

Nadežda Elezović

Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Sveučilišna avenija 4
HR - 51000 Rijeka

Prethodno priopćenje / Preliminary communication

Primljen / Received: 30. 6. 2023.

Prihvaćen / Accepted: 13. 10. 2023.

UDK / UDC: 7.01:7.038

DOI: 10.15291/ars.4353

Koncept prisutnosti umjetnika u suvremenoj umjetnosti: aspekti auratskog

The Concept of Artist Presence in Contemporary Art: Exploring Aspects of the Auratic

SAŽETAK

Razmatrajući umjetnička djela performativne, ambijentalne i digitalne umjetnosti, u radu se uvodi termin „prisutnost umjetnika” s osvrtom na obnovu kontemplativnog pristupa u umjetnosti. Primjenom pojma „prisutnost umjetnika” proširuje se dosadašnja mogućnost tumačenja djela upotrebom svojeg tijela, ovdje kao iskaza vlastite prisutnosti, ontičke egzistencije i postojanja svojeg bića u svijetu u različitim okolnostima vremena. Fokus tumačenja preusmjerava se s iskustava *body-art*ističke ili bihevioralne prakse prema reprezentaciji prisutnosti. Uočenoj ritualizaciji postupaka pridaje se auratsko svojstvo i razmatra posredstvom teorije o auri Waltera Benjamina. Slijedom aktualizacije u teorijama nakon modernizma, koncept aure prihvaća se kao složena spoznajno-estetska kategorija, a u poveznici s neori-tualnom izvedbom djela primjenjuje na analizi slučajeva. Koncept prisutnosti umjetnice kao auratskog obilježja djela analizira se u performansima Marine Abramović, a u kratkim *postcovid* filmovima redatelja Davida Lyncha rekontekstualizacija auratskog u digitalnoj umjetnosti. Zaključno se raširenost koncepta podastire djelima Wolfganga Laiba, te Yvesa Kleina, Richarda Longa i Željka Jermana.

Ključne riječi: prisutnost umjetnika u umjetnosti, auratska umjetnost, Marina Abramović, David Lynch, Wolfgang Laib, transformacijska funkcija umjetnosti

ABSTRACT

Examining various artworks within the realm of performative, ambient, and digital art, this paper introduces the term “artist presence” with reference to the revival of a contemplative approach in art. Employing the term “artist presence” expands the possibilities of interpreting a work of art, encompassing the use of one’s body as an expression of presence, ontic existence, and being in the world across diverse temporal circumstances. The focal point of interpretation shifts from the experiential aspects of body-art or behavioural practices to the representation of presence. The ritualization of procedures is observed through the lens of an auratic property, a concept explored through Walter Benjamin’s aura theory. Tracing its evolution into the post-modern discourse, the aura is considered as a complex cognitive-aesthetic category. In connection with the neo-ritual performance of artworks, the concept is here applied to various case studies. The notion of artist presence as an auratic feature is examined through the performances of Marina Abramović and the recontextualization of the auratic in digital art, as seen in the short post-covid films by David Lynch. In conclusion, the diffusion of this concept is explored in the works of Wolfgang Laib, Yves Klein, Richard Long, and Željko Jerman.

Keywords: artist presence in art, auratic art, Marina Abramović, David Lynch, Wolfgang Laib, transformative function of art

Uvod

Za razliku od teorijskog pojma „prisutnost” u kojem se upotreba tijela u umjetničkom djelu ostvaruje kao „objekt” izlaganja, ili kao subjekt bihevioralnih praksi,¹ u radu se uvodi pojam „prisutnost umjetnika” za umjetničke prakse s upotrebom svojeg tijela i tjelesnosti u cilju iskaza vlastite prisutnosti kao egzistencijalne i ontičke kategorije u umjetnosti. Pojam „prisutnost umjetnika” označava jedan od modaliteta prakse „prisutnosti” u umjetnosti, u kojem se vlastitom tjelesnošću i repetativno-ritualiziranim radnjama pri izvođenju uspostavlja kontemplativno-osjetilna razina djela. Interes se umjetnika s materijalne i fizičke prisutnosti preusmjerava prema suptilnijim ostvarenjima prisutnosti svojeg subjekta u vremenu i prostoru. Termin prisutnost umjetnika uvodi se radi rasvjetljavanja fenomena konceptualizacije egzistencijalne prisutnosti subjekta posredstvom tjelesnosti,² i tumači se u kontekstu auratskog određenja djela.

Analiza studija slučajeva u drugom dijelu rada upućuje na ritualno-kontemplativnu praksu izvođenja djela kao iskaza specifičnog spoznajnog iskustva u umjetnosti u različitim okolnostima vremena i neovisno o mediju izvedbe. Opisana strategija često je u službi postizanja transformacijskih iskustava umjetnika i/ili publike posredstvom umjetnosti (Marina Abramović, David Lynch). Dakle, govorimo o transformacijskoj funkciji umjetnosti. Iz svega navedenog, ovako shvaćena pojava prisutnosti umjetnika tumači se primjenom spoznaja o auratskom aspektu djela,³ na način kako je pojam „aure umjetničkog djela” u svojoj kritičkoj teoriji modernizma formulisao njemački filozof i teoretičar umjetnosti Walter Benjamin (1892. – 1940.).

U radu se koncept „prisutnost umjetnika” analizira polazeći od nekoliko ključnih polazišta: 1.) pojam se uvodi radi objedinjavanja i analize djela s vlastitim tijelom kao iskaza vlastite prisutnosti, odnosno egzistencijalnog postojanja vlastita bića u različitim okolnostima vremena; 2.) riječ je o djelima u kojima se obnavlja kontemplativni aspekt djela; 3.) prema odabiru problema i načinu izvođenja djela ostvaruje se osjetilno/iskustveno/estetsko svojstvo/efekt djela koji se najbliže može povezati s Benjaminovim pojmom aure djela; 4.) reafirmacija pojma aure u suvremenim teorijama omogućava njegovu primjenu u analizama slučajeva; 5.) analizom obuhvaćena umjetnička praksa sadrži navedene kvalitete.

Teorijske teze Waltera Benjamina o auri umjetničkog djela uvode se kao uporište argumentaciji i boljem razumijevanju pojave prisutnosti umjetnika u umjetnosti kao čulne i kontemplativne kategorije.

U studijama slučaja u drugom dijelu rada analizira se: 1.) prisutnost umjetnice Marine Abramović; komparativno se analiziraju dva performansa: *Prelazak noćnog mora* (1981. – 1987.), izveden u suradnji s Ulayem, i *Umjetnica je prisutna* (MoMA, 2010.); 2.) prisutnost umjetnika u trima kratkim filmovima u digitalnoj produkciji redatelja Davida Lyncha: *Današnji broj je...*, *Na čemu David danas radi?* te *Izvještaji o vremenu*, paralelno snimanim u vrijeme izolacije zbog pandemije bolesti COVID-19 te u *postcovid* produkciji (2020. – 2022.); 3.) trag prisutnosti umjetnika Wolfganga Laiba u radovima s peludi: *site-specific* instalacija *Pelud lješnjaka*, 2013.; u kontekstu tragova prisutnosti navode se djela Yvesa Kleina, Richarda Longa i Željka Jermana.

Suvremena aktualizacija Benjaminove teze o auri djela

Pojam „aure umjetničkog djela” u teoriju uvodi njemački filozof i teoretičar umjetnosti Walter Benjamin, u uvjetima društveno-političkog ozračja u Njemačkoj i Europi ranih 30-ih godina 20. stoljeća, kako bi istaknuo svojstva originalnog umjetničkog djela u odnosu na status njegove reprodukcije. Pojam artikulira kao složenu kategoriju, najavljujući njome promjene u pristupu tumačenja umjetničkih djela koje će se osobito aktualizirati s iskorakom umjetnosti u područje kulture i antropologije, kao zone propulzivnog širenja granica vizualne umjetnosti. Iako Benjamin koncept aure i njena iščeznuća definira u okviru svoje povijesno-kritičke estetike modernizma i

najuže povezuje s paradigmatiskim promjenama nastalim u uvjetima tehnološke reprodukcije umjetničkih djela, osobito medija fotografije i filma, fenomen je reafirmiran u teorijama postmodernizma te iznova aktualiziran u suvremenim teorijskim pristupima, posebice u teoriji vizualne umjetnosti, medija i kulture. Dapače, brojne teorijske studije posvećene ovom fenomenu pokazuju da je pojam aure u teoriji umjetnosti kontinuirano prisutan i, čini se, uvijek iznova aktualan.

Benjamin, naime, pojam aure artikulira u eseju *Kratka povijest fotografije (Kleine geschichte der Photographie, 1931.)*, te razvija u svojem utjecajnom eseju *Umjetnost u razdoblju tehničke produkcije (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*, koji piše u egzilu u Parizu 1935. godine. U obama spomenutim djelima auru ne definira jednoznačno, već je aura: 1.) „ovdje i sada' umjetničkog djela – njegova jednokratna egzistencija na mjestu gdje se nalazi”, a „ovdje i sada' originala tvori pojam njegove autentičnosti”⁴; 2.) „naročito tkanje prostora i vremena: jedinstvena manifestacija daljine, ma koliko god bila blizu”⁵; 3.) aura je „medij”⁶ uvjetovan posredovanjem ljudske djelatnosti i prisutnosti i u relacionalnom je odnosu s opažajem.

Govoreći o gubitku aure, Benjamin razaranje aure smatra društveno i tehnološki uvjetovanim procesom, jer: 1.) „u doba tehničke reprodukcije umjetničkog djela propada njegova aura”⁷; 2.) razaranje aure uzrokuje „promjene u mediju opažanja”, kao posljedice „društvenih prevrata”; 3.) razvojem građanstva i „izopačavanjem građanskog svijeta” aura „iščezava”, ali se „nastoji simulirati”⁸; 4.) odbacivanje aure je „vrsta socijalnog stava”⁹ uvjetovanog „propadanjem morala”¹⁰; 5.) razaranje aure ide uz masovnu proizvodnju, kretanje masa te preferenciju „istovrsnog u svijetu”¹¹.

S druge strane, obilježje auratskog uočava i u predmetima izvan umjetničkog područja i institucijske funkcije umjetnosti: 1.) govori se o auri „historijskih” i „prirodnih tvorevina”. Auru prirodnih tvorevina moguće je „udisati”, spoznati iz prirode,¹² što joj daje obilježje šire spoznajno-osjetilne kategorije i govorimo o osjetilnoj recepciji; 2.) „neponovljivost” je ključno obilježje aure¹³; 3.) „vrijednost autentičnog umjetničkog djela utemeljena je u ritualu”¹⁴ iz čega proizlazi povezanost aure s ritualnom funkcijom djela; 6.) „Ne postoji kopija aure”¹⁵ odnosno aura nije reproduktivna.

„Dokidanje” aure u djelima moderne umjetnosti Benjamin zapaža u dadaističkom „obeščašćenju” materijala, odbacivanju kontemplativnog karaktera djela i odvajanja umjetnosti iz njezina prvotnog utemeljenja u kultu i ritualu.¹⁶ Iako fenomen gubitka aure razmatra ponajprije u okviru reprodukcije medija fotografije i filma, smatra da se „prava aura pojavljuje u svim stvarima, ne samo u njima u određenim vrstama stvari, kako ljudi zamišljaju”¹⁷.

Kako je navedeno prije, Benjamin govori o osjetilnoj recepciji aure, primjerice, auru je moguće „udisati” i udahnutu je spoznati. U tom smislu suvremeni teoretičar medija Antonio Somaini (r. 1968.) smatra da Benjaminovo „osjetilno iskustvo – oblici i ritmovi percepcije” proširuju vidljivi svijet iskustvima senzornog.¹⁸ S tim u vezi američka teoretičarka filma i medija Miriam Bratu Hansen (1949. – 2011.) odbacuje uobičajeno shvaćanje Benjaminove aure kao „estetske kategorije”, te pojam elaborira u okviru šire „antropološke, opažajno-mnemoničke i vizionarske dimenzije aure”¹⁹. Bratu Hansen, naime, pojam aure tumači kao Benjaminov postupak intencionalne „rekonceptualizacije iskustva”. Prema autorici, Benjamin je konceptom aure nastojao iznova zamisliti „(reimagine /something like/) iskustvo u uvjetima tehnološki posredovane kulture”²⁰. Kao razlog njegove „misije” i teorijske rekonceptualizacije iskustva nalazi u potrebi iznalaženja „novih načina percepcije” kao strategije nadvladavanja društveno-političke atmosfere pred početak rata. Na tom tragu filozof Dag T. Andersson auru također tumači kao „estetičku” i „teoriju iskustva”²¹. Stoga raspravu o aspektima gubitka aure predlaže usmjeriti prema analizi gubitka „iskustva” i „njegove preobrazbe” u okolnostima vremena.

„Suvremenu relevantnost mišljenja” Waltera Benjamin uočio je također njemački filozof, sociolog i teoretičar Jürgen Habermas (r. 1929.) koji je postupak raskidanja

umjetnosti s tradicijom rituala povezao s „povijesnim procesom racionalizacije”.²² U tom kontekstu francuski filozof Didi-Huberman (r. 1953.) smatra da je pojam aure u cilju njegove reafirmacije u novijim teorijskim primjenama potrebno rekontekstualizirati. U analizi umjetničkog djela predlaže „tražiti artikulaciju između *formalnih singularnosti i antropoloških paradigmi*”.²³ Stoga u teoriju uvodi sintagmu „supozicija aure”, uključujući u analizu umjetničkih djela spoznaje iz područja antropologije.

Da u današnjoj digitalnoj umjetnosti razlikovanje kopije od originala ovisi o kontekstu, teza je teoretičara umjetnosti, religije i medija Borisa Groysa (r. 1947). Transpozicija Benjaminova koncepta aure u doba digitalne reprodukcije za Groysa je logičan slijed. Naime, prema Groysu, za razliku od „deauratizacije” umjetničkog djela u vrijeme „mehaničke reprodukcije”, u današnje vrijeme digitalne reprodukcije zamjećuje se povratna „reauratizacija” djela. Auratičnost se, prema Groysu, ostvaruje u suvremenoj digitalnoj umjetnosti. Navedeno podastire tvrdnjom da u digitalnom prostoru karakter „originalnosti djela” više ne počiva na tradicionalnom oblikovanju predmeta, već se autentičnost postiže „uključivanjem” djela „u određeni kontekst” ili u okvir teorijske analize.²⁴ Pojavu „reauratizacije” u umjetnosti uočio je počevši od medija instalacije, osobito u postmodernom načinu kreiranja djela kao „beskonačnog niza reprodukcije i ponavljanja” ili njihove implementacije u novo djelo. Status originala u odnosu na status njegove kopije u tim djelima određen je kontekstom koji određuje tumačenje djela, prema stavu Groysa.

Na temelju navedenog podastire se ne samo status i aktualnost Benjaminova koncepta aure djela već i teorijska rekontekstualizacija termina i njegova primjena u širim diskurzivnim analizama umjetnosti i medija, s naglaskom na osjetilno iskustvo kao ključno obilježje auratskog. Prema navedenim tezama, osjetilna recepcija aure u teoriji omogućava bolje razumijevanje djela vizualne umjetnosti s tendencijom iskaza nematerijalnih, egzistencijalnih te spiritualnih aspekata djela, o kojima je ovdje riječ. Slijedom reafirmacije pojma aure djela u širim suvremenim analizama umjetnosti, u radu se koncept aure prihvaća u širem kontekstu, kao složena spoznajno-estetska kategorija koja uključuje iskustveni doživljaj u poveznici s neoritualnom izvedbom djela, te se primjenjuje na analizi studija slučajeva, u drugom dijelu rada.

Studije slučaja: Marina Abramović, David Lynch, Wolfgang Laib i primjeri ostavljanja traga svojeg prisustva u umjetnosti (Yves Klein, Richard Long i Željko Jerman)

Auratska prisutnost umjetnice Marine Abramović

Pojam prisutnosti umjetnika u umjetnosti najdosljednije je u svojem radu provela umjetnica Marina Abramović (r. 1946.), što je izravno naznačeno u naslovu njezina performansa *Umjetnica je prisutna* (*The Artist is Present*, MoMA, 2010.), Koncept prisutnosti istražuje se komparativnom analizom dvaju performansa: *Prelazak noćnog mora* (*Night Sea Crossing*, (1981. – 1987.), izveden u suradnji s Ulayem, i *Umjetnica je prisutna* (*The Artist is Present*, MoMA, 2010.), oba s tendencijom konceptualizacije prisutnosti umjetnika/ce na način ritualno-kontemplativne izvedbe djela. Intencija je u obama slučajevima usmjerena prema stvaranju intrinzičnih iskustava posredstvom umjetnosti i auratskog efekta djela.

S njemačkim umjetnikom i partnerom Ulayem (Uwe Laysiepen, 1943. – 2020.) Abramović surađuje punih dvanaest godina (1976. – 1988.), počevši od serije performansa koje pod nazivom *Relacioni radovi* i u rasponu od dvije godine (1977. – 1979.) zajednički izvode na različitim lokacijama i kontinentima. Koncept „vitalne umjetnosti” (*Art Vital*) razvili su u istoimenom manifestu, naglasivši bihevioralni aspekt svojeg zajedničkog nomadskog načina življenja i rada. Ciklus od 22 realizirana performansa *Prelazak noćnog mora* izvodili su u periodu od 1981. do 1987. godine, na devetnaest različitih lokacija i pet kontinenata, te prema unaprijed definiranom scenariju; u vanj-

skom ili galerijskom prostoru su neprekidno, šutke i bez ikakvih kretnji tijekom sedam sati sjedili za stolom jedan nasuprot drugomu, neprekidno se gledajući u oči, odjeveni u jednobojne kombinezone naglašenog kolorita (plavo-žuto, plavo-crveno, žuto-bijelo).²⁵ Kontrola vladanja nad tijelom ključan je aspekt izvedbe u postizanju koncentrirane svjesnosti na vlastitu prisutnost. O tome svjedoči popratni tekstni opis rada, naslovljen *Prisustvo (Presence)* s naglaskom na „biti prisutan” kao svojevrsna izjava umjetnika:

Prisustvo.

Biti prisutan u dugim vremenskim
periodima. Sve dok prisustvo raste i opada,
od Materijalnog do nematerijalnog,
od Forme do besformnog,
od Vremena do bezvremenskog.²⁶

Koncepcija performativne prisutnosti kao umjetničkog čina obuhvaća ideju o prisutnosti umjetnika „ovdje i sada”. Riječ je o upotrebi duhovne (neumjetničke) prakse stjecanja izravnog iskustva o prisutnosti u ovdje i sada vremena i prostora, koju su Abramović/Ulay iz spiritualnog/religijskog područja transponirali u područje umjetnosti. Naime, performans su koncipirali pod utjecajem kulture i duhovne prakse Aboridžina, boraveći devet mjeseci s plemenskom zajednicom (plemenom *Pintupi*) u Velikoj Viktorijinoj pustinji u Australiji.²⁷ Koncept „ovdje i sada” osobito je zastupljen u duhovnim praksama različitih filozofsko-religijskih tradicija,²⁸ a u novije vrijeme reafirmiran je u okviru *new age* literature s naglaskom na „svjesnost sadašnjeg trenutka”,²⁹ dok se u znanstvenoj literaturi pojam najčešće primjenjuje u području društvenih znanosti, posebice socijalne psihologije.³⁰ Koncept „ovdje i sada” realiteta u literaturi prepoznat je u kontekstu bavljenja sadašnjim trenutkom u okviru filozofije egzistencijalizma, osobito u djelima francuskog filozofa i književnika Jean-Paula Sartrea i njemačkog filozofa Martina Heideggera.³¹ Povjesničar umjetnosti Dejan Sretenović prije opisan performans povezuje s ritualno-šamanističkim umjetničkim praksama, te govori o meditativnim karakteristikama performansa u kojima uočava „auru” djela.³²

S novim izvedbama performansa, formalni koncept djela svaki se put iznova ponavlja, što repetitiju i ritualizaciju izdvaja kao ključni operativni postupak izvedbe prisutnosti u djelu.³³ Ritualizirana forma ciklusa *Prelazak noćnog mora* koncipirana je kao kontemplativna i meditativna praksa, transponirana iz područja neumjetničkih ezoterijskih rituala i orijentalne duhovne prakse u područje umjetnosti. I to na način imerzije sakraliziranog i kulturnog u prostor umjetnosti.³⁴ Ne govorimo o simulaciji, već rekreiranju rituala. Transformacija čulnog ili spoznajnog koja proizlazi iz te prakse inicirana je intrinzičnim pobudama umjetnika. Čin ne/djelovanja kao kontemplativni aspekt djela reflektira se u polju individualnog i iskustvenog, odnosno u području nevizualnog. Drugim riječima, senzorna iskustva umjetnika nevidljiva su, ali su integralni materijal ovog slojevitog rada kojim djelo zadobiva auratsko, kao ključno određenje. Auratsko obilježje dodatno je akcentirano transformacijskom funkcijom performansa, odnosno spoznajno-iskustvenom razinom djela.

Abramović koncept prisutnosti obnavlja redefinirajući ga u retrospektivnoj izložbi / performansu *Umjetnica je prisutna* (2010.). U rad s transformacijskim iskustvom posredstvom umjetnosti sada uključuje i publiku. Naime, nasuprot umjetnici sada sjeda publika, a anonimni gledatelj postaje sukreator djela i svjedok postignutog auratskog efekta. Dakako, bez prethodno stečene vještine koncentriranog nedjelovanja u formi intenzivnog, nepomičnog sjedenja u tišini. U okolnostima višesatne izvedbe pred auditorijem i u kontekstu institucijskog okvira globalno slavnog muzeja, smisao se djela ostvaruje u interakciji s publikom. Fotografska i videodokumentacija uspostavljenog emotivnog kontakta postaje materijal koji se naknadno izlaže ili distribuira globalno putem društvenih mreža.

Drugim riječima, koncept prisutnosti umjetnica iz ranije postkonceptualne umjetničke prakse transponira u kontekst spektakularizacije svijeta umjetnosti,³⁵ a djelo

time zadobiva status prostorno-vremenskog događaja. Uspostava neverbalnog/osjetilnog komunikacijskog odnosa Abramović i anonimnih sudionika iz publike proizašla je iz ranije konceptualizacije prisutnosti, sada osamostaljene do razine medija djela. Time uspostava suodnosa umjetnice i publike, kao auratska kategorija, postaje nositelj značenja djela. Na tom tragu, možemo se nadovezati na stav teoretičara Borisa Groysa, kao parafraze filozofa Marshalla McLuhana – ovdje se ne sugerira „medij je poruka”, već je sada „poruka postala medij”.³⁶ Drugim riječima, ritualizacijom i posredovanjem svojeg prisustva, umjetnica zapravo radi s auratskim aspektom kao medijem djela. Odnosno, medij opisanog djela čini „naročito tkanje prostora i vremena: neponovljiva pojava daljine, ma koliko god bila blizu”,³⁷ kako je auru tumačio Benjamin. Intencija je u obama slučajevima usmjerena prema ritualizaciji tjelesnog te stvaranju intrinzičnih, transformacijskih psihičkih iskustava posredstvom umjetnosti, pa se i repetitivna forma djela podređuje auratskoj funkciji djela.

Aura i prisutnost umjetnika u digitalnoj COVID-19 i postcovid produkciji kratkih filmova redatelja Davida Lyncha

David Lynch (r. 1946.), filmski redatelj i eksperimentator u području medija; dugometražnih i kratkih eksperimentalnih filmova, slikarstvu i animaciji, posljednjih se godina posvetio snimanju kratkih dokumentarnih videouradaka, i to upotrebom digitalne tehnologije i društvenih mreža. Od kraja 2018. godine dnevno ih objavljuje na svojem *YouTube* kanalu, naslovljenom *David Lynch Theatre*.³⁸ Na kanalu je moguće pratiti, kako se navodi, „kratke filmove, djela i iznenađenja redatelja Davida Lyncha – uključujući njegovo dnevno vremensko izvješće”. Naime, osim eksperimentalnih kratkih filmova, objedinjenih popisom *Kratki filmovi*, neke od kojih je prikazao na filmskim festivalima u Cannesu (*Apsurd/Škare*, 2007.) te u Veneciji (*Avanture Alana R.*, 2020.),³⁹ Lynchev *YouTube* teatar također obuhvaća serijal *Rabbits* koji je danas, na tragu prepoznate Lyncheve estetike i začudnosti, predmet interesa znatnog broja znanstvenika. Nadalje, serija kratkih videosnimaka *Imaš li pitanje za Davida? / Do You Have a Question for David?*, uvijek istog scenarija u kojem Lynch odgovara na prije postavljena pitanja gledatelja, te konačno, još i tri serije kratkih dokumentarnih filmova sa scenarijem kontinuiranog ponavljanja istih ili sličnih naizgled dnevnih aktivnosti.

Riječ je o serijalima: *Današnji broj je... / Today's Number Is...*, *Na čemu David danas radi? / What Is David Working on Today?*, te *Izvještaji o vremenu / Weather Reports*, sva su tri paralelno snimana tijekom pandemije bolesti COVID-19 i nakon nje, tijekom dvije godine i u periodu od 2020. do kraja 2022. godine. U nastavku će Lyncheva strategija repetitivnog ponavljanja kadrova, scenarija i naracije, trajanja, i to u svakom od triju navedenih serijala kratkih dokumentarnih filmovima, biti pojašnjena u kontekstu postizanja auratskog efekta.

Auratsko počiva na postupcima kreiranja „estetike neponovljivog”, a jedinstvenost se postiže kontinuiranom repetitivnom, odnosno, repetitivnim ponavljanjem sadržaja, formata, postupaka izvedbe, kao i rekreiranjem kontemplativnog aspekta djela, te osobito procesom dekonstrukcije vremena u postupku dezintegracije stabilneta fizičke realnosti. Lynch se u ovim djelima pojavljuje „predstavljajući sebe”, odnosno svoj umjetnički subjekt i svoj „radni proces”, iskazano riječima Benjamina. Digitalni medij i društvena mreža su platforma na kojoj se uspostavlja digitalni teatar. Naizgled svakidašnja realnost virtualne komunikacije u doba *covid* pandemije koju Lynch prisvaja u svojim kratkim filmovima, suptilno se na semantičkoj razini sublimira u polje autentičnog estetskog iskustva. Sve u cilju dezintegracije fizičkog realiteta, postupcima kojima se potencira transformativna funkcija djela i omogućava obnova njegove aure u okviru reproduktivnog digitalnog medija.

Sva tri kratka dokumentarna serijala *Današnji broj je...*, *Na čemu David danas radi?* te *Izvještaji o vremenu*, dnevno su tijekom više od dvije godine objavljivana na internet-skoj platformi Lyncheva teatra, a karakterizira ih ponavljanje elemenata, napose uvijek

jednog te istog kadra i sadržaja scenarija. Snimani su uglavnom jednom kamerom (*Današnji broj je...*, *Izveštaj o vremenu*) na istoj lokaciji Lyncheva radnog prostora, donjim kutom snimanja, jednakim osvjetljenjem, uz scenarij u kojem se Lynch gledateljima izravno obraća iz svojeg privatnog/radnog okruženja, u krupnom planu pozicioniran ispred kamere. Kadrovi svih epizoda tijekom dvije godine svakodnevnog izlaženja nisu se znatno mijenjali, gotovo su identični. Forma izravnog „videoavljanja” iz zatvorenog ambijenta privatnog/radnog prostora, namijenjena internetskom reproduciranju, nalikuje na „virtualnu” komunikaciju kakva se uspostavila u doba pandemijske izolacije zbog bolesti *COVID-19*. Dojam začudnosti i dvosmislenosti stvara odabir dokumentarnog snimanja naizgled uobičajenih dnevnih radnji Lyncha (kako se to uvrijedilo u doba izolacije) pa funkcija filma ostaje zamagljena. S druge strane, artikulacija atmosfere apsurdna specifičnost je Lyncheve retorike u cjelokupnom kinematografskom opusu ovog redatelja, a prepoznaje se i pozivanje na filozofsko-estetičku zamisao i umjetničku tradiciju Samuela Becketta. Time smo zapravo zakoračili izvan zbiljskog i nefikcijskog u Lynchevim serijaliziranim kratkim filmovima. Tvrdnja se podastire metodom kreiranja atmosfere, osobito zvukovima iz okoliša, kontrastiranjem banalnog i začudnog ozračja irealne realnosti. Stoga navedeni kratki filmovi otvaraju pitanje o problemu njihove autentičnosti u uvjetima digitalne/internetske reprodukcije. Dakle, pitanje govorimo li ovdje uopće o dokumentarnosti ili radije o konceptu formalne dekonstrukcije realnog. I to u smjeru postizanja autentičnosti, odnosno auratskog efekta djela.

Sve navedeno proizlazi iz analize postupaka repetitive i sadržaja serijala. U svakoj od ukupno 850 epizoda serije kratkih digitalnih filmova *Današnji broj je...* koja se na umjetnikovoj *YouTube* teatar platformi prikazivala svakog dana, počevši od 17. 8. 2020. pa do 16. 12. 2022., ponavlja se isti sadržaj i način snimanja. U kadru dugom četrdesetak sekundi, snimanom jednom kamerom iz donjeg rakursa, Lynch u krupnom planu iz obične staklenke s deset kuglica obilježenim brojevima svakog dana slučajnim odabirom izvlači po jednu i pokazuje u kameru uz riječi *Today's number is...* uz izvučeni broj. Sugerirana slučajnost u opreci je s negacijom slučajnog, s konkretnošću datuma koji Lynch iznosi na početku svakog „izvlačenja”. Epizode su snimane pod nadstrešnicom ateljea s alatima i uvijek istim materijalima u pozadini, te s naznakom zelenila prirode, do zimskog perioda 7. 11. 2020., kada se snimanje nastavlja u interijeru ateljea.

Serijal *Na čemu David danas radi?* ponešto se razlikuje od ostalih dvaju, za sada obuhvaća osamnaest prikazanih epizoda, a trajanje svake pojedine varira u rasponu od 1'20" do 4'36". Epizode funkcioniraju u formi dnevnog izvještaja o radovima koje Lynch tog dana namjerava učiniti u svojem ateljeu/radionici. Uglavnom se bavi začudnim predmetima i naizgled funkcionalnim napravama od drva,⁴⁰ premda zapravo snima kratki filmski uradak.

U ciklusu *Izveštaji o vremenu* Lynch se izravno svakog jutra javlja iz svojeg ureda i iznosi vremensku prognozu za Los Angeles tog dana. Kratke jednogminutne videoizvještaje o vanjskoj temperaturi i vremenu objavljuje dnevno, tijekom 950 dana, počevši u vrijeme pandemijske izolacije, od 11. 5. 2020. pa sve do 16. 12. 2022., uz ponavljanje istog koncepta i sadržaja. Naime, sjedeći ispred ekrana s kamerom postavljenu u donjem kutu, David Lynch izravno se putem interneta obraća gledateljima naracijom o vremenu i mislima/nadahnuću za taj dan.

Kadar se nikad ne mijenja, Lynch sjedi za stolom ispred kamere postavljene u donjem kutu, dok se iza njega nazire obris ispražnjenog interijera s drvenim plohami ormara, a duž lijevog kuta je fragment prozora sa zelenilom interijera s palmom. Svaka serija započinje očitovanjem o datumu i danu u tjednu, nakon čega Lynch prenosi informaciju o jutarnjoj temperaturi, najčešće govoreći o „čistom”, „prohladnom” ili „oblačnom jutru” uz prognoziranje poslijepodnevne temperature, nakon čega kratko iznosi misao tog dana, nadahnuće, viziju ili opis filmske scene, narativnu priču, atmosferu glazbe. Snimka završava optimističnim pozdravnim riječima uz upućivanje želja svim gledateljima o lijepom vremenu: „plavom nebu” i „zlatnom suncu”.

Specifičnost Lyncheva tretmana vremena u službi dekonstrukcije realiteta,⁴¹ danska teoretičarka filma i medija te poznavateljica Lyncheva opusa, Anne Jerslev povezuje sa strategijom repeticije i ritualizacije kao ključnog obilježja djela.⁴² Repeticija, naime, nije novina u Lynchevu radu, dapače, sam je o ovoj svojoj strategiji rekao:

(...) iako su kadrovi filma uvijek isti – isti broj, u istom nizu, s istim zvukovima – svaka projekcija je drugačija. Razlika je ponekad suptilna, ali postoji. Ovisi o publici. Postoji krug koji ide od publike do filma i natrag.⁴³

Može se zaključiti kako kratki filmovi za Davida Lyncha nisu dokumentarni formati i platforme bilježenja banalnog, dnevnog, sadržaja i vlastitih radnji, već označavaju povezanost s idejom destabilizacije perceptivne slike u namjeri dekonstruiranja realiteta, kao što to inače čini u svojoj kinematografiji. Jerslev Lynchevu strategiju dekonstrukcije linearnog tijeka vremena uvađa u postupcima ponavljanja radi postizanja „dvo-smislenog osjećaja vremena”.⁴⁴ Destabilizacija slike svijeta odvija se usprkos Lynchevu inzistiranju na izravnoj komunikaciji i „izravnoj linearnoj temporalnosti” na način kontinuiranog nabiranja vremenskih odrednica, odnosno imerzije naizgled stvarnih vremenskih uvjeta vremena ili događanja u realnom kalendarskom datumu. Naime, svaki kratki „izvještaj” Lynch započinje informacijama o vremenu, sugerirajući dokumentacijski aspekt i bilježenje realnosti. Dokinuti realitet razabire se iz navođenja dviju prognoza za isti dan, jutarnje i dnevne, te uz uvijek isti završetak filma. Opisan tretman vremena Jerslev povezuje sa strategijom repeticije i ritualizacije kao ključnog obilježja dekonstrukcije vremena u Lynchevim digitalnim kratkim filmovima.⁴⁵

Lynch ne negira cjelovitost perceptivnog partikularnim akcentima, dapače, slika svijeta sublimira se u jedinstvenost iskustvene stvarnosti. Auratsko se odražava u nadilaženju partikularnog. Posebice u „rekonceptualizaciji” iskustava kontemplativnog, senzornog i čulnog, u uvjetima virtualno posredovane realnosti.

Ponavljanje se time nameće kao polazište za kreiranje autentičnosti i auratskog aspekta djela. Boris Groys i redatelj Andrei Ujice, primjerice, Lynchev način rada povezuju s intencijom postizanja „mistične aure” u djelu:

Pokrenuti sliku, crtež ili fotografiju jedini je način da se postigne apsolutna podudarnost sva tri vremena – prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Ovo sadržajno ispreplitanje podjela vremena, koje se ne može objasniti konvencionalnim analitičkim alatima, ono je što Lynchevim filmovima daje njihovu mističnu auru.⁴⁶

U kratkim digitalnim filmovima Davida Lyncha prisutnost umjetnika ostvaruje se u digitalnom/virtualnom mediju u kojem, kako to prepoznaje Greg Olson, filmski kustos i autor monografije o Lynchevu kinematografskom opusu, Lynch ostaje dosljedan svojoj estetici koju ostvaruje kao potragu za „tajanstvenom neobičnošću života”.⁴⁷ Stoga se tvrdnja Anne Jerslev o Lynchevoj intermedijalnosti u cilju stvaranja „neke nove medijske forme” pokazuje primjenjivom u razumijevanju imerzivnih postupaka u kreiranju atmosfere začudnosti.⁴⁸

Iz navedenog proizlazi da se prisustvo umjetnika u kratkim digitalnim filmovima Davida Lyncha odnosi na prisustvo umjetnika u vizualnoj umjetnosti digitalnih/virtualnih medija s naglaskom na transcendenciju iskustvene razine realnog. Auratsko se ovdje zahvaća u kontekstu rekonceptualizacije ovog pojma u suvremenim tumačenjima,⁴⁹ osobito prema stavovima Bratu Hansen o senzorno-spoznajnoj preobrazbi iskustvene razine u okolnostima vremena. Drugim riječima, govorimo o transformacijskoj funkciji umjetnosti kao auratskom obilježju djela.

Trag prisutnosti umjetnika u umjetnosti

Koncept traga prisutnosti tjelesnosti umjetnika kao otisaka njegova bivanja odlika je djela konceptualne i postkonceptualne umjetnosti koja ne prikazuju, već bilježe prethodno realiziranu aktivnost, radnju, odnosno fizičku prisutnost umjetnika. Kao nevidljivi aspekt djela te su radnje upisane u umjetnički rad i određuju ga u kontekstu

problematizacije traga prisutnosti umjetnika u umjetnosti. Karakter „neponovljivosti i trajanja” tjelesne prisutnosti, pa i ekstrapolacije te prisutnosti iz fizičke, omogućava analizu izvedbe auratskog efekta.

Primjerice, koncept prisutnosti je posredstvom bavljenja konceptom „praznine” u svojem radu tematizirao francuski neoavangardni umjetnik Yves Klein na izložbi *Praznina (Le Vide)* u pariškoj *Galerie Iris Clert* 1958. godine. Prema autoreferentnom iskazu, Klein je konceptom praznine u galeriji formirao „likovni senzibilitet u stanju prve materije”, odnosno „osjetilnost” kao odliku nematerijalnog aspekta vizualne umjetnosti. Formiranje „nevidljive, ali prisutne” nematerijalne osjetilnosti kao aspekta njegove antiumjetnosti.

Koncept traga kao prisutnosti svoje tjelesnosti realizirao je tijekom prvog festivala eksperimentalne umjetnosti pokreta Fluxus (Wiesbaden, Njemačka, 1962.) korejski umjetnik Nam Jun Paik u djelu *Zen za glavu (Zen for Head)*. Paik je performativno trag svoje kretnje zabilježio umočivši glavu u tintu i otisnuvši pokret na listu papira, kao reinterpretacije tekstne partiture američkog kompozitora La Monte Younga (*Composition 1960 #10*), te prizivanjem na istočnjačku tradiciju kaligrafske umjetnosti.

Osobito je bilježenje tragova svojih kretnji i prisutnosti u pejzažu, u kontekstu umjetnosti hodanja te konceptu fotodokumentiranja tragova svojih koraka, razvio britanski konceptualni umjetnik Richard Long (r. 1945.). Hrvatski umjetnik Željko Jerman (1949. – 2006.) otiskivanje traga svoje tjelesne prisutnosti realizirao je u kontekstu eksperimentalne i procesualne konceptualne fotografije, kada je u djelu izravno naslovljenom *Ja* (1975.) tijelo izložio sunčevoj svjetlosti i toplini, sunčajući se preko fotosenzibilnog fotografskog papira. U konačnici je na papiru zabilježio otisak vlastite tjelesne prisutnosti kao znaka postojanja i prisutnosti vlastita bića u vremenu i prostoru, artikulirajući time auratski aspekt djela. Dojam „neponovljivosti” dodatno je naglašen naknadnim intervencijama s kemikalijama, kojima utječe na propadanje materijalnosti umjetničkog predmeta. Jermanova autoreferentna izjava da se njegovo umjetničko „djelovanje temelji na svijesti o postojanju”, a „produkt te svijesti jest potreba za ostavljanjem traga”,⁵⁰ može se dovesti u kontekst Benjaminova stava o „tehničkoj uvjetovanosti fenomena aure”.⁵¹ Riječ je o fotografiji u kojoj se djelovanjem duge ekspozicije i postupnim osvjetljavanjem, prema Benjaminu, aura „s naporom probila iz tame”, pa oblik kreiran na taj način govori o tom „svjetlosnom sabiranju” auratskog efekta.

Prisutnost u ritualiziranim postupcima rada na umjetnini Wolfganga Laiba

Upotrebom peludi biljaka u realizaciji svojih ambijentalnih *site-specific* instalacija njemački umjetnik Wolfgang Laib (r. 1950.) razvio je poseban oblik kontemplativne umjetničke prakse u kojoj realizacija umjetničkog djela u galerijskom prostoru počiva na višegodišnjem, strpljivom i pažljivom prikupljanju peludi biljaka iz prirode u okoliču svoje kuće. Organski materijal peludi za potrebe izvođenja umjetnina prikuplja od kasnih sedamdesetih godina (1977.), a pod utjecajem orijentalne filozofije, osobito taoizma, pridodaje mu vitalističko značenje materije koja u sebi sadrži esenciju budućeg života biljke. Djelo *Pelud lješnjaka (Pollen from Hazelnut)*, 2013.) realizirao je na tlu atrija Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku u formi žutog pravokutnika većih dimenzija (4,5 x 6 m) iz rafinirane organske materije praha peludi iz lješnjaka, koji je za tu priliku prikupljao tijekom 15 – 18 godina, od ranih 90-ih godina 20. stoljeća do realizacije instalacije. Monokromnu instalaciju intenzivno žutog kolorita realizirao je oslanjajući se na formalni jezik i tradiciju geometrijske apstrakcije, te na reduktivnu estetiku zen-budizma. Neoritualno svojstvo djela proizlazi iz kontemplativnog bavljenja organskim materijalom, te napose strpljivog dvadesetogodišnjeg prikupljanja peludi i repetativne prakse ponavljanja istih radnji u cilju postizanja auratskog efekta djela. Prisutnost umjetnika sugerirana je narativom o toj praksi koja se upisuje u recepciju djela, nejasnih granica između načina življenja i umjetničkog čina, odnosno umjetničkog rada i duhovne prakse. Drugim riječima govorimo o reafirmaciji aure,

pojavi reauratizacije u uvjetima suvremene umjetničke prakse u kontekstu šireg antropološkog određenja pojma kao spoznajno-estetske kategorije u poveznici s neori-tualnom izvedbom djela.

Koncept prisutnosti umjetnika, odabir djela, shematski prikaz

Umjetnik/ Umjetnica	Djelo /medij	Vrijeme	Kontekst / pokret / vrsta	Forma / Izvedba	Reprezentacija	Prisutnost	Nositelj značenja
Marina Abramović / Ulay	<i>Prelazak noćnog mora (Night Sea Crossing)</i> , ciklus performansa	1981.– 1987.	Postkoncep- tualna umjetnost	Umjetničko djelo u formi ritualizirane meditativne prakse Imerzija rituala i meditativne prakse duhov- ne prakse	Reprezentacija meditativno - duhovne prakse /ritual	Relacijska, intimna i ritualna umjetnička praksa	Transponira- nje iskustava iz duhovno- meditativnih praksi u sustav umjetnosti
Marina Abramović	<i>Umjetnica je prisutna (The Artist is Present,</i> MoMA), retrospektivni performans	2010.	Svijet s pektakla / Spektakulari- zacija događaja	Transponiranje ritualizira- ne radnje u prostorno- vremenski događaj	Neverbalna komunikacija kao medij	Relacijska, javna praksa Prisutnost u kontekstu svijeta/kulture slavnih (<i>celebrity</i> kulture)	Relacija s publikom je nositelj značenja
Wolfgang Laib	<i>Pelud lješnjaka (Pollen from Hazelnut)</i> , site-specific ambijentalna instalacija	2013.	Spiritualna umjetnost	Geometrijska forma mono- kromno žutog pravokutnika / ritualna praksa	Duhovna praksa	Privatna aktivnost	Ekstrinzičan izvor /Organ- ski materijal peludi / Nevidljiva ritualizirana radnja
David Lynch	<i>Današnji broj je... / Na čemu David danas radi? / Izvještaji o vremenu,</i> kratki digitalni dokumentarni filmovi	2020.– 2022.	<i>COVID-19</i> i <i>postcovid</i> digitalna umjetnost / društvene mreže	Transponiranje <i>online</i> video- komunikacije (<i>COVID-19</i> komunikacije) u područje vizualne um- jetnosti	Izravna virtualna komunikacija / Dekonstrukcija realnog	Internetski virtualno posredovana	Ritualizacija, fragmentacija, začudnost i ambijentalnost

Na temelju provedene analize slučajeva zaključno se podastire postojanje medijski različitih umjetničkih praksi koje se mogu determinirati terminom „prisutnost umjetnika”. Riječ je o primjerima u rasponu od postkonceptualne umjetnosti početka 80-ih godina 20. stoljeća, preko konteksta spektakularizacije događaja s jedne, te obnovljenog interesa za orijentalne filozofsko-religijske koncepte „svijesti” s druge strane, u prvom desetljeću 21. stoljeća, pa sve do najrecentnije *COVID-19* i *postcovid* digitalne umjetnosti i virtualno posredovane stvarnosti. S tim u vezi, pokazuje se da se neovisno o kontinuitetu umjetničkog interesa, reprezentacija prisutnosti umjetnika u različitim tehnološki

i društveno uvjetovanim okolnostima mijenja. Identifikacija se očituje u postupcima upotrebe tijela i bavljenja vlastitom prisutnošću, snažnoj tendenciji ka kontemplativnoj razini djela, te ritualizacijom postupaka u postizanju auratskog svojstva djela, kao ključnim odrednicama pojma i obilježja djela. Analizom formalnih aspekata u poveznici s reprezentacijom djela nadalje su ustanovljeni postupci imerzije sakraliziranog, kultnog, te senzornog iskustva, odnosno transponiranje postupaka/praksi iz neumjetničkih sustava u područje umjetnosti poput, ovdje, posuđivanja forme rituala u praksi Abramović, ritualno-duhovne prakse u djelu Laiba, te, konačno, forme pandemijske virtualne komunikacije u kratkim filmovima Lyncha.⁵² Analizirane prakse u kontekstu koncepta prisutnosti umjetnika, čini se, otvaraju mogućnost za daljnja istraživanja i širenje spoznaja o ovom obilježju, napose uključivanjem broja drugih studija slučaja u daljnja razmatranja, a time boljeg razumijevanja djela o kojima je ovdje riječ.⁵³

BILJEŠKE

- ¹ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent, Horetzky, Vlees & Beton, 2005., 514.
- ² Slijedom teze teoretičarke i teatrologinje Ericke Fischer-Lichte po kojoj „prisutnost nije ekspresivna kvaliteta, već čisto performativna” i generira se kroz suodnos umjetnika i gledatelja. ERIKA FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Abingdon, Routledge / Taylor & Francis e-Library, 2008., 99–100.
- ³ NADEŽDA ELEZOVIĆ, *Metaspiritualna umjetnost u Hrvatskoj u drugoj polovici 20. stoljeća*, Doktorska disertacija, Sveučilište u Zadru, 2022. Pojmovi „metaauratska umjetnost” i „neoritualna funkcija djela” detaljno su obrazloženi u okviru istraživanja navedene teme doktorske disertacije.
- ⁴ WALTER BENJAMIN, Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, *Život umjetnosti*, 6 (1968.), 22–32, 23.
- ⁵ WALTER BENJAMIN, A Short History of Photography [1931], prijevod Stanley Mitchell, *Screen*, 13 (1972.), 5–26, 20. Kratka povijest fotografije izvorno je objavljena u *The Literarische Welt*, 18. 9., 25. 9. i 2. 10. 1931.
- ⁶ O tome svjedoči sljedeća Benjaminova primjedba: „Postojala je aura oko njih, medium koji je njihovu pogledu, kad je prodirao u njega, pridavao punoću i sigurnost.” Prema: WALTER BENJAMIN (bilj. 5), 20.
- ⁷ WALTER BENJAMIN (bilj. 4).
- ⁸ WALTER BENJAMIN (bilj. 5), 19.
- ⁹ WALTER BENJAMIN (bilj. 4), 28.
- ¹⁰ Ibid., 32.
- ¹¹ Ibid., 24.
- ¹² O tome navodi sljedeće: Utoliko smatra da čovjek u prirodi može „udisati auru” prirode., kada kaže „Mirujući promatrati ljeti poslije podne potez bregova na horizontu ili granu koja baca sjenu na onoga koji se odmara – to znači udisati auru tih bregova, te grane.” WALTER BENJAMIN, Ibid.
- ¹³ Ibid., 24.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Ibid., 25.
- ¹⁶ WALTER BENJAMIN (bilj. 4).
- ¹⁷ WALTER BENJAMIN, Protocols of Drug Experiments, *On Hashish*, Cambridge, Mass., 2006., 58, prema: MIRIAM BRATU HANSEN, Benjamin's Aura, *Critical Inquiry*, 34, br. 2 (2008.), 336–375, 336.
- ¹⁸ ANTONIO SOMAINI, The „Medium of Perception”: Walter Benjamin's Media Theory and the Tradition of the *Media Diaphana*, u: *Theorizing Images* (ur. Žarko Paić i Krešimir Purgar), Cambridge Scholars Publishing, 2016., 84–111, 86.
- ¹⁹ MIRIAM BRATU HANSEN, Benjamin's Aura, *Critical Inquiry*, 34, br. 2 (2008.), 336–375, 338. Published by: The University of Chicago Press.
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ DAG T. ANDERSSON, The Loss of the Aura and the New Sensuousness: Walter Benjamin on the Conditions for Sense Perception in the Age of Technology, u: *Transcendence and Sensoriness: Perceptions, Revelation, and the Art* (ur. Svein Aage Christoffersen et al., Studies in Religion and the Arts, 10.), Leiden, Boston, Brill, 34–62.
- ²² JÜRGEN HABERMAS, PHILIP BREWSTER I CARL HOWARD BUCHNER, Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin, *New German Critique*, 17 (1979.), 30–59, 30.
- ²³ GEORGES DIDI-HUBERMAN, The Supposition of the Aura: The Now, The Then and Modernity, u: *Walter Benjamin and History* (ur. Andrew E. Benjamin), New York, Continuum, 2005., 3–18, 6–7.
- ²⁴ BORIS GROYS, The Topology of Contemporary Art, u: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (ur. Terry Smith, Okwui Enwezor i Nancy Condee), Durham, Duke University Press, 2008., 71–80.
- ²⁵ Katkad su na stolu ili zidu izložili različite predmete, kao svojevrsne znakove kultura ili ezoterijske i simboličke univerzalnosti, poput, primjerice, bijelog lista papira presavijenog u oblik broda, kineskih škara, slona od gline, kristala, a katkad uz upotrebu simbola svastike.
- ²⁶ MARINA ABRAMOVIĆ / ULAY, Prelazak noćnog mora, 1982. – 1986., u: *Marina Abramović – Čistač* (ur. Dejan Sretenović),

- katalog retrospektivne izložbe u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu (21. 9. 2019. – 20. 1. 2020.), Beograd, 2019., 128.
- ²⁷ Prema: Olga Kžešovjec Malmsten [Olga Krzeszowicz Malmsten], Biografija [Marine Abramović], u: (bilj. 26), 277–279.
- ²⁸ Svoja iskustva te utjecaje ove kulture na njezin rad Abramović je opisala u memoarima: MARINA ABRAMOVIĆ, JAMES KAPLAN, *Prolazim kroz zidove : memoari* (s engleskoga prevela Petra Kljaić), Zagreb, Iris Illyrica, 2018.
- ²⁹ Jedan od globalno najpoznatijih primjera jest pristup osobnog samorazvoja posredstvom prakticanja svjesnosti o sadašnjem trenutku, temeljenom na spoznajama iz kontemplativnih duhovnih tradicija, kakav je u svojoj knjizi *bestselleru* opisao publicist i predavač Eckhart Tolle. Vidi: ECKHART TOLLE, *Moć sadašnjeg trenutka : vodič prema duhovnom prosvjetljenju* (s engleskoga prevela Radha Rojc-Belčec), Zagreb, V.B.Z., 2003.
- ³⁰ NIRA LIBERMAN, YAACOV TROPE, The Psychology of Transcending the Here and Now, *Science*, 322(5905), (2008.), 1201–1205. Znanstveno istraživanje koje su psiholozi Nira Liberman i Yaacov Trope proveli u polju socijalne psihologije te objavili u časopisu *Science* upućuje na povezanost ljudskog izravnog doživljavanja sebe „ovdje i sada” u odnosu na potrebu procjenjivanja i planiranja situacija koje su na drugim mjestima i u budućem vremenu.
- ³¹ O povezanosti koncepta „ovdje i sada” realnosti i filozofije egzistencijalizma vidi: ALFIE KOHN, Existentialism Here and Now, *The Georgia Review*, 38 (2), (1984.), 381–397.
- ³² DEJAN SRETENOVIĆ, Iluminacija u pustinji, u: (bilj. 26), 260–265.
- ³³ Postupak se može pratiti i do posljednjeg zajedničkog rada o formalnoj ritualizaciji intime u performansu hodanja u suprotnim smjerovima duž Kineskog zida u radu *Ljubavnici 1988.*, simbolično označivši kraj privatnog i umjetničkog partnerstva.
- ³⁴ Koncept izvedbe označava uvođenje prakse iz neumjetničkog sustava u umjetnički. Odnosno, preuzimanje repetitivno-meditativne prakse nedjelovanja iz duhovno-religijskih sustava u umjetničku praksu. Funkcija tijela ritualizirana je strategijom rekreiranja duhovnog rituala na formalnoj, te značenjskoj razini djela. Forma djela postaje podloga za ostvarivanje psiholoških, osjetilno-spoznajnih iskustava umjetnika. Kreiran nevizualni, auratski materijal postaje ne samo sastavni dio rada već medij izazvan performativnim ne/djelovanjem.
- ³⁵ Termin „spektakularizacija” prema pojmu „društva spektakla” Guya Deborda uvodi H. Hromačić. Vidi: HAJRUDIN HROMADŽIĆ, Mediji i spektakularizacija društvenog svijeta. *Masmedijska produkcija „kulture slavni”, Filozofska istraživanja*, 120 (30, 2010.), sv. 4., 617–627.
- ³⁶ BORIS GROYS, Religion in the Age of Digital Reproduction, *e-flux Journal*, 3 (2009), 1–10, 8.
- ³⁷ WALTER BENJAMIN (bilj. 5).
- ³⁸ Vidi: <https://www.youtube.com/@DAVIDLYNCHTHEATER> (pristupljeno 15. 5. 2023.).
- ³⁹ ANNE JERSLEV, *David Lynch: Blurred Boundaries*, Palgrave MacMillan, 2021., 105.
- ⁴⁰ U epizodi *What Is David Working on Today? 6/9/20 - Checking Stick* (Na čemu David danas radi? 6/9/20 - Provjera štapa) riječ je o drvenom štapu s metalnim produžetkom i s kuglom na završetku štapa, na kojem je omotan crveni konopčić s komadom metala u tkani. Funkcija štapa je fokusiranje i prijenos informacija, što Lynch demonstrira fokusirajući štاپ u jedno od svojih slikarskih platna na kojem trenutačno radi, dok se fokus transmitira, kako navodi, „kroz kuglu, metal, drvo” do magnetiziranog metala koji se „postavi na srce i dobije osjećaj od onoga na što se fokusira”. Nakon toga se „postavi na glavu” kako bi se dobila informacija o tome što se događa s tim na čemu radiš, a sve zajedno nudi informaciju o sljedećem koraku. Ipak, zaključuje Lynch, „štap za provjeru uopće nije potreban jer svako ljudsko biće posjeduje ono što nazivamo intuicijom”. Cit. prema: DAVID LYNCH, *What Is David Working on Today? 6/9/20 - Checking Stick*, *David Lynch Theater, umjetnički rad u digitalnom mediju i objavljen na internetskoj platformi*, <https://www.youtube.com/watch?v=v8pVP4xeRyk&list=PLTPQcJlcvvXFyiLY4OwfA5r6aguJ-WoU&index=3> (pristupljeno 21. 5. 2023.).
- ⁴¹ ANNE JERSLEV (bilj. 39).
- ⁴² Ibid., 259.
- ⁴³ DAVID LYNCH, *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*, Penguin Group, 2007., nepaginirano. Redatelj David Lynch opisuje svoj pristup i metode rada s umjetničkim idejama, te posebice govori o utjecaju transcendentalne meditacije na njegov život i umjetnički rad.
- ⁴⁴ ANNE JERSLEV (bilj. 39).
- ⁴⁵ Ibid., 259.
- ⁴⁶ ANNE JERSLEV, The post-perspectival: screens and time in David Lynch's Inland Empire, *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 4 (2012.), 1–11, 6.
- ⁴⁷ GREG OLSON, *David Lynch: beautiful dark* (Vol. 126.), Scarecrow Press, 2008., 3.
- ⁴⁸ ANNE JERSLEV (bilj. 46), 6.
- ⁴⁹ Naše današnje razlikovanje kopije od originala ovisi o kontekstu, tvrdi Boris Groys, pa se za razliku od „deauratizacije” u vrijeme „mehaničke reprodukcije”, kada kopija umnažanjem gubi auratsko obilježje svojeg izvornika, u digitalno i virtualno internetsko doba odvija destabilizacija kopije. Iz razloga prirode digitalnog medija, smatra Groys, kopija više nema stabilnu poziciju. Podrijetlo digitalnih slika, tvrdi on, slično je podrijetlu božanskih poruka, iz razloga materijalne neopipljivosti digitalnog medija. Koncept „religijskog rituala u doba digitalne reprodukcije” uključuje digitalnu sliku koja se generira iz nama nevidljivog izvora, Nadalje, prema Groysu, religijski jezik jest „jezik ponavljanja”, jezik koji je „ugrađen u ritual” radi „rekonstrukcije otkrivenja istine”. Ritualno se obnavlja repetitivno u digitalnoj kulturi. Vidi: BORIS GROYS (bilj. 37), 1–10.
- ⁵⁰ JEŠA DENEGRİ, Željko Jerman, neobjavljeno, 1985. Izvor: JEŠA DENEGRİ, Željko Jerman, *Virtualni muzej avangarde*, [mrežna stranica], <https://www.avantgarde-museum.com/hr/jesa-dene-gri-zeljko-jerman-croatian-no6470/> (pristupljeno 1. 6. 2023.).
- ⁵¹ WALTER BENJAMIN (bilj. 5), 19.
- ⁵² U skladu s tim treba napomenuti da se sve troje umjetnika (Abramović, Lynch, Laib) u svojim autoreferencijalnim iskazima često javno očituju o prakticanju neke od duhovno-religijskih praksi meditacije kao važnog aspekta u poveznici s koncepcijom vlastite umjetničke aktivnosti (Abramović i duhovna meditativna praksa Aboridžina, David Lynch i transcendentalna meditacija Maharishi Mahesh Yogija, Wolfgang Leib i prakse meditacije taoizma i zen-budizma).
- ⁵³ Istraživanje za ovaj rad realizirano je u okviru znanstvenog i umjetničkog projekta Sveučilišta u Rijeci „Umjetnička fotografija danas - rakurs kao diskurs” (2022.), Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci.