje osjetljivi na prvotne efektne doživljenog? Može li se naša svijest istrenirati i postati kompetentnija u smislu boljeg i jačeg prepoznavanja umjetničkog?

Prilikom analize ovog rada pokušat će se predložiti svijet suvremene mode, umjetnosti i dizajna. Analizirat će se impresivno korištenje materijala, boja i sjena kroz performativne revije kontroverznog britanskog modnog dizajnera Alexandra McQueena, zatim Marine Abramović, umjetnice performansa čija su djela nezamisliva bez interakcije s publikom, kao i australskog kibernetičkog umjetnika Stelarca i francuske umjetnice Orlan u vidu transhumanističkih i posthumanističkih teorija, ugradnje implantanata, umjetne inteligencije, kibernetike i tehnološkosti koja će nam predložiti želju za napretkom suvremenog čovjeka i pojasniti novitete vezane uz ovu, tzv. „lucidnu“ umjetnost.

Na ova pitanja daju nam odgovore suvremeni umjetnici koji za svoj izraz slobodno koriste sva materijalna i nematerijalna, a ujedno i ona neočekivana sredstva za prikaz umjetničkog izričaja. Promatrač može pomisliti da time sve pada u vodu pošto umjetnik često ne mari za sud javnosti, ali to nije tako, radi se jednostavno o nečem novom, nečem naprednijem, impresivnijem. Oni hrabro kroče u neistražena područja ljudskog tijela, uma i tehnologije. Možda su nam baš zato interesantni jer ih nismo očekivali baš danas i baš na takav način.

2. TEORIJSKA KONCEPCIJA RADA

2.1. *Definiranje pojma suvremene umjetnosti*

Suvremena umjetnost izlazi iz uobičajenih okvira i da bi je razumjeli moramo ići van granica vlastitog razmišljanja i osloboditi se stereotipa i predrasuda. Za nju su tipične raznolikosti, a kada govorimo o raznolikostima mislimo na različitost materijala, oblika, koncepata i tema. Primjerice, u tradicionalnoj umjetnosti pokret je ili tema ili efekt djela, dok u suvremenoj umjetnosti dobiva novo značenje. Pokret kao akcija, gesta postaje bit stvaralačkog čina, a osobina je i kinetičke i kibernetičke umjetnosti (Damjanov, 1986:260). Mnoge ostavlja bez riječi, a samim time mnogi je i odbacuju zato što je „čudna“, drugačija, nerazumljiva...

Od bitnog značaja je da razlikujemo modernu umjetnosti od suvremene. Moderna umjetnost traje od 1880-ih sve do šezdesetih ili sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, uključujući moderne stilove umjetnosti i realizma, dok suvremena umjetnost traje od šezdesetih ili sedamdesetih godina pa sve do danas. Prema Centru Georges-Pompidou, kulturnom srcu suvremenog Pariza, datum rođenja suvremene umjetnosti kretao se između 1960. i 1969., dok Novi muzej za suvremenu umjetnost u New Yorku bira nešto kasniju godinu, 1977. Suvremena umjetnost stvorena je od umjetnika koji još žive, a oni teže ka značajnoj slobodi, eksperimentiranju sa svim stilovima, liberalni su u svojim stavovima i najmanje brinu o čistoći umjetnosti.

2.2. *Avangardne prakse od šezdesetih do danas*

Svi inovativni i eksperimentalni pokreti koji su ispred svog vremena, bili oni uobičajeni izraz za umjetnost ili politiku, nazivaju se avangardnim. Avangarda potječe od francuske složenice *avant* (naprijed, ispred, izvan, iznad) i *garde* (čuvati, paziti). Pojam se prvo upotrebljavao u vojnoj terminologiji i ukazivao na svu moć i sjaj neke vlasti. Također, upozoravao je neprijatelje funkcijom, moći, položajem, stavom, ponašanjem i specifičnim izgledom. Definira se kao sila koja usmjerava na prave vrijednosti i ima velik utjecaj u raznim sferama iz kulture i drugih oblasti društva u kojemu živimo. Osoba koja se smatra avangardnom, jeste ona koja prednjači u nečemu, koja je dovoljno hrabra da počne nešto novo

i izvanredno, koja se ne boji kritike te je spremna na rizik i zaokret u shvaćanju društva. Današnji modernizam je avangarda i vrlo često ju pronalazimo u umjetnosti, glazbi, odjeći.

Napretkom tehnologije, a naročito informacijsko-komunikacijskih vještina, možemo reći da je po načinu iskazivanja svaki kreativni čin na neki način avangardan i suvremen. Nadalje, tehnologija računalnih virtualnih stvarnosti omogućava nam neslućene kombinacije umjetničkog izričaja. Govor umjetnika je na izvjestan način promjenjen u smislu novih pogleda na stvarnost, jednim djelom proizašao iz svijetova računalnih igara i napretka „avatarskih“ svjetova. Virtualna umjetnost postaje ostvariva i realna razvojem novih tehnologija i hologramskih prikaza.

Prema Paiću s avangardom umjetnost postaje više-od-umjetnosti, ne tek događaj s onu stranu umjetnosti. Nestankom slike nastaje doba bez umjetničkoga djela, jer umjetničko „djelovanje“ kao život sam nadomješta djelo. Upravo se u tom obratu samorazumijevanja umjetnosti skriva temeljni problem suvremenog razvitka svijeta bez slike. Taj prijelaz koji se u manifestima i teorijskim spisima avangardnih umjetnika doživljava kao rez s prošlošću navještaj je svijeta bez slike u kojem performativnost i konceptualnost umjetnosti više ništa ne prikazuje. Sve je performantivno-konceptualni događaj kao uprizorenje života u njegovoj procesualnosti.¹ „Tijekom šezdesetih godina happening je cvaio, nametnuo se pop-art, novi realizam, op-art, kinetička umjetnost, minimalna umjetnost i slikarstvo bojenoga polja. Izdanci Fluxusa² nicali su na sve strane, a pred kraj desetljeća pojavila se konceptualna umjetnost, anti-form, arte povera, land art, body art.... Svi ti oblici umjetnosti nisu imali jedinstven stil. Služili su se najraznovrsnijim neuobičajenim materijalima, prirodnim i lako kvarljivim, tvorničkim predmetima, pa čak i umjetnikovim tijelom. Umjetnici su koristili širok spektar medija, često onih koji bi im se našli pod rukom ili bi izvodili spontane performanse koji su bili nadasve minimalistički jer bi izdvojili jednu radnju i njome se bavili. Vrednovala se jednostavnost i anti-komercijalizam. Pripadnici avangardnih pravaca svakako su već uzdrnali konvencije i upuštali se u eksperimente, no u euforičnom desetljeću takva praksa promeće u opću pojavu zahvaljujući

¹ Paić, Ž. Slika bez svijeta. Ikonoklazam suvremene umjetnosti. Zagreb: Litteris, 2006., str. 21.

² Međunarodna umjetnička pojava, bliska dadaizmu koja nastoji ujediniti glazbu, umjetnosti, književnost i gledatelje (hpening). Fluxus se koristi svim umjetničkim disciplinama u oblikovanju određene umjetničke ideje. Predstavnici u likovnoj umjetnosti: J. Boys, L. Miller, Yoko Ono...

zoni slobode kakvom pioniri sigurno nisu raspolagali. Upravo se u toj zoni slobode 'koprcu' suvremena umjetnost današnjice“, tvrdi Catherine Millet.³

2.3. Pitanje o granicama između umjetničkog i neumjetničkog

Vječno pitanje zašto je nešto umjetničko djelo, a neko drugo djelo to nije u razmišljanjima američkog filozofa Arthura Danta pokušava biti odgovoreno. Postavljamo si pitanje je li uopće poželjan jednoznačan odgovor. Kad bi bilo moguće pronaći čaroban uvjet koji djelo, kao da posipa magičnim stvaralačkim prahom uz garanciju uspjeha, visoke estetike djela i održivost istog kroz stoljeća, mogli bismo na jednostavan način „proizvoditi“ umjetnička djela. No, mi znamo da to nije moguće.

Danto tvrdi da je nekolicina onih koji su tu, gotovo smiješnu, neprimjenjivost filozofskih definicija umjetnosti na samu umjetnost uočili kao problem te objašnjavali kao ishod nemogućnosti definiranja umjetnosti. Primjerice, kad netko kazalište izvodi na ulicu, on mora jasno naznačiti da se radi o glumcima koji igraju uloge, a ne o ljudima koji rade realne stvari. Odatle potreba za sredstvima kao što su maske, šminka, kostimi... Skoro ista razmatranja ukazuju na značaj uniformi ili posebnih dijelova odjeće.⁴

U svojoj knjizi „Preobražaj svakidašnjeg – filozofija umjetnosti“ Danto daje primjer kako jedan liječnik kojeg poznaje ima naviku u svrhu vježbe svako jutro trčati do vlaka, pa mu se, budući da nosi svakidašnju odjeću i liječničku torbu, ljudi neizostavno nude da ga povezu. To se ne bi dešavalo da nosi odoru trkača jer sami trkači ne trče ni za čim, oni trče samo tako, no tada bi liječnička odjeća proturiječila odjeći. Pritom ne misli da je moguće preglasiti filozofsku ulogu takvih nemimetičkih značajki umjetnosti, imajući u vidu činjenicu da upravo te značajke omogućuju mimetičku umjetnost. Nije nimalo dvojbeno da je time žrtvovana određena tajnovitost, a s njome i nešto, po Nietzschevu mišljenju, bitno za umjetnost, prognano u interesu racionalnosti – tajnovitost koja je, pretpostavlja Nietzsche, u njegovo vrijeme

³ Millet, C. Suvremena umjetnost. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti i Hrvatska sekcija AICA, 1997., str. 12.

⁴ Danto. C. A. Preobražaj svakidašnjeg – filozofija umjetnosti. Zagreb: Kružak, 1997., str. 35.

ponovno uvedena u umjetnost kroz mitski sadržaj Wagnerijanskih opera; ono što ne prkosi racionalnom objašnjenju i čije nam značenje nekako ne izmiče – to nije umjetnost.⁵

2.4. *Estetski pristup, percepcija i ideje*

Interes filozofa za umjetnost i lijepo započinje još u antici tako da se osnivačima estetike smatraju Platon i Aristotel. Moramo napomenuti da oni raspravljaju o vrijednosti umjetnosti, a ne o definiciji nje same. Radi se o filozofskoj disciplini koja ispituje kriterije stvaranja, doživljavanja i vrednovanja lijepog, odnosno umjetnosti kao eminentnog područja lijepog. Estetika kao disciplina nedvojbeno nastaje u redukcionističkoj namjeri koja svojim postupkom potvrđuje posebnost onoga što nastoji svesti na poznato (Čačinović-Puhovski, 1988:26). Filozofi se bore protiv redukcionizma, a avangardni pokreti protiv posebnosti umjetnosti. Često se i samokritika filozofije i umjetnosti mimoilaze. No, kada filozofiju stapamo u vezu s umjetničkom praksom dolazi do specifičnog odnosa prema zbilji i autentičnoj proizvodnji znanja te reproduktivnim praksama koje omogućujući proizvodne odnose stvaraju povijesno-materijalne uvjete za kulturno i umjetničko stvaranje. Korepondirajući odnos filozofije i umjetnosti, gledajući široki spektar njihovih polja ujedno se predstavlja i plodno tlo za njihov susret s estetikom, teorijom umjetnosti, poviješću, kulturologijom, komunikologijom, etnologijom, antropologijom, sociologijom, psihologijom, ekonomijom, politikom, arhitekturom, dizajnom i informacijsko-komunikacijskim tehnologijama.

Funkcionalne definicije umjetnosti podijeljene su u četiri teze:

1. Teorija mimeze: nešto je umjetničko djelo samo ako uspjeva imitirati neki objekt, scenu ili narativni opis događaja.
2. Teorija ekspresije: nešto je umjetničko djelo samo ako uspije u pobuđivanju emocija.
3. Kognitivna teorija: nešto je umjetničko djelo samo ako donosi nove uvide o svijetu ili samoj umjetnosti.
4. Teorija estetike: nešto je umjetničko djelo samo ako ga doživljavamo kao estetski prihvatljivo.

⁵ Ibid.

Još u antičko doba javlja se pojam mimeze kao jedan od najstarijih i najutjecajnijih pojmova estetike. Mimeza je pretpostavljala prednost filozofije nad pjesništvom. Već tada, Platon u *Državi* uočava i razmatra političku i pedagošku vrijednost umjetnosti. S jedne strane umjetnost se promatra poput krivotvorine prirode, a s druge kao čin „zavođenja“ mladih promatrača. Aristotel pak smatra da je mimeza izvjesni nagon za učenje te prikaz skrivenih razvojnih mogućnosti. Umjetnik ne stvara neku novu prirodu, već izvlači esenciju iz postojeće. U 18. stoljeću Leibnizova teorija razvija romantičarsku koncepciju umjetnosti i odbacuje zahtjev za mimezom prirode te postavlja zahtjev izvornosti i spontane maštovitosti u umjetnosti. U 19. i 20. stoljeću zabilježene su promjene u shvaćanju oponašanja stvarnosti, osobito u doba realizma.

Ekspresija obuhvaća ljudske osobine koje ne posjeduju izvornu vizualnu prirodu. Ne postoji kao slika, niti kao vizualna činjenica, već se u umjetnosti bavi dovođenjem osjećaja na površinu gdje ih jednako opažaju umjetnici i publika. Pomoću umjetničkog djela unutarnje emocionalno stanje se eksternalizira, iznosi i prenosi publici. Moramo si postaviti pitanje, zašto nas se umjetnikova emocija tiče? Za početak, umjetničko djelo je medij putem kojeg se želi razjasniti kakva je konkretno emocija u pitanju, a za umjetnost se zanimamo jer nam omogućuje da iskusimo razrađenije i artikuliranije emocije nego u svakodnevnom životu. Kroz ekspresiju, ona omogućuje publici da otkrije i razmotri emocionalne mogućnosti u vidu sveg onog što se može doživjeti.

Lav Nikolajevič Tolstoj, ruski književnik i mislilac koji je ujedno bio poznat i kao teoretičar umjetnosti, tvrdi da se umjetnost prvenstveno bavi izražavanjem ili priopćavanjem emocija. Neminovno je reći da gajio ljubav prema ekspresiji, koja za njega nije samo pitanje oblika, već ujedno i forma komunikacije. Koja je onda, u konačnici, funkcija umjetnosti? Odgovor se možda nalazi kod Lukácsa koji kaže: „Tolstoj umjetnost doživljava kao medij kojim se nadvladava odvojenost ‘čovjeka’ (subjekta) od ‘Dobra’ (objekta). Umjetnost je, reći će, ljudska djelatnost čiji je cilj da na ljude prenosi »najviše i najbolje osjećaje koje su postigli ljudi«. ⁶ Njoj je u konačnici svojstveno da ujedinjava ljude kroz dva temeljna skupa osjećaja – bratstva među

⁶ Tolstoj, L. N. Članci o umetnosti i književnosti. Beograd: Prosveta, 1968

ljudima i svakodnevne radosti, ganuća, vedrine, spokojsva, u konačnici zabave. Svi ti osjećaji imaju isti učinak: stvaraju ljubav i zajedništvo među svim ljudima.“⁷

U novije vrijeme kognitivna teorija pokušava sagledati problem s aspekta kulture prema kojoj je kultura proces kognicije i komunikacije. Na taj način možemo u novom svjetlu i smjeru istraživati percepciju nekog umjetničkog djela. Moderna neurokognitivna istraživanja na području percepcije dokazuju da i percepcija ovisi o našim dosadašnjim znanjima i mentalnim slikama prethodno doživljene stvarnosti. Informacija koju nam daje trenutna percepcija može biti različita od informacije onoga što znamo o viđenom. Ispreplitanje tih informacija „vidjeti-znati“ često zbunjuje, zavodi ili čak produhovljuje neko konačno umjetničko djelo.

Teorija estetike, između ostalog, pokušava definirati pojam umjetnosti. Nemoguće je uzeti u obzir sve kriterije i jednostavno izreći i prepoznati „umjetničke“ elemente u djelu. Možda bi najpošteniji kriterij za shvaćanje umjetničkog djela bio otvorenost. Otvorenost u smislu neprestanog procesa stvaranja, nastajanja novih težnji, pokreta, pravaca, stilova... Biti jedinstven i neponovljiv zasigurno nije proturječno pojmu umjetnosti. Sužavanjem takvih kriterija ograničili bismo čudesnu magiju slobode izražavanja koja nesumljivo mora postojati kao osnovna mogućnost svakog umjetnika.

Kod ljudi koji se bave tradicionalnom umjetnošću, drugačija je percepcija. „Pitanje: šta je umjetnost, a šta ne veoma je suptilno. Nekada su djela Picassa smatrali ne-umjetnošću, prošlo je vrijeme, i sada je on jedan od najtraženijih umjetnika. Vrijeme će pokazati što je umjetnost, a što nije. Postoji moda, postoje umjetnici koji su van vremena. U ovakvom pristupu mnogo je toga sporno pa i sam primjer, no ono što je svakako nedvosmisleno, jest samo pitanje o tome što je umjetnost (Uzelac, 2011).“

Funkcionalne definicije vjeruju da dominacija jedne od funkcija zadovoljava neophodan uvjet za bivanjem umjetničkog djela. Važnu ulogu igra i kreativnost prilikom koje koristimo vlastitu misao ili maštu za stvaranje nečeg novog što je materijalne ili nematerijalne prirode poput umjetničkog djela ili izuma. Tijekom povijesti svjedoci smo da je nekome kreativnost prirođena, ali se u određenoj dozi može naučiti kako ideju predočiti u rezultat. Performer, primjerice ne proizvodi opipljivo umjetničko djelo, ali performans je nešto što bi trebalo biti

⁷ Ibid.

shvaćeno kao sama srž umjetnosti. Zaključno tome, jasno nam je da iza svega stoji ideja, a ona je jedna od najvrijednijih komponenata svakog umjetničkog djela.

3. ODNOS MODE I UKUSA

Filozof Scruton u knjizi „Beauty“ ističe da promjena ukusa nije promjena mišljenja. Smatra da možda postoje pravila ukusa, ali ona ne jamče ljepotu i dopadljivost nekog djela. Čin kršenja određenih pravila ponekad može doprinijeti većoj intrigantnosti i samoj ljepoti i interesu za neko djelo. Potaknut će promatrača na njegovu promjenu početnog stava. Ono što je jučer bilo nerazumljivo postaje zanimljivo, upečatljivo, inspirativno... Kao da se otvaraju novi emocionalni svjetovi u korelaciji umjetnik-promatrač.⁸

Mnoge stvari u nama izazivaju svojevrsno estetsko oduševljenje. Bilo da se radi o afinitetu prema umjetnosti, prirodnim fenomenima ili pak svakodnevnim predmetima, naša svjesnost dolazi do stanja da nas potiče da kupujemo određene predmete po vlastitom ukusu. Kada već govorimo o odnosu mode i ukusa, zadržimo se na odjevnim predmetima. Za nekoga, a ujedno i za mene estetsko oduševljenje predstavljaju McQueenove intrigantne, kontroverzne i na prvi pogled nespojive modne kreacije, dok je za nekog dovoljna puka jednostavnost odjevnih kombinacija ulične odjeće Kanyea Westa. Sve je stvar ukusa, nijedno od njih nije više ili manje „vrijedno“, već se radi o različitom estetskom jeziku koji točnije opisuje naše osjećaje. Ukus implicira da je nešto dobro ili loše. Primjera radi, neutralnost je dobra kad kušamo vodu, međutim asocijacije dobrog i lošeg određene su temeljnim smislom ukusa. Okus/ukus (eng. taste) je zapravo osjet. Svijet upoznajemo kroz svoje osjete, a osjetilima ne možemo upravljati prema svojim željama (izuzev abnormalnih slučajeva halucinacije). Ako mi se sviđa bomber jakna⁹, odabrati ću nju, između ostalih jakni te biti svjesna njenih svojstava. Nije stvar da li je ona ugodna ili neugodna jer možemo imati ukus i za nešto što nije ugodno. Ukus obično zamjenjuje ljepotu kao središnji estetski pojam.

Norveški filozof Svendsen u svojoj knjizi „Moda“ ističe kako moda utječe na odnos većine ljudi i prema sebi samima i prema drugima. Ponekad bi to htjeli zaniijekati, ali to se nijekanje obično suprostavlja njihovim potrošačkim navikama, a ona je, tako gledano, fenomen koji bi

⁸ Scruton, R. *Beauty*. New York: Oxford University Press, 2009., str. 136.

⁹ Jakna od kože i krzna, vune i impregniranih materijala poput najlona. U početku namjenjena pilotima, ali je s godinama evoluirala u svakodnevnu odjeću za široke mase. Originalna boja bila joj je ponoćno plava, ali su s vremenom nastale promjene, kako u dizajnu, tako i u boji.

trebao stajati na centralnom mjestu u pokušaju razumijevanja sebe samog. Tvrdi da je razumijevanje mode naprosto nužno za odgovarajuće razumijevanje modernog i kasnomodernog svijeta, ali da ni pod koju cijenu ne smijemo tvrditi da je moda „univerzalni ključ“ koji sam može pružiti takvo razumijevanje. Ambicija mu je uspostaviti promišljeni odnos prema modi i ujedno promijeniti način na koji se prema njoj odnosimo.¹⁰ Blisko stajalište nalazimo u postavkama francuskog filozofa i sociologa Gillesa Lipovetskog koji piše: „Moda je određen oblik društvene promjene, neovisna o određenom objektu. Ona je, prije svega, društveni mehanizam karakteriziran specifično kratkom trajnošću i više ili manje čudnovatim promjenama koje joj omogućuju da utječe na prilično razdvojene sfere kolektivnog života.“¹¹ Sud o modi, ljepoti, ukusu je za svakog ponaosob različit, važno je da osoba osjeća neki oblik povezanosti, privlačnosti, usklađenosti, neovisno o tome radi li se o predmetu koji je možda nekom drugom neprivačan. Kao što dobra stara uzrečica kaže „ljepota je u očima promatrača“, i bitno je da stvori u nama neku emociju, kako pozitivnu, tako i negativnu, misleći pritom na vlastito zadovoljstvo i težnju za ponavljanjem ugone i ispunjenosti.

3.1. Performativno-konceptualni događaj kroz revije Alexandera McQueena

Dio odjevnih manifestacija koji okupira javni prostor, svjesno ili nesvjesno, pasivno ili aktivno nazivamo performativnošću. Hošić ističe da je ključni medij performativnosti mode ljudsko tijelo koje je oduvijek bilo dvostruko kodirano: prekivanjem i razotkrivanjem, sramom i zavodjenjem. Modeli koriste gestikulaciju, mimiku i zavodljive poze kako bi potakli u čovjeku fantaziju i strast. Aktivnost se svodi na tjelesnu prisutnost, a u spoju s modom i odjećom tvrdi da se živi modeli transformiraju u puki vizualni objekt. Tijelo se poistovjetilo s odjećom i ukrasima te ih je prihvatilo kao najvažniji element vlastite pojavnosti. Izlozi, fotografije, reklame, izložbe dovode do radikalnih promjena percepcije tijela u javnom prostoru. Moda se

¹⁰ Svendsen, H. Fr. L. Moda. Zagreb: TIM press, 2010., str. 10.

¹¹ Lipovetsky, G. The Empire of fashion. Princeton: Princeton University Press, 2002

dobro uklopila u taj „sistem“ i dolazi do modne performativnosti s neizostavnim elementima ekscesa, šoka i fetišizacije.¹²

Neizbježno je reći da 19. stoljeće vežemo uz praksu Charlesa Fredericka Wortha i kritičan trenutak performativnosti mode kao revolucionarne odluke da odjevne kreacije predstavi na živim modelima. Tijekom zbivanja ove radikalne promjene i agresivne težnje ka samopromociji, Worth stječe naziv „oca visoke mode“. Revolucionaran obrat u funkciji tijela modnim dizajnerima nakon njega daje mogućnost eksperimentiranja i traganja za novim granicama koje je tek trebalo osvojiti. Moda kao sredstvo manipulacije, a ujedno i kontrole nad nesavršenim fizičkim tijelom. Dolazi do nove dimenzije kroz spoj s umjetničkim tendencijama vremena.

Od 1990-ih modni događaj preuzima formu performansa, a izvedba mode postaje konceptualni način prezentacije slobode nepokorenog tijela. Modna revija se pretvara u događaj i time nastaje nova modna izvedba razumijevanja tijela kao i konceptualnog modnog dizajnera. Revija se mijenja i transformira u samoj izvedbi te pod utjecajem medija mijenja logiku prikazivanja modnog tijela, ali i modnog objekta. U centru pažnje je i tijelo, a ne samo modna kolekcija kao što je to dosad bilo. Takve primjere možemo vidjeti u radovima britanskog suvremenog umjetnika/dizajnera Alexandera McQueena. Revije su mu zračile energijom, često na prvi pogled nespojivim elementima latentne granice između života i smrti, kombinirajući svjetlo i tamu, krhost i snagu. Javlja se odnos između tijela – tehnologije – novih medija. McQueen eksperimentirajući formama prelazi granice nužnog i praktičnog i zalazi u najrazličitije kreativne ekspresije.

1. Alexander McQueen – Voss, spring/summer 2001

McQueen je 1997. postao direktor modne kuće Givenchy, a četiri godine kasnije, nakon mnogobrojnih kritika modnih stručnjaka napušta legendarnu kuću. Zahvaljujući tjednu mode u Londonu predstavlja kolekciju „Voss“ 2001. koja je bila pravi monumentalni pothvat za dizajnera, a ujedno i njegova prekretnica u karijeri. Od McQueena ništa manje nismo ni očekivali jer smo navikli da nas „mazi“ svojom nastranošću, inovacijama i talentom. Od

¹² Paić Ž. i Purgar K. Teorija i kultura mode – discipline – pristupi - interpretacije. Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet, 2018., str. 125.

djetinjstva gaji ljubav prema ornitologiji, polazi tečajeve za proučavanje struktura ptica tako da nije bilo neuobičajeno da je u kolekciju „Voss“ odlučio uklopiti preparirane ptice na ramenima odjevnih komada. Uz ornitološku ljubav, gajio je ljubav i prema povijesti često tražeći inspiraciju u svojim škotskim korijenima, engleskoj povijesti, osamnaestom i devetnaestom stoljeću te viktorijanskom razdoblju.



Slika 1. Alexander McQuenn spring/summer 2001"Voss"

Upravo je i kolekcija „Voss“ inspirirana viktorijanskim mentalnim azilom predstavljena među bijelim zidovima i pločicama. Dizajner je napravio reviju koja je podsjećala na ludnicu i zadao zadatak modelima da se tako i ponašaju. Predstavljena je McQueenova kolekcija koja je spojila različite teme kako bi se stopile u dizajnerovu jedinstvenu viziju ljepote. Naslov dolazi od imena norveškog grada poznatog kao stanište divljih životinja, a ujedno je i aludirao na slavljenje prirode kroz zbirku. McQueenova ljubav prema pticama došla je do izričaja i u suknjama od perja i pokrivala za glavu. Jastrebovi su „opasno“ lebdjeli iznad modela čineći da se provlače kroz kosu i zavoje koji su im obavijali glavu. Steznike, suknje i haljine izradio je od rakova, dagnji i školjaka kamenica, a domišljatost i morska elegancija zadivila je prisutnu publiku. Također, dizajnerova fascinacija Orijentom bila je vidljiva u dizajnu s apliciranim

krugovima krizantema, a ljubav prema prirodi pokazuje kroz ovratnik upotpunjen srebrnim granama i ukrašen grozdovima tahićanskih bisera. Najtransgresivniji dio je bilo veliko finale predstave. Modeli su se krenuli razilaziti, zvučni zapis pulsirajućeg otkucaja srca ustupio je mjesto ravnoj monotonij liniji, a staklena kutija se razbila otkrivši голу figuru spisateljice Michelle Olley. Lice joj je bilo prekriveno maskom koja je bila pričvršćena na cijev za disanje, a poza koju je zauzela bila je kao s platna Botticellijevih slika dok su moljci lepršali oko nje. Usred svog tog „ludila“ mogli su se zamijetiti jednako zapanjujući, elegantni i nosivi komadi, poput odijela s hlačama i svečanih haljina s volanima. Sveukupno, bio je to šokantan, očaravajuć i uzvišen prikaz kontroverznog dizajnera Alexandra McQueena.¹³

2. Alexander McQueen – Ready to Wear, autumn/winter 2009

McQueen ponovno pomiče granice prezentirajući kolekciju kojom možda nije pokazao odjeću u kojoj će žena svakodnevno odlaziti na posao, no demonstrirao nam je kako moda može biti drugačija. Radilo se o odjeći koja se temeljila na modnoj prekretnici 20. stoljeća: parodije New Looka Christiana Diora i Chanelovih odijela od tvida pa sve do showstoppera iz McQueenove vlastite arhive. Neki od odjevnih komada, poput kaputa podsjećali su na vreće za smeće, a ukrašene aluminijske limenke umotane u plastiku bile su u funkciji pokrivala za glavu. Scenu je „ukrašavao“ otpad s pozornica prošlih nastupa, a pista je bila „dekorirana“ razbijenim staklom. Neizostavna je bila i drag – queen šminka, a neki od gledatelja su dizajnerovu viziju žene s usnama poput lutke za seks obučene u bolno teatralne kostime smatrali ružnim i mizoginim. No, drugi su pak bili oduševljeni spektaklom, kao i dramom na razini couture u izradi odjeće.¹⁴

Radilo se o haljinama, koje su ustvari kostimi, velikim usnama našminkanim jarko crvenom bojom i šeširima koje potpisuje Philip Tracy. McQueen je u modi vidio maštu, a ne stvarnost koja isuviše biva u svima nama tako da je moda za njega bila bijeg od pritvora, poništenje pravila i sačuvanje tradicije. Radilo se o prestižu, kvaliteti i divljoj ljepoti. McQueenovim

¹³ <https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/rel/encyclopedia-of-collections-voss/> (pristupljeno 04. 06. 2022.)

¹⁴ <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/alexander-mcqueen> (pristupljeno 05. 06. 2022.)

riječima: „Odjeća i nakit trebaju biti zapanjujući, individualni. Kada vidite ženu u mojoj odjeći, želite znati više o njoj, za mene je to ono što razlikuje dobre dizajnere od loših.“



Slika 2. Alexander McQueen autumn/winter 2009 „Ready to Wear“

3. Alexander McQueen – Plato's Atlantis, spring/summer 2010

Zadnja revija Alexandera McQueena, a prva prenošena digitalnim streamingom odvila se 2010. godine. Odvijala se unutar realnog prikaza: prostor – vrijeme – publika, a istovremeno i pomoću kamera unutar tzv. virtualnog prostora. Jedna od odlika mode je promjena, a revija Plato's Atlantis je ukazivala na radikalnu promjenu budućnosti. Zlatni vrtuljak modnog sjaja postaju kampanje, videozapisi, Snapchat i prijenos uživo koji se neprekidno prikazuje putem digitalnih platformi. Dizajner se udružio sa SHOWstudijom Nicka Knighta kako bi reviju prenosili uživo putem interneta. Neposredno prije prikazivanja Lady Gaga je milijunima svojih sljedbenika na Twitter profilu objavila poveznicu na stream, otkrivši da će njezin novi singl „Bad Romance“ biti premijerno prikazan na pisti. Kako dolazi do nevjerojatnih promjena i

inovacija po pitanju tehnologije tako dolazi i do modnih tehnoloških noviteta. Masovne objave na društvenim mrežama i live streamovi koji se emitiraju, naprosto su nametnuti širem auditoriju. Modna revija više nije rezervirana za rijetke ljude, već postaje dostupna široj publici.

Plato's Atlantis bila je, mogli bismo je tako nazvati, predstava koja je započela migoljenjem zmija preko projicirane figure modela Raquel Zimmermann prije nego što su iz sjene oživjele dvije impozantne mehaničke kamere. Za razliku od VOSS showa gdje su gosti bili suočeni s vlastitim odrazima dok su gledali kutiju od zrcalnog stakla, McQueen je u Plato's Atlantis usmjerio fokus kamera na prisutnu publiku koju su snimale i projicirale na velikom ekranu. Prva manekenka pojavila se u nevjerojatno visokim štiklama s platformom, haljinom digitalnog printa koja je varirala između životinjskog i vanzemaljskog. Slijedila su je stvorenja kakva nikad prije nisu viđena na modnoj pisti, a njihove frizure bile su prava mala skulpturalna djela nalik na predatore.¹⁵

¹⁵ <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/32285/1/the-mcqueen-show-that-changed-the-future-of-fashion-platos-atlantis-nick-knight> (pristupljeno 05. 06. 2022.)



Slika 3. Alexander McQueen spring/summer 2010 „Plato's Atlantis“

Prema riječima Sare Burton bila je to ideja svojevrsnog preokreta evolucije s velikim interesom za realizaciju McQueenovog koncepta hibrida. Spajao je različite elemente i vrste tkanina da bi vidio kako reagiraju zajedno. Rezao je sve skrojene komade i spajao ih, a kada ste ga gledali kako se odvažno primio „posla“ naježili ste se jer je pokazao neku vrstu hrabrosti. Nikada se ničega nije bojao. Nikada nije bilo: „Oh, ovo neće uspjeti.“ Bio je izrazito samouvjeren i jasan u pogledu načina na koji je radio stvari, a to je, mislim... dio njegove genijalnosti i stručno poznavanje izrade odjeće.¹⁶ Rezultat kolekcije Plato's Atlantis bio je svijet nakon tragedije koja će se tek dogoditi kao posljedica globalnog zatopljenja. Prema McQueenu, Zemlju će naseljavati poluljudi, napola gmazovi, prilagođeni životu i na kopnu i pod vodom.

¹⁶ <https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/tag/plato-atlantis/> (pristupljeno 05. 06. 2022.)

Zbirku su sačinjavale prozirne haljine, haljine neobičnih formi zmijskog printa i slike ocharavajućih krila leptira. Modno otkriće pružio nam je dizajnirajući cipele s visokom platformom naziva „Armadillo“ i štikle od 30 centimetara, u kojima se Lady Gaga pojavila u svom spotu „Bad Romance“ i tako mu donijela dodatnu popularnost u široj javnosti. Igrajući se hibridizacijom ljudskih i životinjskih formi, šlag na kraju bio je upravo ovaj performans koji zamišlja bolju budućnost retro futurizma mode.

4. UMJETNOST PERFORMANSA

Središte pozornosti umjetnosti performansa okupiraju akcije i intervencije koje se smatraju dijelom performansa kao forma umjetničkog djela. Možemo ga opisati kao avangardnog, lucidnog i marginalnog, ali i te kako prisutnog. Obično uključuje prisutnost tijela izvođača ili prisutnost medija koji se odnosi na publiku ili javnu sferu na mjestu gdje se odvija. Radi se o prolaznom vremenskom činu, što znači da ima određeni vremenski okvir te ga je u kontekstu muzejske zbirke vrlo teško ili čak nemoguće sačuvati. Postoji opcija evidentiranja i dokumentiranja performansa putem različitih medija, kao i konceptualno postojanje video-performansa. U tom slučaju, moramo utvrditi da neki dijelovi izvedbe ostaju nezabilježeni, nezapisani i nevidljivi za onu publiku koja nije bila fizički prisutna na mjestu događaja. Upravo iz tog razloga, muzej čuva artefakte i dokumente o njima samima. Većina dokumentacije dobila je status umjetničkog djela odobrenjem umjetnika. Pojavljivanje performansa kao umjetničke discipline povezuje se s krajem I. svjetskog rata i pojavom dadaizma, pravca u umjetnosti koji je nastao kao direktna reakcija na svijet konzumerizma i rata zahtijevajući novu formu društva i umjetnosti baziranoj na besmislenosti, iracionalnosti i intuiciji.

U svojim začecima, performans, misleći pritom na njegovu drugu fazu – onu neoavangardnu, subvertirao je ideju o umjetnosti kao prodajnom, tržišnom i trajnom objektu, a „funkciju“ s daljnjom modifikacijom „žanra“ je zanemario, ističe kanadska teoretičarka Josette Féral. Pored navedenog neoavangardnog zahtjeva za dematerijalizaciju umjetničkog djela, performans kontrapunktira i glumi izvedbeni fenomen. Bila su to dva bitna kontrapunkta umjetnosti performansa, ponavljam – neoavangardnog performansa. Jana Fabrea, teoretičarka i povjesničarka umjetnosti performansa određuje ga kao kazališni/teatralni performans, a pored te sintagme rabi i naziv performans-kazalište, kojim označava uvođenje kazališnih elemenata u performans. Nadalje, RoseLee Goldberg u svojoj knjizi „Performans: od futurizma do danas“ prkosi definiciji, dakle, apsolutno svim pravilima te tvrdi da performans ostaje nepredvidiv i provokativan.¹⁷

¹⁷ <https://mvinfo.hr/clanak/suzana-marjanic-performans-je-forma-kojom-mozemo-gerilski-reagirati> (pristupljeno 09. 06. 2022.)

Josette Féral pozicionirala je performans kao zamišljen umjetnički oblik na presjecištu drugih umjetnosti – plesa, glazbe, slikarstva, arhitekture i kiparstva tvrdeći da kao takav udovoljava svim zahtjevima novoga kazališta kakvim ga je zamislio Artaud: teatar okrutnosti i nasilja, tijela i njegovih nagona, teatar koji nije ni narativan ni predstavljajući. Tako se umjetnost performansa može odrediti kao prostor između, hodogram između vizualnih i izvdebenih umjetnosti u okviru čega se ostvario pomak od umjetničkoga predmeta prema procesu, u neoavangardnom zahtjevu za dematerijalizacijom umjetničkoga djela.¹⁸

Performans doživljava procvat 50-ih godina prošlog stoljeća pojavom hepeninga (eng. *happening*: događaj, zbivanje), naziva koji obuhvaća umjetnost isprepletenih likovnih, glazbenih i scenskih izražajnih sredstava u obliku izvedenih događaja, nepredvidljiva konteksta izvedbe i kolebljiva odnosa između fikcije i zbilje, koji bi gledatelja mogao ponukati na aktivno sudjelovanje.

Riječ je smislio američki umjetnik A. Kaprow davne 1958., umjetnik i predavač koji je studirao slikarstvo kod jednog od ključnih eksponenata apstraktnog ekspresionizma, Hansa Hoffmana. Kaprowa je više zanimalo način na koji su nastali umjetnički objekti, a manje oni sami. Uzbudivale su ga izvedbene mogućnosti slike, tvrdeći kako granica između umjetnosti i života treba biti što fluidnija i možda što nejasnija. Godine 1959. predstavio je 18 događaja u 6 dijelova u galeriji Reuben u New Yorku, a to je ujedno bila i prva prilika da šira publika doživi ovakav događaj. Odabrao je riječ događanje kako bi sugerirao 'nešto spontano, nešto što će se slučajno dogoditi'. Istina je da su događaji zapravo bili čvrsto planirani i interaktivni. Primjerice, na koledžu Black Mountain, događaj je organizirao John Cage 1952., koji nam je kroz zvuk, akciju, svjetlost i vrijeme prikazao 18 događaja u 6 dijelova. Uključivao je bijele slike Roberta Rauschenberga, plesačice Merce Cunningham, projekcije slajdova i filmova, emitiranje snimljenje glazbe, radijske programe i poeziju. Publika umjesto svrhe promatrača, prelazi u svrhu sudionika, a same pozivnice na hepening dale su naslutiti da će to tako i biti. Postavljena u središte ovih raznolikih aktivnosti, ostavljena je na slobodu reagiranja po želji. Nakon što su ljudi stigli u potkrovlje na drugom katu galerije Reuben, dobili su program i upute o tome kako se ponašati, uključujući vremenski period kada trebaju zauzeti svoja mjesta, kada se kretati između tri prostora i kada je pljesak prikladan. U trajanju od devedeset minuta, osamnaest simultanih nastupa uključivalo je slikanje slikara na platnima, povorku izvođača,

¹⁸ Ibid.

čitanje s plakata, sviranje glazbenih instrumenata, a završnica je ukazivala na dvoje izviđača koji su izgovarali riječi poput 'ali' i 'pa', tijekom čega su ogromni svici padali s vodoravne trake između njih. Svrstavanje Cageovih eksperimenata i minimalističke skulpture je ono što najviše rasvjetljava osebnost Morrisova pothvata i utvrđuje koherentnost njegovih pitanja o umjetnosti i njegova stava o scenskoj avangardi.¹⁹

Od umjetnika koji su izvodili performanse najpoznatiji su J. Beuys, Yves Klein, Allan Kaprow, Vito Acconci, Gina Pane, Marina Abramović, Tomislav Gotovac, Vlasta Delimar i drugi.

4.1. Marina Abramović: životni put umjetnice performansa svjetske reputacije

Srpsko-crnogorska konceptualna i performativna umjetnica Marina Abramović istražuje odnos između umjetnika i publike, granica tijela i mogućnosti uma. Majka Danica i otac Vojo bili su partizani, ona imućna, on siromašan. Danica je bila hladna žena koja Marini nikada nije pružila ljubav, baš suprotno, tukla ju je, čupala za kosu, govorila joj je da je beskorisna te ju je nazivala prostitutkom kada se prvi puta poljubila s jednim dječakom sa svojih nepunih petnaest godina. Majci ograničenih shvaćanja nisu bila razumljiva određena ponašanja djeteta, tako da skrb o djevojčici preuzima njena baka koja je bila izrazito religiozna žena. Abramović je provodila rane dane djetinjstva u crkvi te pratila bakine rituale – paljenje svijeća ranom zorom, posjet svećenika, molitve... Nakon rođenja svog mlađeg brata, Marina Abramović se vraća u roditeljski dom gdje svoje slobodno vrijeme provodi slikajući, svirajući klavir i učeći francuski i engleski jezik.

U intervjuu objavljenom 1998. godine Marina je pričala kako joj je majka bila stroga i sve je bilo kao u vojsci, do 29. godine nije smjela ostati u gradu dulje od 10 sati uveče... „Potpuno sam luda, sve je sjebano, bičujem sebe, palim, skoro gubim život u „Firestar-u“ i sve to prije 10 uveče.“ Unatoč svim frustracijama, nezadovoljstvu i životu koji ne bi nikom poželjela, Abramović ostaje dosljedna sebi, svojim interesima i želji da ide ka umjetničkom pravcu u obrazovnom smislu. Upisuje Akademiju lepih umetnosti u Beogradu 1965., a postiplomski studij na Likovnoj akademiji u Zagrebu 1972. godine. Godinu dana kasnije, zapošljava se na

¹⁹ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening> (pristupljeno 09. 06. 2022.)

Akademiji lepih umetnosti u Novom Sadu, izvodeći svoje prve solo nastupe. U periodu od 1971. do 1976. seli se u Amsterdam s ciljem da tamo izvodi performanse. Od 1990. do 1995. radi kao gostujući profesor na Akademiji umjetnosti u Parizu i na sveučilištu u Berlinu. Također, između 1992. i 1996. bila je gostujući profesor na „Hochschule fur bildende Kunste“ u Hamburgu, a od 1997. do 2004. profesorica za performans u „Hochschule fur bildende Kunste Braunschweig“.²⁰

Vratimo se na period školovanja na Akademiji likovnih umjetnosti... Marina Abramović je u to vrijeme jako puno slikala i radila slike prema zahtjevima stranaka koji su na samom početku bili zapravo rođaci. To su uglavnom bili uobičajeni prizori mrtve prirode, poput vaze s tulipanima, tegle sa suncokretima, ribe s limunom ili otvorenog prozora u noći punog mjeseca sa zastorima koje nosi vjetar. Na dnu slike, velikim plavim slovima, potpisivala se kao „Marina“. Na akademiji je slikala ono što se od nje i drugih studenata tražilo: aktove, portrete, mrtve prirode i pejzaže. No, kako je vrijeme prolazilo, na pamet su joj počele padati nove ideje lagano gradivši sebe kao umjetnicu vlastitog izričaja. Fascinacija prometnim nesrećama, prva fascinacija nečime što je nakraju postala njena velika inspiracija; počela ih je slikati. Izrezivala bi iz novina fotografije olupina automobila i kamiona. Očeva poznanstva u policiji pomogla su joj kako bi saznala je li se dogodila kakva velika prometna nesreća. Zatim bi odlazila na mjesto događaja gdje bi ih fotografirala i radila skice. Priznaje, bilo joj je teško prenijeti na platno nasilje i neposrednost tih katastrofa. Prvo prijelomno djelo je naslikala 1965. u dobi od devetnaest godina: malenu sliku koju naziva *Tri tajne*. Radilo se o tri komada tkanine na platnu, crvenom, zelenom i bijelom omotanom oko tri objekta. Slika nije bila tek prikaz koji će promatrač s lakoćom konzumirati, već je promatrača činila sastavnim dijelom umjetničkog iskustva. Zahtijevala je uključivanje mašte, a iskazivala je nesigurnost i zračila tajanstvenošću. Kako kaže, „Otvorila je vrata ormara nesvjesnog dijela moje ličnosti“.²¹

Studentski prosvjed koji je rezultirao Titovim pristankom osnivanja studenstskog centra, Abramović je učinio istinski sretnom. Iz dana u dan bi se s velikim zadovoljstvom vraćala u atelje: slikala, sastajala se sa svojim društvom, razgovarala i odlazila kući. Organizirali su neformalna, ali redovita druženja na kojima su razgovarali o umjetnosti i žalili se na onu vrstu umjetnosti o kojoj su učili. Svi sudionici, osim nje same, bili su muškarci: Raša Todosijević,

²⁰ <https://www.biografija.org/umetnost/marina-abramovic/> (pristupljeno 21. 06. 2022.)

²¹ Abramović M. i Kaplan J. Prolazim kroz zidove. Zagreb: Iris Illyrica, 2018., str. 41.

Zoran Popović, Gera Urkom, Era Milivojević i Neša Paripović. Njih šestero su opsesivno raspravljali o stvarima koje su izlazile iz okvira slikarstva, o načinima na koje mogu u umjetnost pretočiti sam život. Nova je avangarda počela odbacivati zastarjelo shvaćanje da je umjetnost roba koja obuhvaća samo slike i kipove koje je moguće kolekcionirati. Dolazi do svježih ideja, poput konceptualne umjetnosti i umjetnosti performasna, tvrdi Abramović. Poput Lawrencea Weinerja i Josepha Kosutha koji su stvarali djela u kojima su riječi i objekti imali jednaku važnost. Njihovi primjeri nadahnuli su Marinu Abramović te odlučuje iznijeti dvije ideje za vlastiti performans. Bilo je to 1969., nazvala ga je *Dođi prati sa mnom* i uključivao je publiku. Duž zidova doma omladine, planirala je postaviti umivaonike. Kada posjetitelji uđu, skinuti će odjeću, ona će je oprati, osušiti i izglacati. Nakon što će im vratiti njihovu odjeću posjetitelji galerije će je obući i otići, doslovce metaforički i čisti.

Sljedeće godine Abramović im predlaže novu ideju za performans. Stajat će pred publikom u odjeći kakvu je tada nosila i postepeno se presvlačiti u odjeću koju joj je majka kupovala: duge suknje, guste čarape, ortopedske cipele, ružne točkaste bluže... Zatim će uzeti pištolj s jednim metkom u bubnju, prisloniti ga uz glavu i povući okidač. „Ovaj performans ima dva moguća završetka“, pisalo je u prijedlogu. „Ako preživim, moj će život početi iznova,“ U oba prijedloga umjetnica je dobila odbijenice. Abramović je diplomirala 1970. i odlazi u Zagreb na poslijediplomski studij u klasi Krste Hegedušića. Ako si dobar umjetnik, možda ćeš imati jednu dobru ideju; ako si genije, možda ćeš imati dvije, tvrdio je. To je bilo to i bio je u pravu.

Abramović počinje postepeno izlagati u galerijama i muzejima, a uspjeh je izazvala izložba pod nazivom *Objekti i projekti* gdje je za tu priliku izradila rad nazvan *Oslobođenje horizonta*. Izradila je kopije razglednica s prikazima različitih Beogradskih ulica i spomenika, izbrisavši s fotografija same spomenike i većinu obližnjih građevina. Na primjer, s razglednice Starog dvora dinastije Obrenović uklonila je dvor ostavivši samo travnjak, automobile i nekoliko prolaznika. Jezivim izričajem je iskazivala svoju snažnu želju da se oslobodi majčine kontrole, komunističkog režima i svih okova koji su je sputavali i gušili. Ujedno, zanimljiva je i činjenica da su mnoge građevine koje je izbrisala s fotografija nekom slučajnošću zaista nestale. Bile su razorene američkim bombardiranjem tijekom rata na Kosovu krajem 1990-ih. Postaje joj jasno da umjetnost može biti bezgranična i počinje stvarati svoje prve zvučne instalacije. To se moglo vidjeti u okviru nešto manje izložbe Studentskog kulturnog centra. Na stablo ispred galerije postavila je velik zvučnik iz kojeg je dopirao ptičji pjev stvarajući dojam da se posjetitelji nalaze usred tropske šume, a ne u tmurnom, sivom Beogradu. Marina Abramović je u galeriju postavila

tri kartonske kutije s kasetofonima koji su reproducirali druge zvukove iz prirode: puhanje vjetra, udaranje valova, blejanje ovaca. Usred izložbe, Era, jedan od najtalentiranijih članova šesterice odlučio je prekriti veliko zrcalo koje se nalazilo u galeriji prozirnom ljepljivom trakom čime je promijenio njegovu uobičajenu funkciju. Time je natjerao posjetitelje da u njemu promatraju svoj izobličeni odraz. Godinu dana kasnije, Abramović, osjetivši umor liježe na galerijski stol, a Era je odlučila omotati ljepljivom trakom. Nije se protivila, već je nastavila ležati ruku položenih uz tijelo, dok cijelo njeno tijelo, osim glave, nije bilo sasvim mumificirano. Reakcije su bile podijeljene, neki od promatrača bili su vidno zgroženi, dok su drugi bili oduševljeni. To su bili neki od događaja koji su Abramović lagano usmjerili prema njenoj budućnosti, budućnosti umjetnosti(ce) performansa.²²

4.2. *Balkan Baroque, 1997*

Balkan Baroque, legendarni performans Marine Abramović, realiziran je za Venecijansko bijenale 1997. godine. Umjetnica je često progovarala o svom odnosu unutar obitelji kroz umjetnost, tako da je i ovaj performans bio vođen tom tematikom. Odjevena u dugu bijelu haljinu, pjevala je tužne jugoslavenske pjesme iz svog djetinjstva uz malo seksi plesa, pričajući uznemirujuće priče o hibridu vuka i štakora, a zatim je slijedio povratak krvavim strahotama. Instalacija se sastojala od tri videa – prikaz videa u pozadini s prizorima umjetnice i njezinih roditelja, radom koji se nadovezao na jezive performanse *Čišćenje kuće* (1996.) i izravnog prethodnika koji uključuje ritualno ribanje goveđih kostiju *Cleaning the Mirror* (1995.) u kojem je sustavno prala ljudski kostur. U performansu *Balkan Baroque* okosnica svega bila je hrpa goveđih kostiju koje je umjetnica prala i ribala. Četiri dana, sedam sati na dan, Abramović priča kako se svako jutro morala prihvatiti gomile crvljivih kostiju. Smrad je više govorio od riječi kao i nevjerojatnost samog prizora. Unutar neklimatiziranog podruma osjećao se taj strašan vonj koji je mogao podsjećati na raznesena trupla na nekom ratnom bojnopolju.

²² Ibid.



Slika 4. Marina Abramović „Balkan Baroque“ 1997.

U svojoj knjizi „Prolazim kroz zidove“ Abramović piše da se naslov performansa *Balkanski barok* nije odnosio na umjetnički pravac, već na baroknost balkanskog uma. Progovara o Balkanskom mentalitetu i tvrdi da ga je uistinu moguće razumjeti samo ako ste Balkanac ili ako ste dugo tamo živjeli. U ovom značajnom spektaklu, nagrađena je Zlatnim lavom za najboljeg umjetnika na Bijenalu. Cijelu svoju dušu dala je u taj performans, a u govoru zahvale rekla je: „Zanima me jedino umjetnost koja može promijeniti društvenu ideologiju. Umjetnost temeljena isključivo na estetskoj vrijednosti nepotpuna je.“²³ Ispreplitanje moćnih triju radova oplakivalo je tragedije koje su zadesile njenu rodnu zemlju tijekom 1990-ih; posebice Hrvatski rat za neovisnost, kao i sukobe u Bosni i Hercegovini i na Kosovu. Balkanski barok danas je jedan od najvažnijih performansa Marine Abramović temeljen na ceremonijama i razaranjima koja leže u središtu njene prakse.

²³ Abramović M. i Kaplan J. Prolazim kroz zidove. Zagreb: Iris Illyrica, 2018., str. 220.

4.3. *The Artist is Present, 2010*

Godine 2010. Marina Abramović predstavlja prošireni performans pod nazivom *The Artist is Present* (Umjetnica je prisutna) u MoMA-i u New Yorku. Spektakl je prikazivao maratonsko sjedenje u stolicama na kojima se Abramović suočavala sa svakim posjetiteljem pojedinačno. Posjetitelji bi sjeli jedan po jedan preko puta nje, gledajući se u oči. Za drvenim stolom, sjedila je u tišini nasuprot prazne stolice i čekala da se izmjeni gotovo 1000 stranaca, a neki od njih su vidljivo bili ganuti do suza. Performans se odvijao osam sati dnevno, gotovo tri mjeseca, u tišini muzejskog prostora. Rad je inspiriran njezinim uvjerenjem da produženje trajanja izvedbe iznad očekivanja služi za promjenu naše percepcije vremena i poticanja dubljen angažmana u iskustvu. „Veoma smo često u prošlosti ili sadašnjosti, a veoma rijetko u trenutku. Sjedeći u toj stolici osam sati dnevno, vrijeme se zaustavlja i sadašnjost nije vrijeme. To sjedenje postaje vaša realnost. Sjedeći ispred nekoga, vi primete njegovu energiju, njegovo biće. Mi često ne vidimo jedni druge. U ovom našem životu najbitnije je naše osobno iskustvo. Svaka osoba ispred mene postajala je individua. Da bih nešto uradila, bitno mi je da sam otvorena i ranjiva. Nitko se nikada nije promijenio čitajući knjigu o nečijem iskustvu, promijenimo se jedino na osnovi osobnog iskustva. Zato je publika uvijek bitna, ona zapravo dovršava i zatvara djelo. Ako nema publike, nema ni performansa – izjavila je umjetnica.“

„Nitko nije mogao zamisliti da će itko odvojiti vrijeme da sjedne i uzajamno me gleda“, objasnila je Abramović. Stolica je uvijek bila zauzeta i postojali su neprekidni redovi ljudi koji su čekali da sjednu u nju. Bilo je to potpuno iznenađenje potrebe ljudi da imaju međusoban kontakt, točnije kontak „oči u oči“ sa samom umjetnicom. Od ranih sedamdesetih, Abramović pomiče percipirane granice tijela i uma istražujući složen odnos između umjetnika i publike, kroz izazove koji pobuđuju emocionalne, intelektualne i fizičke učinke, kako sudionika, tako i nje same. Tvrdi da je korištenje vlastitog tijela njen ključni element za prenošenje ideja kako bi realizirala vlastitu izvedbenu umjetnost. Kada je prvi put stavila tijelo pred publiku, shvatila je da je to njen medij. No, bez publike ne bi ga mogla konzumirati.²⁴ Performans *The Artist is present* je za Abramović nakon tri mjeseca izvođenja bio pun novih iskustava. Uvidjela je da su se ljudi vraćali u nekim slučajevima i po desetak puta te je neka lica samim time i prepoznala, sjećajući se njihovih prošlih posjeta. „Jedan čovjek čekao je svaki dan, satima, i svaki put kad

²⁴ https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/ (pristupljeno 29. 06. 2022.)

bi došao na red, prepustio bi svoje mjesto nekom drugom. Nikad nije sjeo ispred mene“, rekoše Marina. Ovo je performans koji je na nove načine zblizavao ljude, umjetnica je bila ondje za svakog od prisutnih, dobila je veliko povjerenje i nije ga se usudila zlorabiti. Prihvatila je sve što se događalo tijekom performansa, tijekom energije iza sebe, ispod sebe i oko sebe. Bolom, pokretom, mimikom i gestom uspjela nam je iskazati granice tijela i svjesnosti. Pedeset godina karijere Marine Abramović je umjetnost performansa ismijavana i nije se smatrala umjetnošću. No, danas, danas je na sreću dio muzeja, kulture i kolekcija.



Slika 5. Marina Abramović „The Artist is Present“ 2010.

Kroz performanse *Balkan baroque* i *The Artist is present* htjela sam dati kratki uvid u umjetničin rad i djelo. Neizbježno je spomenuti i veliki niz performansa koje je izvodila sa svojim bivšim, danas pokojnim suprugom Frankom Uweom Laysiepenom, poznatijim kao Ulay, pionikom performansa i body arta u svijetu. Jedan od performansa, *Breathing in-breathing out* (1977) Marinin je najdraži primjer glede pristupa njihove povezanosti. Zajedničkim naprezanjem izdržljivosti tražili su stanje u kojemu će postati jedno. Klečeći, čvrsto su stisnuli usta dok su im nosnice bile začepljene filterima cigareta. Ulay je udisao zrak iz svojih usta u Marinina, a Marina je udisala ugljični dioksid i prebacivala ga natrag u Ulayeva.

Radnja se ponavljala sve dok se oba umjetnika nisu gotovo srušila zbog nedostatka kisika. Predstava je prikazivala intimu vođenja ljubavi, ali u isto vrijeme natjecateljsku i destruktivnu stranu. Njihova ljubavna priča bila je zapravo novi vid u umjetnosti. Snažnu privlačnost, povezanost i seksualni nagon tematizirali su kroz svoj umjetnički rad. Formirali su dugogodišnje cikluse zajedničkih performansa koji su na razne načine propitkivali njihov odnos i granice povezanosti dvoje ljudi, njihovog identiteta i odnosa tijela istražujući mušku i žensku energiju i mogućnosti njihove kompatibilnosti.

5. POSTHUMANISTIČKE I TRANSHUMANISTIČKE TEORIJE

Posthumanizam i transhumanizam iako posjeduju sličnosti, radi se o dva različita pojma. Posthumanizam se svodi na filozofsko promišljanje koje spaja filozofiju, kibernetiku, umjetnost, tehno-znanost, a odnosi se na prevladavanje čovjeka kao bića i dominantne ideje današnjice. Riječ *post* označava nešto što dolazi poslije, što će se tek dogoditi, dok se riječ *humanizam* odnosi na duh, dušu i tijelo čovjeka. Humanizam se počinje upotrebljavati od 14. stoljeća, a glavni pojam koji od njega proizlazi je ljudska priroda, moralni stavovi i estetska svrha – čovjek ih ima, život ne. Prema Mičunović, posthumanizam je znanstveni pokret koji predstavlja termin koji se ponajviše veže uz redefiniranje pojma ljudskog, točnije humanog u skladu s epistemološkim, znanstvenim i biotehnoškim razvojem s kraja dvadesetog i početka dvadeset i prvog stoljeća.²⁵

Da parafraziram Mičunović, transhumanizam podržava i potiče razvoj i uporabu novih znanstvenih i tehnoloških rješenja za poboljšanje ljudskih fizičkih i mentalnih sposobnosti, za unaprijeđenje prirodnih vještina, ali i za poništenje onih nepoželjnih i nepotrebnih aspekata, poput gluposti, patnje, bolesti, starosti i smrti. Jednako kao i humanisti i transhumanisti vjeruju u razum, napredak i vrijednosti u svojim temeljima podrazumjevajući dobrobit čovjeka, a ne nekakav religijski autoritet. Također, tvrdi da filozofija transhumanizma nije homogena, tako da razlikujemo četiri vrste – demokratski transhumanizam, liberalni transhumanizam, ekstropijanizam i singularitet.²⁶ Transhumanizam ide prema ideji besmrtnosti, veliko je filozofsko i religiozno pitanje te želi poboljšati čovjeka tehnologijom, točnije usavršiti ga pomoću kirurških zahvata i 3D printera ljudskih organa sa svrhom produljenja života.

²⁵ Miljana Mičunović i Boris Bosančić. Humanistika iz perspektive transhumanizma i posthumanizma. Osijek: Anafora VII (2020) 2, 379-404
<https://hrcak.srce.hr/file/364520>

²⁶ Ibid.

5.1. Kratka terminološka analiza kiborga

Tehnologija kao posljedica razvoja nauke i inženjerstva, razvojem i primjenom alata, strojeva, materijala i postupaka pruža nam novi niz mogućnosti. Pojam se prvi puta spominje 1777. u knjizi *Uvod u tehnologiju* njemačkog filozofa Johanna Beckanna u kojoj se razmatra isprepletenost tehnike, gospodarstva i društva te na sustavan način iznosi pregled o različitim tehnološkim znanjima. Nadalje, kroz kratku terminološku analizu objasniti ću pojam hibridne humanoidne vrste nastale spajanjem čovjeka i stroja. Naravno, radi se o kiborgu, futurističkom konceptu koji opisuje čovjeka povezanog s tehnološkim mehanizmima. Izvorno je korišten kao realizacija ideje o čovjeku čije bi se sposobnosti mogle poboljšati kako bi mogao preživjeti u izvanzemaljskom okruženju. Generalno, kiborg je osoba s bioničkim implantatima, a može se sastojati od prirodnih i umjetnih dijelova te ujedno pružati ljudskom biću poboljšane sposobnosti zahvaljujući tehnologiji. Fikcijski kiborzi prikazani se nam kao spoj organskih i sintetičkih dijelova i vrlo često nameću pitanje razlike između čovjeka i stroja – u smislu morala i empatije. Mogu biti prikazani kao vidljivi mehanizmi (Borg iz 'Zvezdanih staza') ili kao gotovo neprimjetno različiti od ljudi. Jedan od naučestalih primjera stvarnog kiborga bio bi čovjek s montiranim pejsmejkerom.

Cynes i Kline smatraju da je kiborg organsko-tehnološki spoj čiji dijelovi moraju biti veći od molekularne razine, što možemo utvrditi primjerom živog bića s aspirinom u tijelu, tvrdeći da on nije kiborg, i onog s umjetnim srcem, tvrdeći da on jest. Tvrde da se radi o živom organizmu unutar kojeg je ugrađen stroj koji donosi poboljšanje i modifikaciju tog živog organizma. Upotrijebili su pojam *kiborg* da bi opisali samoregulacijske ljudsko-strojne sustave i egzogeno proširene organizacijske komplekse koji nesvjesno funkcioniraju kao integrirani homeostatski sustavi. Na poslijetku, možemo reći kako je svako razdoblje ljudske povijesti imalo svoja mitska bića na granici između ljudskog i neljudskog. Danas, to mitsko mjesto zauzima kiborg kao tehnoznanstvena i kulturna metafora zapadnog poslijeljudskog identiteta.²⁷

²⁷ Krunoslav Nikodem. Tehno – identiteti kiborga. Zagreb: Vol. 13 (2004), No. 2 (175-196)
<https://hrcak.srce.hr/file/73721>

5.2. *Stelarcovo poimanje kibernetike – stvarnost ili virtualna reinkarnacija?*

Pojam *kibernetika* odnosi se na niz teorijskih disciplina i praktičnih postupaka koji se primjenjuju pri upravljanju i vođenju složenih sustava. Uglavnom se rabi za komparativne studije ljudskog živčanog sustava i informacijsko-komunikacijske tehnologije. Informacijski prostor u cjelini je ostvaren globalno umreženim računalima te se popularno naziva kibernetičkim prostorom, dok se u znanstvenofantastičnoj literaturi naziv kibernetički organizam (kiborg) upotrebljava za hipotetsko čovjekoliko biće kojemu su dodani umjetni organi ili cijeli dijelovi tijela. Točnije, kibernetika je univerzalna teorija digitalnog doba koja označava upravljanje sustavima i okolinom u kojoj se razvija život. Izvorno značenje riječi je grčko i prevodimo ga kao upravljanje brodom, kormilarenje ili navigacija. Najznačajniji pojam koji povezujemo s ovom teorijom je svakako kontrola, a razlog tome je život povezan s društvom nje same nad kojim stroj vlada nad čovjekom. Kontrola je neutralan pojam (ni pozitivan ni negativan), ali moramo biti svjesni, ako je nema nastaje kaos. Jednako tako je nastao i svijet u grčkoj mitologiji, iz kaosa, a razlog tome je nedostatak reda i organizacije.

„U klasičnoj perspektivi (pa i kibernetskoj) tehnologija je produžetak tijela. Ona je funkcionalna usavršenost ljudskog organizma koja mu omogućuje da bude ravan prirodi i pobjednički je zauzme.“

Jean Baudrillard

Prema Paiću, australsko kibernetički i performativni umjetnik Stelarc svakako predstavlja jednog od najznačajnijih suvremenih aktera onoga što je teorija tradicionalnih metafizičkih opozicija čovjeka i stroja nazvana posthumanizmom i transhumanizmom. Riječ je o logici neljudskog unutar ideje prevladavanja granica čovjeka kao subjekta, s naglaskom na mogućnost stvaranja novog objekta genetskog inženjeringa i robotike. Nastoji se prevladati zastarjelost biološkog tijela korištenjem najnovije tehnologije krionike, 3D printera, genetske selekcije,

ugradnje čipova i nanotehnologije. Stelarc pokušava usavršiti kibernetički stvoreno tijelo kao odnos između čovjeka/humanoida i robota/adroida.²⁸

Tehnologija je toliko napredovala da danas tijelo možemo redizajnirati i namjestiti da budemo onakvi kakvi želimo biti. Možemo ga genetski modificirati, organe koje ne rade možemo zamijeniti, dijelove tijela koji nam nedostaju možemo isprintati pomoću 3D printera te uvidjeti kako tijelo više ne ovisi samo o sebi u svojoj regeneraciji, već mu u popravku i poboljšanju pomažu kodovi. Postaje zbroj 'mesa kostiju, metala i kompjuterskog koda'. Kako kaže Stelarc, živimo u dobu protetičke proliferacije. Pod protetičko ne mislimo na znak nedostatka, već na znak simptomatičkog pristupa. Tijelo postaje produženi operacijski sistem. Ne funkcioniramo više samo tu gdje se nalazimo, tijelo je djelomično „tamo“ i djelomično „ovdje“. Tim dualizmom uspostavljen je umjetnikom rad naziva „Protetička glava“ (2002). Radi se o digitalno animiranoj glavi koja je utjelovljena u virtualnom svijetu, s ugrađenim odgovarajućim softverom koji sadrži bazu podataka, informacija i misli samog umjetnika. Govorimo o avataru koji može odgovarati na postavljena pitanja u stvarnom vremenu koja se upisuju u računalo, a umjetna inteligencija omogućuje smislen razgovor. Glava čak može davati komentare na stav koji zauzima stvarna osoba s karakteristikama stvarnog čovjeka (npr. bezvoljnosti, umorom), no što se više povećava baza podataka to odgovori postaju nepredvidljiviji i autonomniji. Na posljetku, umjetnik više neće moći preuzeti odgovornost za ono što glava govori.²⁹

Stelarc je 1990. izmislio treću, mehaničku ruku, koju je ugradio na sebe kako bi mogao pokazati da tijelo ne mora biti onakvo s kakvim smo se rodili, već da ga digitalno možemo nadograditi. Ponavljam, tijelo možemo prilagoditi formi i funkciji i to zahvaljujući kompjuterskim kodovima. Baudrillardovim riječima „Od Marxa do McLuhana instrumentalna vizija strojeva i jezika je ista: to su prenosnici, produžeci, medijski posrednici prirode idealno usmjereni na to da postanu organsko tijelo čovjeka. U toj „racionalnoj“ perspektivi samo je tijelo medij.

²⁸ <https://tvrđja.com/visual-arts/synaesthetic-without-sensitivity-the-body-as-a-technological-construction/>
(pristupljeno 08. 07. 2022.)

²⁹ <https://fenomeni.me/stelarc-redizajniranje-tijela-u-ekstenzivnoj-stvarnosti-ili-virtualna-inkarnacija/>
(pristupljeno 08. 07. 2022.)

Svojim performansima, Stelarc nam „trećom rukom“ (The Third Hand) ukazuje na to da je tijelo istodobno nedovršeno, a ujedno i nadograđeno. Na svoju desnu ruku spojio je dodatnu, mehaničku, koju je aktivirao preko elektroda, aktivacijom mišića nogu i abdomena. Ne ovisi o druge dvije ruke te se može pokretati i individualno, intuitivno i neovisno. Kada je jednom prilikom izvodio performans, Stelarc, pišući s tri ruke po pleksiglasu želio je pokazati da čovjek može biti i raditi mnogo toga što mu je bilo na granici imaginacije. Umjetnik je s tri ruke uspio ispisati dvije riječi: *Evolution* i *Decadence*, pod pretpostavkom da treća ruka savršeno funkcionira, u kontrastu s ljudskim tijelom, ona je tu kao skulpturalni element, prototip, sprava. Htio je dokazati da takva proteza nije bila simptom nečega što nemamo, već nečega što bi mogli imati i na taj način biti bolji. Razlog tome je što se ne radi o potpunoj stopljenosti, odnosno imerziji u tijelo, kao u radu „Stomac Sculpture“ iz 1993. gdje je bio-kompatibilna skulptura spuštена u utrobu, gdje je tehnologija u cijelosti uneseno u tijelo, funkcionira unutar njega implicirajući na to da je tehnika ono što definira čovjeka, da je dio njega samog. Stelarc vidljivo razmišlja i djeluje po pitanju redizajniranje tijela i smatra da je naše „normalno“ tijelo zastarjelo i istrošeno. Smrtnost tijela = velika znatiželja. Kako se tehnologija proliferira ona postaje biokompatibilna, može pristati na kožu i povezati se s tijelom, može postati anatomska arhitektura nadogradnje samoga tijela, svojevrsna nova tjelesna lokacija. U tom slučaju ona nije zamjena, ona je dodatak tijelu materijalizirana nehrđajućim čelikom, aluminijem, akrilom, žicama, baterijama i elektrodama.³⁰

Nove tehnologije imaju tendenciju proizvesti nove paradigme kao nove načine razmišljanja. One ne mijenjaju svijet, ali s promjenom paradigme djeluju u jednom posve drugačijem svijetu. Ono što pristoji Stelarcovoj performativnoj umjetnosti je znanost koja se ne razvija akumulacijom znanja, već revolucijom pristupa. Umjetnik zamišlja tijelo kao imputni uređaj, nedovršenu viziju prirode, fragmentalno, fraktalno i istodobnu pogodno za ugradnju specijalnih efekta i raznih montaža.

³⁰ Ibid.

5.3. Projekt „*Stomach Sculpture*“, 1993

Skulptura „*Stomach Sculpture*“ razvijena je za peto australsko trijenale skulptura. Nije bila napravljena za javni prostor, već za privatni fiziološki prostor. Konstrukcija je bila realizirana uz pomoć zlatara, proizvođača instrumenata za mikrokirurgiju i glazbenika. Zlato, srebro i nehrđajući čelik bili su materijali koje je umjetnik koristio pazeći pritom da budu zdrastveno neškodljivi te da ne reagiraju negativno na kiseli sadržaj želuca.

Skulpturu je privezao za vanjsku kontrolnu kutiju koju je pokretao servo motorom i logičkim krugom, a mehanizam pužnog vijka i spojnice bio je jednostavan i pouzdan. Želudac je bio napuhan zrakom kako bi stručnjaku prilikom umetanja pružio dozu sigurnosti. Insercija je snimljena medicinskim endoskopom, a skulpturu je bilo potrebno zatvoriti u kapsulu kako bi se mogla sigurno umetnuti niz jednjak u želudac. Neuspjeh bi mogao dovesti do brojnih komplikacija. Promjer kabela za upravljanje skulpturom bio je 8mm, a endoskopa 10mm. Stelarc je morao režirati umetanje i video dokumentaciju gledajući monitor, a za snimanje videa od petnaest minuta bilo je potrebno čak šest umetanja u razdoblju od dva dana. Kada je ušla u želudac, uslijedila je jednostavna strojna koreografija s otvaranjem i zatvaranjem skulpture, izvlačenjem i povlačenjem, uz blještavo svjetlo i zvučni signal. Kao estetski dodatak, uspješno je uveden 40 cm u želučanu šupljinu. Tijelo postaje mjesto za umjetničko djelo.³¹

Performans je bio izveden u privatnoj klinici, pet minuta od bolnice. Uz samog umjetnika, jedini prisutni bili su njegovi pomoćnici i fotograf, a endoskopist je želio ostati anonimn. Skulptura je bila izložena kao objekt s popratnim internim videom na NGV-u u Melbourneu 1993.

³¹ <http://stelarc.org/?catID=20349> (pristupljeno 08. 07. 2022.)



Slika 6. Stelarc „Stomach Sculpture“ 1993.

Kao površina, koža je nekoć bila početak svijeta i istovremeno granica samog sebe. U ovom slučaju rastegnuta, probušena i probijena tehnologijom. Koža više nije glatka i senzualna površina stranice ili ekrana. Šuplje tijelo postaje domaćin za ovo skulpturalno djelo. Koža više ne označava zatvaranje, a pucanje površine i kože implicira na brisanje unutarnjeg i vanjskog. Značaj cybera možda i leži u činu skidanja kože s tijela, ali tijelo sebe doživljava kao ekstrudiraniji sustav, a ne kao zatvorenu strukturu. Zbog istiskivanja tijelo postaje prazno, ali ta praznina ne dočarava nedostatak, već višak od istiskivanja i proširenja njegovih sposobnosti, njegovih novih osjetilnih antena i njegovog sve udaljenog funkcioniranja.³²

³² Ibid.

5.4. Projekt „Extra Ear“, 1997

Pojam protetike je ono što karakterizira sve Stelarcove projekte i izvedbe. Proteza za njega nije znak nedostatka, već simptom viška. On ne zamjenjuje dijelove tijela koji nedostaju ili ne rade ispravno, njegov zadatak je ugraditi dodatne uređaje koji povećavaju ili pojačavaju oblik i funkciju tijela. Kada govorimo o projektu „Extra Ear“, govorimo o mekanoj protezi izgrađenoj od mekog tkiva i fleksibilne hrskavice. Ne radi se samo o nosivoj protezi, već i o onoj koja se konstruira na tijelu koristeći kožu i hrskavicu kao trajni dodatak.

Dolazi do razvijanja kirurških tehnika za rekonstrukciju uha, tako da je projekt postao prihvatljiv. Unatoč tome, teškoća je bila pronaći odgovarajuće medicinske stručnjake da se realizira. Od 1997. godine, u nekoliko slučajeva, liječnici isprva iskazuju interes za pomoć, a potom se predomisle. Stelarc je znao da je problem u tome što „Extra Ear“ nadilazi puku estetsku kirurgiju. Nije tu bila riječ samo o modificiranju ili prilagodbi postojećih anatomskih značajki, već o onome što se doživljava kao monstruoza potraga za konstruiranjem dodatne značajke koja dočarava ili neki urođeni nedostatak, ekstremnu modifikaciju tijela ili čak radikalnu genetsku intervenciju. Izrada dodatnog uha uključivala je brojne postupke koji su trajali od 8-10 mjeseci.

Osnovni koraci bi bili:

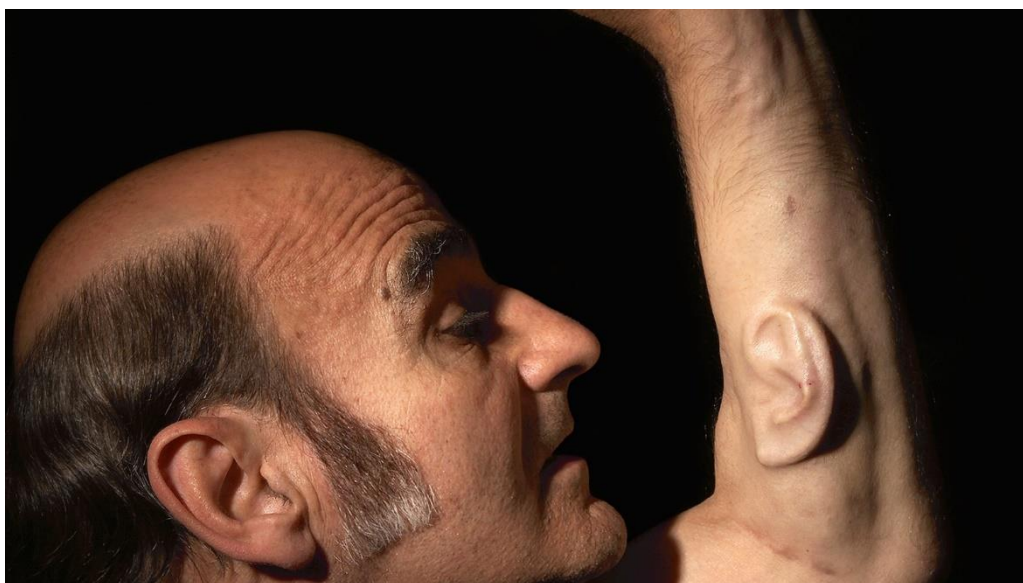
1. Uzimanje hrskavice iz prsnog koša
2. Rezbarenje hrskavice u odgovarajućem obliku kako bi se dobio okvir uha
3. Postavljanje oblikovane hrskavice ispod kože
4. Podizanje oblika uha
5. Prekrivanje kožnog defekta transplatom kože pune debljine
6. Formiranje ušne režnjice

Konstrukcija lobule i podizanje ušne forme radili bi se 4-6 mjeseci, nakon postavljanja hrskavice ispod kože. Silikonski implatati ili materijal za kirurške implatate kao što je Medpor³³ bili bi alternativa korištenja hrskavice. Odabrani, početni položaj ispred i pored desnog uha nije bilo najsigurnije mjesto za njegovo anatomsko postavljanje zbog problematike s facijalnim

³³ Porozna, polietilenska tvar koja omogućuje vaskularizaciju i urastanje tkiva u implantat.

živcima i čeljusnom kosti, tako da bi ga bilo vjerojatnije staviti pored, ali iza desnog uha. Realizacija je uslijedila uhom na ruci zato što je na tom mjestu bilo najlakše i najpraktičnije postići konstrukciju. Koža podlaktice je glatka i dovoljno rastezujuća bez potrebe za bilo kakvom protezom. Sigurnija opcija, odvojena od lica, bez puno kirurških zahvata.³⁴

Montaža projekta „*Extra Ear*“ je zapravo anatomska arhitektura konstruiranja dodanog uha na umjetnikovu ruku. Uz ugrađenu koštanu strukturu uha, uzgojenu iz koštanih stanica umjetnika, ugrađen je i mikrofon i bluetooth sistem. Dolazi do svojevrsnog internet organa koji omogućuje tjelesno povezivanje s rastjelesnim udaljenostima. Radi se o slušnom aparatu umjetnikova okružja, ono što uho čuje s jedne strane svijeta može se pomoću interneta reproducirati u drugoj, nije u odnosu s umjetnikom, već sa svijetom. Treće uho je alternativa anatomske arhitekture koja pomiče granice tehničke povezanosti.



Slika 7. Stelarc „*Extra Ear*“ 1997.

Australski umjetnik svjetskog renomea svakako pomiče granice ljudskog tijela, istražuje anatomske arhitekture te preispituje djelovanje, identitet i postljudsko tijelo. Testira i pomiče granice i kapacitete biološkog i ljudskog te nesebično izlaže svoje tijelo kao medij za performativnu umjetnost. Sve je to Stelarc koji kroz ugradnju tehnologije i promjenu arhitekture

³⁴ <http://stelarc.org/?catID=20229> (08. 07. 2022.)

mijenja izgled tijela i stvara neočekivane sposobnosti putem računalnih sustava sa svrhom preciznijih kretnji i povećanjem brzine tijela.

5.5. *Orlan = estetska kirurgija kao umjetnost?*

U vrijeme digitalnih medija koncept ljepote se uvelike promijenio. Gotovo da ne postoji osoba, gledajući fotografije putem društvenih mreža, koja nije poželjela promijeniti barem nešto na sebi. Društvene mreže i mediji ne moraju biti nužna motivacija za promjenu, do te želje, a možda, na vrhuncu i do realizacije mogu doći i samostalno. Postavlja se pitanje, koje je riješenje? Dakako, estetska kirurgija. Naime, to je grana medicine koja se bavi kirurškim zahvatima kojima se mijenja fizički izgled osobe u vidu estetske svrhe. Estetska kirurgija je sastavni dio plastične kirurgije i bavi se korekcijom dijelova tijela koji narušavaju skladnost i proporcije izgleda. Ovdje se ne radi o funkcionalnom problemu, već o cilju estetske kirurgije za uspješnim uklanjanjem ili umanjivanjem onih formi koji predstavljaju izvor nelagode i nezadovoljstva. Samim time, estetske kirurške zahvate trebali bi shvatiti kao normalnu potrebu suvremenog čovjeka sa željom za boljom kvalitetom življenja. Estetska kirurgija postaje dostupna široj masi, a estetski zahvati iziskuju stručni i umjetnički pristup prema pacijentu.

Estetska kirurgija može imati dvojako značenje. Naime, ne podrazumijeva samo estetsku korekciju u svrhu boljeg, mlađeg i vitkijeg fizičkog izgleda.

Štoviše, dijelimo ju na:

1. Rekonstruktivnu
2. Klasičnu

Rekonstruktivna estetska kirurgija podrazumijeva one zahvate kojima se ispravljaju određene fizičke funkcije, kojima se otklanjaju određene deformacije uzrokovane bolešću, rođenjem ili nesrećom. Za razliku od rekonstruktivne, klasične podrazumijeva sve one zahvate koji nemaju medicinsku svrhu te ne utječu na zdravlje pojedinca.³⁵

Francuska umjetnica Orlan također podliježe kirurškim zahvatima estetske kirurgije, ali koristi ih u svrhu prikazivanja umjetničkog performansa. Djeluje od 1970-ih, no ugled potpune

³⁵ <https://www.vijest.com.hr/estetska-kirurgija-predstavlja-umjetnost-u-medicini/> (pristupljeno 23. 07. 2022.)

provokacije na račun kategorije identiteta stekla je 1990-ih, serijom virtualnih, ali i plastičnokirurških metamorfoza. Htjela je postići izgled klasičnih ženskih ikona ili pak zahvate koji polovici lica daju konture satira, podastirući pritom publici raznovrsne potvrde svojih postoperativnih trauma. Na temelju djela klasične umjetnosti, kompjuterski je stvoren njen idealni autoportret. Uzela je čelo Da Vincijeve Mona Lise, bradu Botticellijeve Venere, a kreirani su od strane vrsnih stručnjaka na kirurškom stolu. Prvu operaciju, umjetnica je imala 1987., a nakon toga je uslijedilo još niz operacija. Naravno, radilo se o tematski određenom „događaju“. Prema uputama performativne umjetnice, operacijska sala je morala biti „dotjerana“, kirurzi i sestre obučeni u dizajnersku odjeću jednako kao i Orlan (kreacije Paca Rabannija i Issey Miyakea), a prije nego bi legla na operacijski stol dala bi poljubac kirurgu. Za vrijeme operacije pod lokalnom anestezijom, nerijetko bi čitala filozofske i psihoanalitičke tekstove dok bi joj rezali lice i probadali meso iglama. Sve operacije su dokumentirane videozapisom, a neke od njih su čak i satelitski prenošene i prikazivane u umjetničkim galerijama diljem svijeta.

Njene izvedbe mogu se tumačiti kao rituali podložnosti žena, analogni primitivnim obredima koji uključuju rezanje ženskih tijela. No, ustvari cilj joj je istjerati društveni program za lišavanje žena agresivnih instinkata bilo koje vrste. Tijekom procesa planiranja, izvođenja i dokumentiranja kirurških koraka svoje transformacije, Orlan ostaje u kontroli vlastite sudbine. Ako su dijelovi sedam različitih idealnih žena potrebni da bi se ispunila Adamova želja za Evom stvorenom na njegovu sliku, Orlan se svjesno odlučuje podvrgnuti potrebnom sakaćenju kako bi otkrio da je cilj nedostižan, a proces užasan. Orlan, umjetnica i žena, nikada neće glumiti žrtvu: ona je i subjekt i objekt, glumica i redateljica, pasivni pacijent i aktivni organizator. To nas još uvijek ostavlja pred zabrinjavajućim pitanjem da li je mazohizam možda legitimna komponenta estetske namjere ili se ovdje ne bavimo umjetnošću nego ilustriranom psihopatologijom. To je ključno pitanje u kontekstu u kojem stvarni i lažni, umjetnički i antiumjetnički pogledi traže pozornost.³⁶

1993. Orlan se u New Yorku odvažila na plastičnu operaciju čela, ugradivši dva mala implantata. Neprijateljski kritičari su ih nazvali “demonskim rogovima”, ali oni su za nju bili nešto više poput novorođenih rogova. Umjetnica ih ponekad naglasi svjetlucavim tušem kako bi naglasila njihovu prisutnost. Njezina je frizura u stilu Cruelle de Vil, a svoj imidž upotpunjuje

³⁶ <https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html> (pristupljeno 29. 07. 2022.)

dizajnerskim naočalama jarkih boja. Ne može se poreći da njezina umjetnost nije zabrinjavajuća, ali moramo priznati da je ujedno i intrigantna, zapanjujuća i pomalo uvrnuta. Prilikom jednog intervjua, novinaru je ponudila tzv. “relikvijar od mesa”, materijal koji je ostao nakon njezinih operacija koji naziva svojim tijelom, preciznije, svojim softverom. Zaključno, njezin rad nije toliko kontroverzan koliko su kontroverzne njene izdvedbene operacije. Velik dio toga je feministička kritika muške, zapadne umjetnosti.



Slika 8. Orlan

„Lice koje imaš je nešto što nisi izabrao“, objasnila je Orlan. Njene operacije nisu bile rađene u svrhu pomlađivanja i uljepšavanja. Umjetnica je bila umorna od načina na koji društveni standardi ljepote ograničavaju žene te je iz tog razloga odlučila učiniti sebe manje lijepom. „Sav moj rad protivan je stereotipu“, kazala je. Orlan tvrdi da je rad sa svojim tijelom

bila politička gesta i da se radi o bitnom činu za ženu kakva je bila/je/kakva će biti i za sve žene koje zahtijevaju slobodu koja im je bila uskraćena.³⁷

³⁷ <https://news.artnet.com/art-world/orlan-interview-1650289> (pristupljeno 29. 07. 2022.)

6. ZAKLJUČAK

Svaka nova umjetnost je nepopularna, svaki novi stil mora proći kroz period karantene, odnosno određenog vremena čekanja kako bi se popularizirao i bio prihvaćen. Upravo kroz primjere dizajnera Alexandera McQueena, umjetnice Marine Abramović, kibernetičkog umjetnika Stelarca i francuske umjetnice Orlan mogli smo to i uvidjeti. Ljudi vole umjetnost koja ih uspijeva uključiti u ljudske sudbine koje prikazuje jer kada estetski elementi postanu dominantni i odvojeni od ljudske priče, javnost gubi smjer. Kroz umjetnost avangarde postajemo svjedoci rušenja tonske ljestvice, disharmonije, promjene političkog pristupa jednakosti i ulaska mase u moderno društvo.

Ovaj rad govori upravo o umjetnicima koji ne samo da osmišljavaju nove staze unutar stvaralačkih mogućnosti, već stvaraju nova područja djelovanja, ne prezajući pred primjenom najnovijih dostignuća uma, medicine i tehnologije, ponekad, bukvalno i na vlastitoj koži. Neminovno, pomicanje granica djelovanja čovjeka ugrađeno je u samu prirodu humanoidnog bića i sigurno je da će se istraživanja na tom polju nastaviti.

LITERATURA

1. Abramović, Marina i Kaplan, James. Prolazim kroz zidove, Iris Illyrica, Zagreb, 2018.
2. Damjanov, Jadranka (1986) Likovna umjetnost II. Dio. Zagreb: Školska knjiga
3. Danto C., Arthur (1997) Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti. Zagreb: KruZak
4. Lipovetsky, Gilles (2002) The Empire of fashion. Princeton: Princeton University press
5. Millet, Catherine (1997) Suvremena umjetnost. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti i Hrvatska sekcija AICA
6. Paić, Žarko: „Sinestetika bez osjetljivosti? Tijelo kao tehnološka konstrukcija“, Tvrđa – časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti, Hrvatsko društvo pisaca, 2021.
7. Paić, Žarko (2006) Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti. Zagreb: LITTERIS
8. Paić, Žarko i Purgar, Krešimir. Teorija i kultura mode – discipline – pristupi – interpretacije, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zagreb, 2018.
9. Puhovski – Čačinović, Nadžeda (1988) Estetika. Zagreb: Naprijed
10. Scruton, Roger (2009) Beauty. New York: Oxford University Press
11. Svendsen H. Fr., Lars (2010) Moda. Zagreb: TIM press
12. Tolstoj, Lav Nikolajevič (1968) Članci o umetnosti i književnosti. Beograd: Prosveta

Elektronički izvori:

1. <https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/rel/encyclopedia-of-collections-voss/> (pristupljeno 04. 06. 2022.)
2. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/alexander-mcqueen> (pristupljeno 05. 06. 2022.)
3. <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/32285/1/the-mcqueen-show-that-changed-the-future-of-fashion-platos-atlantis-nick-knight> (pristupljeno 05. 06. 2022.)
4. <https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/tag/plato-atlantis/> (pristupljeno 05. 06. 2022.)
5. <https://mvinfo.hr/clanak/suzana-marjanic-performans-je-forma-kojom-mozemo-gerilski-reagirati> (pristupljeno 09. 06. 2022.)
6. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening> (pristupljeno 09. 06. 2022.)

7. <https://www.biografija.org/umetnost/marina-abramovic/> (pristupljeno 21. 06. 2022.)
8. https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/ (pristupljeno 29. 06. 2022.)
9. <https://hrcak.srce.hr/file/364520> (pristupljeno 08. 07. 2022.)
10. <https://hrcak.srce.hr/file/73721> (pristupljeno 08. 07. 2022.)
11. <https://tvrnja.com/visual-arts/synaesthetic-without-sensitivity-the-body-as-a-technological-construction/> (pristupljeno 08. 07. 2022.)
12. <https://fenomeni.me/stelarc-redizajniranje-tijela-u-ekstenzivnoj-stvarnosti-ili-virtualna-inkarnacija/> (pristupljeno 08. 07. 2022.)
13. <http://stelarc.org/?catID=20349> (pristupljeno 08. 07. 2022.)
14. <http://stelarc.org/?catID=20229> (08. 07. 2022.)
15. <https://www.vijest.com.hr/estetska-kirurgija-predstavlja-umjetnost-u-medicini/> (pristupljeno 23. 07. 2022.)
16. <https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html> (pristupljeno 29. 07. 2022.)
17. <https://news.artnet.com/art-world/orlan-interview-1650289> (pristupljeno 29. 07. 2022.)

Izvori vizualnih priloga:

Slika 1. <https://the-widows-of-culloden.tumblr.com/post/69040692019/on-september-25-2000-attendees-of-the-alexander> (Pristupljeno 30. 07. 2022.)

Slika 2. <https://twitter.com/runwayexperts/status/1118234911738073088> (Pristupljeno 30. 07. 2022.)

Slika 3. <https://www.vogue.com/article/alexander-mcqueen-spring-2010-platos-atlantis> (Pristupljeno 30. 07. 2022.)

Slika 4. <https://culturalpolicyjournal.wordpress.com/past-issues/issue-no-6/balkan-epic/> (Pristupljeno 30. 07. 2022.)

Slika 5. <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133> (Pristupljeno 30. 07. 2022.)

Slika 6. <https://isea-archives.siggraph.org/art-events/stelarc-stomach-sculpture-hollow-body-host-space/> (Pristupljeno 30. 07. 2022.)

Slika 7. <https://edition.cnn.com/style/article/stelarc-ear-arm-art/index.html> (Pristupljeno 30. 07. 2022.)

Slika 8. <https://www.interaliamag.org/blog/the-future-of-the-body-with-performance-artist-orlan/> (Pristupljeno 30. 07. 2022.)

