

TELO KOT VIR KULTURNIH RAZLIK

Povzetek. *Avtor želi opozoriti na vlogo, ki jo ima človeško telo pri nastajanju in vzdrževanju kulturnih pojavov. V ta namen je avtor opravil primerjalno analizo dveh kulturnih pojavov, katerih logike delovanja ni mogoče razložiti brez upoštevanja njunih specifičnih telesnih tehnik, s tem pa posredno tudi delovanja človeškega telesa. Pri prvem pojavu gre za mladinsko kulturo imenovano reju, pri drugem pa za umetniški izraz imenovan body art performans. Visoko stopnjo empatičnega uživanja med posamezniki lahko rejverji dosežejo zaradi uporabe ugodnih telesnih tehnik, kot so na primer konzumiranje plesnih drog, ples, poslušanje reju glasbe in podobno, medtem ko body art performerjem uspeva šokirati občinstvo predvsem z neugodnimi telesnimi tehnikami, kot so na primer prebadanje telesa, rezanje kože, puščanje krvi in podobno. Prvi poudarjajo dogodek pod površino, drugi pa dogodek na površini človeškega telesa.*

Ključne besede: *reju, body art performans, človeško telo, telesne tehnike in empatija.*

802

Uvod

Namen tega članka je na moč preprost. Bralca bi rad opozoril na vlogo, ki jo lahko ima človeško telo pri nastanku in logiki delovanja kulturnih fenomenov. Moje raziskovanje pomena, ki ga ima človeško telo za družbo in kulturo, temelji na treh teoretskih konceptih, ki sem jih razvil v preteklosti. Prvi koncept imenujemo kognitivno delovanje človeškega telesa, drugega dogodek na površini in tretjega dogodek pod površino človeškega telesa. Kognitivno delovanje človeškega telesa je opredeljeno s posameznikovo uporabo telesa v obliki različnih telesnih tehnik, zaradi česar pride do nastanka dogodka na in pod površino telesa, kar v nadaljevanju povzroči nastanek simbolnega in telesnega vŕdenja, kar lahko pri drugih posameznikih povzroči nastanek ustreznih mentalnih stanj, posledično pa omogoča nastanek ali/in obnavljanje specifične kognitivne skupnosti oziroma značilnega horizonta družbenih ter kulturnih pomenov (več o tem glej v Krpič, 2000: 119-159; 2003a, 2003b). V nadaljevanju se bom lotil dveh pojavnih oblik kulture, s katerima je mogoče pokazati na uporabnost zgoraj opredeljenega teoretskega koncepta, s posebnim ozirom na delovanje človeškega telesa. V ta namen bom primerjal naslednja dva kulturna fenomena: body art performans in reju.

* Dr. Tomaž Krpič, asistent na Fakulteti za družbene vede, Univerza v Ljubljani.

Čeprav je bilo v zadnjih nekaj letih pri nas o rejvu, body artu in tehno kulturi objavljenih kar nekaj knjig in člankov (glej na primer Hribar, 1999; Strehovec, 1992; 1993; 1994; 1998; Rozina, 1999; Sande 2000; Stankovič, 1998; Kunst, 1999; Salecl, 1998; Gržinič, 2002; Dekleva, 1999; Jones, 2002), pa bi brez posebne zlobe na jeziku lahko rekel, da se avtorji omenjenih dveh kulturnih fenomenov lotevajo bolj od daleč. Terenskega raziskovanja se izogibajo kot hudič križa (izjemi sta Dekleva in Sande), tako da v resnici sploh ne vemo, ali njihove teorije in hipoteze dejansko odražajo stanje v obeh kulturnih fenomenih. Kar pa je morda še bolj zanimivo, je to, da je njihova radovednost usmerjena predvsem k pojasnjevanju umetniške produkcije in položaja kulturnega predmeta ter njune umeščenosti v kulturo in družbo, manj pa jih zanima gledalec in procesi umetniške potrošnje. Nimam namena popravljati njihovih 'napak', ki so prejkone posledica njihove zavezanosti drugačni paradigmi. Vsekakor pa si jih ne želim 'ponoviti'.

Opredelitev rejva in body art performansa

Najprej se za trenutek ustavimo pri opredelitvi obeh kulturnih fenomenov. Rejv parti je masovni kulturni dogodek, ki se praviloma zgodi konec tedna, ko na stotine, včasih celo na tisoče, predvsem mladih ljudi, odpotuje v zelo oddaljene kraje, da bi se tam naužili mešanice zvočnih in vizualnih doživetij. Poleg elementa množičnosti so za rejv parti značilni še naslednji trije elementi: plesna glasba, dolgotrajnost in ekstatično doživetje (Hutson, 2000). Predvsem plesna glasba je tisti kulturni medij, ki poskrbi za komunikacijo med DJ-jem in rejverji, hkrati pa deluje tudi kot kulturno okolje, ki stimulatивно deluje na odnose med rejverji. Učinek plesne glasbe na posameznikovo zavest temelji na njeni ritmičnosti in dolgotrajnosti, fizično norenje na plesišču pa je tista telesna tehnika, ki v skrajni točki lahko privede posameznika tudi do stanja ekstaze. Kaj pa jemanje plesne droge, ali tudi slednja sodi med bistvene elemente rejv partija? Odgovor je preprost in težak hkrati. Podoba rejv partija bi bila verjetno precej drugačna, če rejverji plesnih drog ne bi konzumirali. Čeprav le dobra polovica rejverjev redno jemlje drogo, manjši del populacije pa praktično nikoli, bi rejv parti, takšen kot ga poznamo sedaj, brez plesne droge skorajda ne bil mogoč. Predvsem bi bila ogrožena njegova dolgotrajnost. Brez ustrezne kemične podpore človeška telesa le stežka zdržijo celonočno rajanje. Ker pa so za razumevanje rejv partija pomembni še nekateri drugi dejavniki, je težko oceniti, v kolikšni meri jemanje plesnih drog dejansko kroji fenomen rejv kulture.

Čeprav lahko prvim začetkom body art performansa sledimo vse tja na začetek 20. stoletja, pa se je umetnost performansa v vsej svoji luči pokazala šele po drugi svetovni vojni (Rush, 2001). Poglavitno težnjo body art performansa je mogoče videti v ponovni vzpostavitvi umetnosti znotraj okvirov vsakdanjega življenja. Body art performerji so hoteli povečati stopnjo intimnosti med umetnikom in gledalcem, kar je praktično pomenilo, da so se na eni strani umetniki preselili iz galerij na ulice, na drugi strani pa vztrajali, da naj človeško telo, kot posebna oblika kulturnega predmeta, prevlada nad fizičnim estetskim artefaktom (Stiles, 1996). G. J.

Lischka v svoji opredelitvi umetniškega performansa trdi, da slednji ni nekaj, kar bi bilo mogoče razumeti kot rutinsko igralčevo izvajanje že vnaprej opredeljene vloge, katere osnovni cilj naj bi bil poučevanje in zabava občinstva. Performans je proces enkratne interakcije med umetnikom in njegovim tekstom, podobo in zvočnimi učinki, prav zaradi tega pa za performans tudi velja, da je stopnja ponovitve vsakega performansa zelo majhna, če že ne nemogoča (Strehovec, 1993: 184). Klasično umetniško delo je lahko predmet prodaje, zamenjave, renoviranja, uničenja in podobno. Vse naštetu pa ne more veljati za body art performans, kajti umetnikovo telo ali telo katerega koli drugega posameznika, uporabljeno v body art performansu, je nujen konstitutivni element umetniškega dogodka. Človeško telo ni mehanizem, ki bi bil sposoben vsakokratne ponovitve produkcije identičnega vedenja in vtidenja, pa čeprav bi si posamezniki to izrecno tudi želeli, saj neponovljivost lahko izvira iz samega procesa performansa (glej na primer Acconci, 1996). Navdušenost, ki je v sedemdesetih vladala nad body artom, je deloma izhajala prav iz obljube, da bo vsaj v enem delu umetnosti prišlo do povratka tako zelo zaželenih umetniških enkratnosti (Zurbrugg, 1999; Siebers, 2000: 217).

Nekaj splošnih primerjav

Kadar delamo primerjavo med rejv kulturo in kulturo, ki spremlja body art performans, lahko takoj opazimo bistven kontrast, povezan z različnim potencialom, ki ga imata izbrana fenomena pri nastanku in vzdrževanju specifične kognitivne skupnosti oziroma subkulture, ki spremlja obe umetniški obliki izražanja. Posebej očitna je razlika med obema fenomenoma, če ju primerjamo glede na obseg populacije, ki obiskuje oba tipa kulturnega dogodka. Na rejv partije hodi plesat in poslušat tehno glasbo obsežna populacija. Kadar gre za rejv zabavo na prostem, je rejverjev lahko tudi več tisoč. Populacijo rejverjev sestavljajo predvsem udeleženci rejv partijev in, kar se števila tiče, zanemarljivo število DJ-jev. Po drugi strani pa je populacija gledalcev body art performansov sestavljena iz dokaj majhne skupine posameznikov, pa še za slednje velja, da med njimi le stežka izsledimo resničnega ljubitelja body art performansa. Na tistih otvoritvah body art performansa, ki se dogajajo znotraj zidov galerij, je občinstvo sestavljeno predvsem iz posameznikov, ki se jih namenoma udeležijo. Sestavljajo jo umetnostni zgodovinarji, umetnostni kritiki in še nekateri drugi posamezniki, ki so lahko, ni pa to nujno, uradno povabljeni, naj prisostvujejo otvoritveni slovesnosti, vendar niso profesionalno vezani na body art performans. Predvsem pri slednjih se lahko strinjamo s trditvijo, da so to ljudje, ki so praviloma že tako ali tako nagnjeni h konzumiranju različnih oblik umetnosti, ne le body art performansa.

Seveda pa se lahko zgodi, da se posamezniki nepričakovano znajdejo v vlogi občinstva in tako nenamerno prisostvujejo izvajanju body art performansa. Eden od ciljev, ki so si ga že od vsega začetka tega umetniškega gibanja želeli doseči body art performerji, je bil tudi prenos umetniških form iz prostorov visoke umetnosti v prostore vsakdanjega življenja. Da bi to tudi dosegli, so se umetniki odpravili na ulice z namenom neposredno soočiti ljudi s svojimi umetniškimi deli. V tem

primeru imamo opraviti z idealnim razmerjem med body art performerjem in njegovi občinstvom. Na eni strani razmerja imamo opraviti z aktivnim umetnikom, ki ne le prispeva svoje umetniško delo, ampak zaradi povezanosti umetniškega dela in njegovega telesa na aktiven način preoblikuje samega sebe v umetniški kulturni predmet. Na drugo stran kulturnega fenomena pa lahko postavimo gledalca, ki mu je pasivna vloga naravnost pisana na kožo. Gledalec, ki je prvič priča body art performansu, bodisi otrpne ali pa v najboljšem primeru pobegne s prizorišča. Tudi če je gledalcu ponujena vloga v body art predstavi, je določena s sistemom pravil, ki jih vnaprej narekuje umetnik.¹ Opisano razmerje med gledalcem in umetnikom naredi kulturo body art performansa prej za kulturo umetnikov kot pa kulturo gledalcev.

Kaj pa razmerje med rejverji in ustvarjalci rejv glasbe, DJ-em. Kadar govorimo o fenomenu rejv kulture, je situacija ravno nasprotna temu, kar smo ravnokar ugotovili o body art performansu. Posamezniki, ki se udeležijo rejv partijev, niti od daleč ne spominjajo na pasivne akterje. O aktivni vlogi, ki jo ima DJ, morda sploh ne bi bilo potrebno posebej govoriti, če mu nekateri avtorji ne bi očitali, da pri kreaciji glasbe uporabi že razvite in uveljavljene glasbene stile, zvočne elemente, pesmi in podobno ter jih po svojem okusu sestavlja v nova glasbena dela, skratka, da je avtentičnost njegovega glasbenega dela skorajda nikakršna. Takšen pogled na glasbeno ustvarjanje DJ-ja je prav gotovo pretiran. Vprašanje, ali je DJ, kadar uporablja tehniko samplanja, manj avtonomen in aktiven od drugih producentov glasbe, ki te tehnike ne uporabljajo, je nesmiselno. To, kar šteje, je dober kos samplanja, če to ni, potem imamo pač opraviti s slabim samplanjem. Če pa neka metoda glasbene produkcije kritikom ni po volji, potem je razloge mogoče iskati edino le v njihovi drugačni kulturni perspektivi.

Eden od razlogov, zaradi katerih rejverji ne morejo biti potisnjeni v enako pasiven položaj, kot so to naključni body art gledalci, tiči v preprostem dejstvu, da za rejverje stik z vsakdanjim svetom ni najbolj pomemben. Rejverji s svojim početjem želijo pobegniti od običajnih kulturnih praks. To pa najlažje dosežejo tako, da se časovno in prostorsko izolirajo od preostalega dela družbe. Zato rejverji potujejo za konec tedna v oddaljene kraje, da bi se tam naužili senzualnih užitkov, ki jim jih lahko ponudi le rejv kultura.² To pa hkrati tudi pomeni, da morajo mladi ljudje že od vsega začetka bolj ali manj aktivno sodelovati. Použitje plesnih drog se ne zgodi nujno šele na samem rejv partiju. Delovanje droge ima zakasnitveni učinek, zato je

¹ *Da gledalci praviloma delujejo le znotraj umetniških okvirov, ki jih vzpostavi performer, je lepo razvidno iz performans Zlatka Kopljarja, kjer je avtor v popolnoma prazno galerijo Kapelica prinesel večje število dvokilogramskih macol in jih razdelil med občinstvo, da bi skupaj z njim porušili galerijo. Ko sta se z Jurijem Krpanom dogovarjala za performans, ki naj bi trajal vsega nekaj minut in katerega posledica naj bi bilo le nekaj lukenj v zidu in par odbitih vogalov, je Krpana najbolj skrbelo, kako ustaviti podivjano množico. Kopljar ga je pomiril z zagotovitvijo, da bodo vsi udeleženci tisti trenutek, ko bo on odvrzel macolo, storili isto tudi sami. In tako se je tudi zgodilo...*

² *Zanimivo je tudi vprašanje, zakaj praktično ne najdemo primera, da bi pripadniki rejv kulture ustvarili rejv komunono? Hutson pravi, da je kaj takega nemogoče, ker gredo rejverji pri uveljavljanju principa PLUR (mir, ljubezen, enotnost in obzirnost) enostavno predaleč. Za ohranjanje rejv komune, ki bi hitro stela kaj več kot le nekaj posameznikov, bi se bilo potrebno principom PLUR odpovedati, saj bi posamezniki znotraj rejv komune kmalu razvili določeno stopnjo socialne neenakosti (Hutson, 2000).*

mamilo potrebno použiti vsaj kakšno uro prej, da doseže pričakovan učinek. Povrh vsega pa je potrebno svojo zunanost za rejev zabavo še primerno urediti, da ne omenimo posebej dejstva, da sama udeležba na rejev partiju zahteva aktivno delovanje v obliki plesa. Zaradi vsega naštetega rejverji lahko tvorijo posebno kulturno skupino na rejev partiju, kulturo poslušalcev, ki je brez dvoma vredna večje sociološke in kulturološke pozornosti, kakor pa sama glasbena produkcija DJ-a.

Kot smo ugotovili že na začetku naše razprave o rejev kulturi, je prevladujoča strategija družboslovnih raziskovalcev, kadar se lotevajo raziskovanja in interpretacije rejev kulture, polna humanistične zaskrbljenosti zaradi družbene odtujenosti rejverjev. Za rejverje naj bi veljalo, da so izgubili občutek za kolektivni smisel in da so svoje življenje spremenili v enkrat tedensko hitro popotovanje, ki pa v resnici ne vodi nikamor, in je kot tako zgolj idealizem brez cilja. O realnosti mita, ki pravi, da je rejev kultura nadnacionalno, nadrasno gibanje, neobčutljivo za kulturne razlike, njeni člani pa da živijo v idealnem stanju, ki ga pooseblja geslo PLUR, prav gotovo ne gre preveč zgubljati besed, a da bi si rejev gibanje upravičeno zaslužilo naziv kultura avtizma (glej na primer Reynolds, 1997), o tem bi veljalo dvomiti.

Razprave, ki zagovarjajo rejev kulturo, so zelo redke in so že zaradi tega vredne vse naše pozornosti. Scott R. Hutson v članku *The Rave: Spiritual Healing in Modern Western Subcultures* v nasprotju z večino drugih avtorjev zagovarja tezo, da je rejev kultura družbeno še kako koristna, ker omogoča neke vrste duhovno zdravljenje mladih ljudi. Čeprav se lahko strinjamo z njegovo predpostavko, da utripajoči žarometi, ples, glasba in konzumiranje plesnih drog niso nujni pogoji za nastanek spremenjenega stanja posameznikove zavesti (Hutson, 2000), pa je njegova trditev, da našeti elementi zaradi tega niso bistveni za nastanek in ohranjanje rejev kulture, zmotno. Ne glede na to pa je Hutsonovo poudarjanje potenciala socialne integracije, ki ga v sebi nosi rejev kultura v obliki tehno šamanizma, vredno vse podpore. S poudarjanjem religiozne dimenzije rejev kulture in njenega glasbenega izraza nam Hutson na svojstven način kaže pot do razlage fenomena rejev kulture in posredno tudi do razlike v odnosu do kulture, ki spremlja body art performans.

Odnos do telesa in telesne tehnike

Pričakovali bi, da imajo rejverji do svojih teles predvsem instrumentalen odnos, pa se izkaže, da ni čisto tako. Razmerje do telesa je v splošnem takšno, kot ga v enem od intervjujev opisuje Marko:

Iznenada nekateri deli mojega telesa dobijo svojo lastno voljo (...) medtem, ko poslušam glasbo, se počutim vzneseno in kmalu zdrsnem v svet fantazije ...

Rejver doživlja svoje telo kot neke vrste subjekt, kot živo strukturo, ki ima možnost avtonomnega delovanja. Če že ne v celoti, pa imajo to možnost vsaj nekateri deli njegovega telesa. Telesu je namenjena enakovredna in aktivna vloga pri nastajanju in ohranjanju rejev kulture. Čeprav se nam lahko zdi, da posameznik svoje telo prisili v tvegano konzumiranje plesnih drog, je na drugi strani res tudi to, da ugod-

je, ki ga pri tem doživlja posameznik, ni zgolj kulturno ugodje, ampak je to hkrati tudi ugodje v telesu. S tem pa smo se že premaknili k drugi dimenziji telesa. Rejver od svojega telesa pričakuje, da ga bo poneslo v svet domišljije in hedonističnega užitka. V ta namen rejverji izpostavljajo svoje telo značilnim telesnim tehnikam, v prvi vrsti dolgotrajnemu plesu in pa konzumiranju vseh vrst plesnih drog.

Ples ima na rejv partijih prav posebno vlogo. V primerjavi z drugimi kulturnimi gibanji, utemeljenimi na glasbi in plesu, naj bi bila za rejv značilna nižja stopnja spolnega razlikovanja. Če za nekatere na glasbi utemeljene kulture velja, da je ples rezerviran predvsem za dekleta, fantje pa, če že morajo, raje poskakujejo po odru, in če je za veliko večino klasičnih plesov značilna podrejenost enega spola drugemu, potem naj bi za rejv kulturo to ne veljalo. Rejv kultura je omogočila moškim, da so sestopili z odra in se postavili v enakopravno vlogo z ženskim spolom na plesišču. To pa se je lahko zgodilo le tako, da so moški svoja telesa podvrgli procesu feminizacije. Morda se feminizacija moškega telesa še najlepše kaže v stilu oblačenja, ki včasih lahko meji tudi na transvestizem (Richard in Kruger, 1998). A vse to ne velja nič, če se moški ne bi bili pripravljene feminizirati tudi navznoter in priznati, da imajo tako kot ženski spol tudi oni čustva, ki so jih tudi pripravljeni pokazati. Ples je telesna tehnika, ki to povzroča in omogoča hkrati. Sprošča čustva in omogoča stik z drugimi posamezniki na plesišču:

Na stotine plesalcev okrog mene me naredi srečnega. (...) Moram plesati. Ples je postal izraz moje duše, spiritualni polet. Postal je moja religija. (Champion, 1998: 120).

Oblečeni v vsakovrstna domišljajska oblačila in uporabljajoč barvit make up, poskušajo mladi ljudje izpolniti svoje najgloblje želje ter se tako izogniti utesnjenosti v kletki vsakdanjih navad in dolgočasnega, monotonega življenja. Z načinom oblačenja in plesom je tesno povezana njihova spolna identiteta, ki ima v rejv kulturi nekakšen protisloven položaj. Po eni strani je spolna identiteta potencirana, deloma skozi specifičen način oblačenja, deloma zaradi plesnega elementa. Toda čeprav so plesišča na rejv partijih nabito polna mladih teles, ki se v ritmu tehno glasbe kažejo zunanjemu opazovalcu na spolno izzivajoč način, spolnost ni tisto, kar mladi ljudje na rejv partijih v resnici iščejo. Gre jim prej za iskanje telesnih užitkov, ki jih dosežejo z delovanjem samega telesa, ne da bi se pri tem nujno zapletli v spolni odnos z drugim posameznikom (McRobbie, 1985). Reakcija na postavljeno vprašanje, povezano s spolnim obnašanjem na rejv partijih, je morda pretrana, toda zdi se, da dobro odseva poglede slovenskih rejverjev:

V: Rejv in sex?

O: Na rejvu je ful dosti seksualne energije. Rejv je nekakšen grupni sex. Kolikokrat sem na XTC doživel isti feeling kot pri spolnem odnosu, samo preko pogleda v oči. Če uživam v svojem telesu - fizičnem občutku, privlačim moške, ko začnem igrati, privlačim ženske (...) drugače ne poznam kaj preveč primerov, da bi se na rejvu dol dajali. (Dekleva, 1999: 124).

Menda se samo 3,3% slovenske populacije rejverjev udeleži rejv partijev z očitnim namenom, da bi se spustili v spolne odnose s partnerjem ali pa z namenom,

da bi si na rejev partiju poiskali partnerja. V primerjavi z nekaterimi drugimi deželami, kjer je odstotek mladih ljudi, ki iščejo spolno naslado na rejev partijih, precej višji (blizu 30%), kažejo rezultati v Sloveniji dokaj nenavadno sliko. Res je sicer, da použitíje ekstazija privede do zmanjšanja seksualnega poželenja (Saunders, 1995), zato bi razliko v dobljenih rezultatih lahko pripisali razliki v stopnji uživanja plesnih in tudi drugih vrst droge, saj je stopnja intenzivnosti konzumiranja droge, in s tem tudi stopnja tveganosti zaradi uživanja več vrst drog naenkrat, pri slovenskih rejverjih visoka. Slovenska populacija rejverjev povsem upravičeno lahko nosi naziv kulture spolnega izogibanja.

A do najpomembnejše telesne tehnike, ki jo uporabljajo rejverji na rejev partijih, smo šele prav prišli. Rejev gibanje si je prislužilo zlovesči ugled, ne samo zaradi konzumiranja ekstazija, ampak tudi številnih drugih drog kot centralne oblike produkcije specifičnega kognitivnega delovanja človeškega telesa.³ Čeprav ekstazi označuje celo vrsto drog, ki jih rejverji konzumirajo na rejev partijih, je bil izraz prvotno namenjen le eni izmed drog. Metiledioksimetamfetamin, s kratico MDMA, včasih pa ga rejverji imenujejo kar ADAM, so že na začetku prejšnjega stoletja (1912) odkrili v nemški farmacevtski tovarni Merck. Sredi šesdesetih ga je ponovno odkril Alexander Shulgin, kemijski raziskovalec, zaposlen v Dow Chemicals v Kaliforniji. MDMA so prvič prepovedali leta 1985, poglavitni razlog pa naj bi bile poškodbe centralnega živčnega sistema, ki naj bi ga ekstazi, v primeru kronične zasvojenosti, domnevno povzročal.

Použitje ekstazija v obliki majhne tabletke povzroči v centralnem živčnem sistemu izločanje serotonin in dopamina. Oba neurotransmiterja igrata vsak svojo aktivno vlogo pri nastajanju posameznikovega razpoloženja. Serotonin povzroča občutja, ki se v posamezniku pojavijo takrat, kadar je v stanju zaljubljenosti, dopamin pa je neke vrste naravno sredstvo zoper bolečino, ki nastane zaradi hudega napora. Običajno je nastajanje in delovanje obeh hormonov reakcija na neko zunanje dogajanje, ob konzumiranju ekstazija pa takšnega zunanjega dražljaja ni. Kljub temu pa to še ne pomeni, da izločanje hormonov ne dobi zunanje potrditve. Zato je za jemanje ekstazija značilno, da ga posamezniki konzumirajo predvsem, če so v skupini, saj lahko le znotraj skupine nato tudi izživijo njegove učinke. Droga ojača delovanje zunanjih stimulusov, kot so dotikanje med rejverji, učinke glasbe in plesa, ki že sami po sebi vodijo v empatična stanja med posamezniki. Razpolovna doba MDMA je šest ur, v tem času pa omogoča posameznikovemu telesu, da prenese napore, ki jim je izpostavljeno na rejev partiju. Čeprav je razlog za jemanje ekstazija in drugih vrst drog doseganje hedonističnega užitka, pa ima drogiranje pogosto tudi stranske učinke, med katerimi najpogosteje lahko najdemo možganske poškodbe, vročinski udar, odpoved ledvic ali jeter, bolečine v prsih ali hrbtu in različne okužbe. Običajno zmerno jemanje ekstazija ne povzroči hujšega kot le povišano temperaturo in dehidracijo telesa. Lahko pa se zgodi, da pri

³ Lahko pritegnemo misli Nicholasa Saundersa, da je s puritansko etiko prežeta moderna kultura krievična do rejev kulture, ker rejverjem očita konzumiranje droge. Če lahko konzumiranje raznovrstnih preparatov v medicinske namene še lahko opravičimo z njihovimi pozitivnimi učinki na človeško telo, pa si je nemogoče zatiskati oči pred dejstvom, da je na primer alkoholizem v marsikateri (tudi slovenski) družbi daleč bolj pereč problem, kakor pa konzumiranje ekstazija (primerjaj s Saunders, 1995).

posamezniku, ki že ima kakšne resne zdravstvene probleme, zaradi komplikacij nastopi smrt (Saunders, 1995: 12-97). Najbolj zdravstveno ogrožena je skupina rejverjev v starostni kategoriji od 15 do 16 let, enostavno zato ker še nimajo dovolj izkušenj z jemanjem ekstazija, hkrati pa ob nastopu komplikacij tudi ne vedo, kakšno morajo ukrepati.

Toda kljub temu, da se večina rejverjev dokaj dobro zaveda nevarnosti, v katere se spuščajo, ko se odločijo za konzumiranje plesnih drog, rejv kultura še zdaleč ni v zatonu. Prav nasprotno, zdi se, da vse več mladih ljudi išče in najde emocionalno zavetje pred težavami in problemi vsakodnevnega življenja znotraj kulture ljubezni in empatije. Nekatere telesne tehnike vsekakor pomagajo, če že ne omogočajo, posamezniku doseči druga stanja zavesti in na nek način velja, da je udeleženec rejv partija prisiljen v konzumiranje plesne droge. Monika:

Na rejv partiju enostavno ne moreš zdržati brez droge, kajti gre za ples (...), neprestano se moraš premikati in bila bi prava katastrofa, če ti to ne bi uspelo.

Da je plesna droga kulturno orodje, s katerim si mladi ljudje pomagajo na poti do hedonističnega užitka, se odraža tudi v praktični filozofiji rejverjev. Andreja:

Droga v življenju se mi zdi kot sol v hrani. Bolj okusna je, če solimo, če pa solimo preveč, ni užitna oziroma nam je slabo. Navadimo se soliti zelo malo, zmerno ali pa močno. Če vedno veliko solimo, se nam zdi skoraj vse brez okusa, škodimo pa sebi za isti užitek, ki ga umerjenejši doseže z veliko manj soli. Težko je preiti na manj slano hrano, nekaj časa pri jedi ne uživamo, sčasoma pa začutimo pravi okus, za kar se je treba truditi. Ko to dosežemo, nam je hrana spet bolj všeč, izjemoma pa lahko spet malo bolj presolimo, če nam to zapaše (Dekleva, 1999: 122).

Z jemanjem ekstazija je pot v drugo dimenzijo človeškega duha hitrejša in enostavnejša. Ekstazi omogoči posameznikom, da se izognejo dolgotrajnim naporom, s katerimi je prav tako mogoče doseči druga stanja zavesti. Trditve, da ekstazi in druge droge niso bistvene za doseganje izkustev užitka v moderni potrošniški kulturi, pa pomeni nerazumevanje delovanja modernih družb, s tem pa tudi rejv kulture.

Rejv je kulturni fenomen, ki potencira predvsem eno izmed razsežnosti kognitivnega delovanja človeškega telesa: dogodek pod površino človeškega telesa. Najpomembnejši telesni tehniki, ki omogočata nastanek dogodka pod površino človeškega telesa, sta ples in jemanje najrazličnejših plesnih drog. Telo ima pri tem v dialogu z rejv kulturo sicer omejeno možnost delovanja, pa vendarle odgovori rejverjev kažejo na to, da ima telo v tem odnosu pravico do avtonomije. Seveda lahko tako, kot v vsakem drugem kulturnem in družbenem v fenomenu, tudi v fenomenu rejva najdemo element dogodka na površini človeškega telesa. Slednjega lahko prepoznamo v telesni tehniki poslušanja rejv glasbe. Poslušanje glasbe je prav gotovo neke vrste komuniciranje med publiko in DJ-jem, res pa je, da poteka zgolj v eno smer. V nasprotni smeri je komuniciranje med rejverji in DJ-jem največkrat le vizualno. Ker je funkcija poslušanja rejv glasbe predvsem v pod-

pori prvih dveh telesnih tehnik, značaj rejv kulture določa dogodek pod površino človeškega telesa. Vsi trije dogodki so namenjeni vzpostavitvi emocionalnih stanj v posamezniku in lahko vodijo do empatijskih razmerij med posamezniki. Ker so vse tri telesne tehnike med seboj zelo tesno prepletene, je lahko pričakovati, da je ena od njih manj izrazita od druge. Čemu takšen sklep? Konzumiranje različnih vrst droge na rejv partiju morda ni nujna, ker lahko njene učinke deloma nadomesti drugi dve telesni tehniki. Glasba in ples sredi množice rejverjev lahko posameznika odneseta na krilih emocij brez použitia ekstazija. Res pa je, da je pot do ekstaze, in s tem do alternativnih stanj zavesti, s pomočjo droge lažja in hitrejša.⁴

Kaj pa telesne tehnike, ki jih uporabljajo body art performerji? Umetniška uporaba telesa kot posebne oblike kulturnega objekta vsekakor sodi med postmoderne vrtnitve v predmoderno obdobje, toda zahteva po avtografskih lastnostih kulturnega objekta je nedvomno modernistična (Douglas, 1994). A morda še bolj zanimivo pri vsem tem je, da se body art performerji sicer res sklicujejo na enkratnost svojega dela, hkrati pa jih odpornost specifične umetniške prakse na ponovljivost vodi do tega, da v veliki meri uporabljajo pri svojem delu moderne tehnološke naprave, a ne zgolj zaradi obsolentnosti človeškega telesa, ampak tudi, včasih pa predvsem, z namenom kvazi reprodukcije, ki ji praviloma nadenejo videz dokumentacijskega postopka. Sprva je tehnologija vsebovala predvsem film, kasneje pa vse pogostejše video. V nekaterih primerih, kot je Orlan, pa je video prenos iz operacijske dvorane konstitutiven element umetniškega dogodka (glej Thacker, 1999). Seveda se bomo morali strinjati, da tehnični pripomočki ne morejo nadomestiti neponovljivosti takšnega umetniškega dogodka kot je body art performans, toda na nek specifičen način omogočajo njegovo dostopnost širšemu krogu občinstva, hkrati pa raztegnejo njegov obstoj prek daljšega časovnega obdobja. Hkrati pa lahko ugotovimo, da se na ta način body art performerji, kljub svojemu deklarativnemu zagovarjanju enkratnosti in neponovljivosti svoje umetnosti, pridružujejo splošnemu trendu nadomeščanja telesa s kulturnim predmetom (Šubic in Krpič, 1999).

Ko govorimo o človeškem telesu kot o posebni obliki kulturnega predmeta, kar v primeru body art performansa nedvomno je, je edina smiselna strategija, s katero lahko body art performer pritegne pozornost gledalca ta, da svoje telo izpostavi za telo neprijetnim telesnim tehnikam. Če prosimo body art performerja, naj nam opiše, kakšno vlogo igra njegovo telo pri nastanku body art performansa, se nam razkrije zanimiv pogled. Marko Kovačič, na primer, trdi da je njegova uporaba telesa v body art performansu dosledno racionalna:

Potrebuješ nekoga, ki bo deloval, zgolj zato, da izpelješ idejo. To je najbolj preprost način, da ti uspe, hkrati pa so tudi stroški manjši, če ne potrebuješ dodatne ekipe. Nikoli pa nisem bil obseden s svojim telesom, čeprav smatram, da je dobro izvežbano, saj sem veliko vadil, tako da mi telo ni popolna skrivnost.

Seveda bi sklepali narobe, če v fenomenu body art performansa ne bi videli tudi dimenzij dogodka pod površino človeškega telesa. Da je to realna možnost, nas v naslednjem citatu opozarja ameriški umetnik body art performansa Bob Flanagan,

⁴ Več o povezanosti telesa in glasbe ve povedati Tia DeNora (glej na primer 1995; 1997; 2000).

bolj znan po vzdevku 'super mazohist', ki je dogajanje v svoji zavesti v času performansa opisal kot:

(...) stanje zasvojenosti, ki ga lahko najdemo pri maratoncih, stanje, v katerem možgani izločajo endorfin (naravno sredstvo za lajšanje bolečin, deluje pa podobno kot heroin), s pomočjo katerega se lahko ubranimo bolečine. (...) in če dodaš še element spolnosti, takrat lahko občutiš dvakratno zasvojenost. So ljudje, ki so enostavno zasvojeni s svojimi občutki, to je tisto, za kar so dejansko zainteresirani (v Meiners, 1999).

Nemara se zdi čudno, a za body art performans je dogodek pod površino človeškega telesa pomemben le, v kolikor podpira dogodek na površini telesa. Sadistična in mazohistična občutja, ki so rezultat uveljavljanja specifičnih telesnih tehnik, štejejo, vendar le toliko, v kolikor pri gledalcih povzročijo reakcijo na provokacijo body art performerja. Ko si je Bob Flanagan v performansu na stol z žebeljem pribil penis, je v tem gotovo doživljal mazohistična občutja užitka, a če bi to storil namesto na javnem prostoru, kjer so bili okrog njega zbrani gledalci, doma v svoji dnevni sobi, bi tega ne mogli označiti za body art performans, ampak za običajen automazo-sadističen odnos. Da vsi body art performerji niso pretirano navdušeni nad poškodovanjem svojega telesa in pa bolečino, ki takšno poškodovanje spremlja, je lepo razvidno tudi iz spodaj navedenega odgovora ene od članic skupine Eclipse, Tine, na vprašanje o njenem odnosu do telesa sovražnih telesnih tehnik:

V: Ali načrtujeta, da bi v bližnji prihodnosti v svoje delo vpeljali katero od telesnih tehnik, ki so opredeljene kot telesu sovražne telesne tehnike?

O: Mislim, da ne. Ne pričakujem, da bi najini prihodnji performansi vsebovali takšne telesne prakse. Saj veš, takoj ko je eden od delov tvojega telesa spremenjen, sta njegova originalna forma in stanje za vedno izgubljeni. Če bi bilo moje telo lahko takšno kot prej, potem že mogoče... (...) Saj ni, da bi se bala bolečine, kar si v resnici želim, je le to, da bi se lepota mojega telesa ohranila, kolikor je le mogoče dolgo.

Njen odgovor pa odkriva še eno pomembno plat body art performansa. Če lahko sprejmemo našo trditev, da body art performans temelji na dogodku na površini človeškega telesa, potem se moramo strinjati tudi s trditvijo, da gre pri body art performansu predvsem za komunikacijo z okolico. Lepota, o kateri govori Tina, je oblika komunikacije posameznika z okolico. Celó v zgodbi o nesrečniku Narcisu, ki se je nesmrtno zaljubil v samega sebe, srečamo boginjo Eho, ki v pogledih na Narcisa kopni po njegovih objemih, dokler na koncu od nje ne ostane zgolj tisto, kar je njeno bistvo: pasivna komunikacija z aktivnim. Primer skupine Eclipse kaže, da sta lepo telo in body art performans združljiva le, v kolikor je body art performer pripravljen potencirati neobičajne spolne in erotične prakse, ki so v neki skupnosti komajda sprejemljive, in na tak način občinstvo šokirati.

Milejšo verzijo body art performansa, ki mnogokrat sodi prej na področje navadnega performansa kakor body art performansa, predstavlja avstralski umetnik Stelarc. V številnih teoretskih delih Stelarc zagovarja tezo, da je telo obsoletno. S tem je Stelarc hotel povedati, da je človekovo telo mogoče že v tem trenutku v

veliki meri zamenjati z dosežki visoke tehnologije, prav gotovo pa bo telo mogoče že v bližnji prihodnosti praktično v celoti nadomestiti ali pa vsaj po potrebi medicinsko regenerirati. S tem ko bodo visoko razviti tehnološki elementi zamenjali dele človekovega telesa, bo nanje prešla tudi funkcija, ki jo je zamenjani del opravljal do sedaj (glej na primer Stelarc, 1999; Farnell, 1999).

Da bi zmanjšal pomen telesa, Stelarc trdi, da koža, s katero je obdano človekovo telo, ni več meja, onkraj katere se pri človeškem telesu konča notranji in začne zunanji svet. Stelarc je prepričan, da cilj umetnikov ne bi smela biti koža, ampak bi se morali spustiti pod kožo v področje mesa človeškega telesa, vse to pa z namenom dokončnega razkritja skrivnosti, ki jih pred nami samimi varuje naše telo. In ko govori o skriti želji in poželenju, Stelarc še zdaleč ne misli na tisto poželenje, ki ga posamezniku priskrbi in ponudi njegovo lastno telo. Ravno nasprotno. Želja in poželenje sta v domeni človekovega uma, ki si poskuša obupno priti na sled smiselni in razumljivi razlagi človekovega telesa skozi položaj, ki ga je imelo človekovo telo v času evolucije. Kar lahko še ugotovimo, je preprosto dejstvo, da Stelarc sploh ni razvil kakšnega posebnega odnosa do utelešenega znanja. Prav zaradi tega mu zlahka odredimo mesto na tistem področju, kjer lahko najdemo filozofe, ki zagovarjajo kartezijanski prepad med telesom in duhom.

Da se body art performerji dejansko ne zaustavljajo na površini svojega telesa in ne oklevajo prestopiti njegovega praga, lepo kažejo nekateri njihovi performansi. Nastop, ki ga je izvedel Henry Chopin, je potekal tako, da je umetnik položil v svoja usta mikrofonsko cev, prek katerega je bilo mogoče prenašati pet vrst zvoka, ki ga hkrati producira človeško telo. A to je bil šele začetek. Ohrabren z rezultati prejšnjega performansa, si je Chopin naslednjič dal potisniti posebej prirejen majhen mikrofonski senzor vse tja do želodca, kjer je navdušeno odkril kakofonijo zvokov, ki jih producira človekovo telo. Podobnega podviga se je lotil tudi Stelarc, le da je namesto zvočnih učinkov svojega telesa iskal njegove notranje vizualne karakteristike. S posebno kamero je posnel tri kvadratne metre svoje notranjosti: želodec, črevesje in tudi del pljuč. Namen njegovega početja pa pravzaprav ni iskati druge, kot le v tem, da je Stelarc hotel notranjost svojega telesa narediti dostopno tudi za javnost (Zurbrugg, 1999), s tem pa naj bi izpolnil svojo zaobljubo, da se bo odpravil po poti razkrivanja nekoč izgubljene skrivnosti človeškega telesa (Kunst, 1999: 19).

Glavno orodje, s katerim body art performerji posegajo na področje svojega telesa, so telesne tehnike, ki jih večinoma spremljajo preprosti fizični predmeti. Telesne tehnike, ki jih uporabljajo body art performerji, so praviloma visoko sofisticirane, vendar tudi praviloma neprijetne, če že ne odvrtno. Morda je razlika med izrazom 'neprijetnost' in 'odvrtnost' prej razlika med avtorjem performansa in reakcijo občinstva. Tako je GŁnther Brus porezal svoje lastno telo z britvicami in nato uporabil svojo lastno kri kot barvo, svoje telo pa kot nadomestek za platno in si nanj risal različne vzorce (Strehovec, 1993: 192-193). Stelarc se je dal obesiti pod strop, in sicer na dolge vrvi, na koncu katerih so bili pripeti mesarski kavliji, zapičeni zgolj skozi Stelarcovo kožo na hrbtni, v času svojega visenja pa je demonstriral uporabno funkcijo svoje tretje, umetne roke, ki mu je bila pripeta poleg desne, krmiljena pa preko zapletenega računalniškega sistema (Stelarc, 1992).

Performans Jubala Browna je bil zamišljen kot projekt, ki bi potekal v treh fazah, mišljen pa je bil kot poklon trem osnovnim barvam. Brown se je najprej napil modre barve, v galeriji pobruhal Mondrianovo sliko *Composition in Red, White and Blue*, kasneje pa je isto poskušal storiti delu francoskega impresionista Raoula Dufya, potem ko se je napil rdeče barve. Nadaljevanje performansa so mu preprečili, saj za svoja dejanja ni imel dovoljenja lastnikov omenjenih slik (Siebers, 2000: 223). Primer Orlan prav gotovo predstavlja za gledalca enega od bolj neprijetnih načinov uporabe telesnih praks body arta. Orlan se je podvrgla večjemu številu kozmetičnih operacij, ki jih je včasih prestala zgolj pod vplivom lokalne anestezijske, da bi si na ta način preuredila obraz v skladu s svojimi estetskimi ideali, ki pa so nedvomno ravno v nasprotju s prevladujočimi estetskimi ideali moderne družbe. Proces desetih operacij je Orlan poimenovala *The Reincarnation of Saint Orlan* (Goodall, 1999: 157-159). Naj omenimo še performans Iveta Tabarja, ko si je umetnik skozi koleno sam zvrtil luknjo, resda s kirurškim svedrom, pa vendarle.

Body art performerji se dostikrat poslužujejo starih primitivnih telesnih tehnik. Primer takšnih tehnik so lahko preveze čez prsi ali pa tesna prepasanost, kot je bilo to v primeru dolgotrajnejše nošnje itiburija, ki je bil del performansa Fakirja Musafarja (Klesse, 1999). Ne samo, da nas uporaba takšnih telesnih tehnik ne bi smela presenetiti, pravzaprav bi jo morali pričakovati. Nenazadnje se človekovo telo na nivoju biološkega spreminja s tolikšno počasnostjo, da lahko rečemo, da je telo nekaj, kar imamo vsi ljudje skupno⁵, ne glede na to, kateri kulturi pripadamo. In ker je telesna kultura pomemben element vsake kulture, še posebej tiste, za katero velja nizka stopnja razvitosti materialne kulture, hkrati pa smo na začetku, ko smo poskušali opredeliti body art, videli, da umetniki zavevajo nadvlado telesa nad materialnim svetom, potem je jasno, da bomo v telesnih tehnikah body art performerjev največkrat prepoznali vsaj sledove, če že ne neposredni vpliv ali kopiranja telesnih tehnik preprostih kultur.

Na koncu pa moramo poudariti še eno zelo zanimivo protislovje med izvajanjem telesu sovražnih telesnih tehnik in stopnji poškodovanja ali vpliva, ki ga imajo takšne telesne tehnike na telesa body art performerjev. Le redkokdaj se namreč zgodi, da bi prišlo do resnih poškodb v času performansa, sploh pa ni nobenih poročil o tem, da bi se kdor koli med izvajanjem svojega performansa ubil.⁶ Če sploh lahko govorimo o kakršnihkoli posledicah, potem gre običajno le za manjše praske ali brazgotine na površini njihovih teles (Hribar, 1999). Glavni razlog, zaradi katerega v času body art performansa ne pride do hujših poškodb, je prav gotovo ta, da se body art performerji dobro pripravijo na izvajanje performansa in da dejansko izvedejo sam body art performans na kolikor se le da racionalen način. Racionalno nadzorovanje body art performansa je razvidno tudi iz

⁵ V literaturi o srednjem veku lahko srečamo na stotine primerov, v katerih takrat živeči posamezniki prakticirajo, če že ne enake, pa vsaj zelo podobne telesne tehnike, kot pa jih danes uporabljajo nekateri body art performerji. Lahko bi rekli, da je bilo takrat človeško telo na nivoju biološke strukture enako kot je danes, razlikovale so se le telesne tehnike.

⁶ Je pa krožila svoje čase zgodba o tem, da je Bob Flanagan umrl zaradi samokastracije, kar še zdaleč ni bilo res. Ne samo, da ni umrl, tudi kastriral se je le navidezno. Nekaj povsem drugega pa je njegov performans, kjer je na odru v elektronski obliki uprizoril svojo smrt.

citata, ki smo ga vzeli iz Watsonovega intervjuja, ki ga je imel s Frankom B.-jem, performerjem, ki si na svojih nastopih pušča kri, včasih tako dolgo, da se znajde na robu življenjske nevarnosti:

(...) še pred nekaj leti bi rekel, da je bilo vprašanje, kako preživeti performans, del stvari same, zdaj pa tega ni več. Nobenega dvoma več ni, kako preživeti nastop. Če hočem, lahko performans prekinem kadar koli, in če se performans prekine že po eni minuti, je še vedno lahko uspešen. Ničesar junaškega ni v tem, kar počnem. Ne tvegam svojega življenja, to bi bilo vendar nespametno. Sedaj vemo, kaj lahko naredim, koliko krvi lahko izgubim, ali dovolj pazim nase in podobno (Watson, 2000).

V primeru Tabarjevega performansa z naslovom Fibrilacija, kjer gre dejansko za zelo nevaren medicinski poseg, če je opravljen na zdravem človeku, je bilo za varnost poskrbljeno tako, da je vodstvo Kapelice najelo reanimacijsko vozilo. Na koncu pa se k sreči ni zgodilo nič posebnega.

Empatija

Primerjava med body art performansom in rejv partijem pokaže, da je značaj empatijskih razmerij med udeleženci obeh kulturnih fenomenov, to je med umetnikom in občinstvom, pa tudi med posamezniki, ki tvorijo občinstvo, praviloma ravno nasproten. Rejv kultura, ki jo včasih imenujemo tudi kultura empatije⁷, temelji na visoki stopnji neposrednosti odnosov med posamezniki, ne toliko med DJ-jem in udeleženci rejv partijev, kot med samimi udeleženci rejv partija. Seveda so tudi DJ-i v pomembnem empatičnem razmerju do rejverjev:

Ko vrtim, ful uživam, opazujem ljudi in njihove reakcije, bolj ko uživajo oni, bolj uživam jaz...

Empatijska stanja rejverjev lahko razdelimo v dva različna tipa: a) empatična čustva do DJ-a in b) empatična čustva do drugih udeležencev rejv partija. Empatija med DJ-jem in rejverji ni neposredna relacija med dvema posameznikoma, kajti njuno sporazumevanje je le redko verbalne narave, saj ima povprečen rejver le malokrat priložnost govoriti z DJ-em. Komunikacija med rejverji in DJ-em je posredovana na zvočnih valovih rejv glasbe, od DJ-ja in njegove elektronske mašinerije preko zvočnikov do rejverjev. Njihov odgovor je DJ-u posredovan v obliki njihovega plesa. Tako DJ kakor tudi rejverji gojijo drug do drugega poseben odnos. V očeh rejverja ima DJ dvojno pozicijo. Z ustvarjanjem glasbe ohranja razdaljo, toda sočasno ga rejverji dojemajo kot povsem običajno človeško bitje. Je občutljiv in odprt za sporazumevanje z rejverji. Nataša takole opisuje svoj odnos do DJ-a:

DJ je kralj, je car in je kot njegova visokost, ki predstavlja cerkev, hkrati pa je tudi dirigent. (...) dojemam ga kot vsakega drugega smrtnika (...), saj kaj pa bi bili, če bi ne bili človeška bitja...

⁷ Govorice, ki so povezane z iznajdbo ekstazija, vedo povedati, naj bi bilo njegovo prvotno ime empatija.

Razmerje, ki ga v medsebojnem odnosu želijo doseči DJ in rejverji, lahko opredelimo kot stanje pozitivne empatije. Seveda pa gredo lahko stvari tudi hudo narobe. Sploh ni nujno, da bi DJ -u uspelo s pomočjo glasbene produkcije ustvariti ustrežno atmosfero na plesišču. Kljub temu pa je pomembno poudariti, da je pozitivno stanje empatije vedno cilj h kateremu stremijo oboji. Čeprav DJ-i in rejverji bolj ali manj konzumirajo drogo, pa je predvsem pri rejverjih konzumiranje droge tista oblika delovanja, ki jih privede do aktivne udeležbe v produkciji empatičnih stanj posameznikove zavesti. Druga oblika empatičnih čustev deluje kot eden izmed glavnih virov, iz katerih se generirajo in krepijo vezi med rejverji. O empatičnih občutjih eden od intervjuvanih rejverjev, Sandi, pravi takole:

Bili smo eno. Ne spominjam se, kdaj sem se nazadnje smejal tako glasno. Hotel sem objeti vsakogar. Kako dobro mi je delo (...) to je bilo stanje čistosti. Želel sem si, da bi bili vsi veseli, in hotel sem spoznati ime vsakogar okrog mene. Vsi ljudje so bili tako prijazni do mene. Bili smo v stanju bratstva. (...) ...in čeprav je tok energije povečeval, sem čutil takšen mir v sebi.

Spet nekdo drug ugotavlja, da je poglobljena razlika med običajnimi klubi in klubi, v katere zahajajo rejverji, naslednja:

Če se v 'klubu' zaletiš v koga, ta čisto znori, češ: 'Hej, ne dotikaj se me, jaz sem lep.' Tukaj pa je drugače, rečejo ti: 'Dotakni se me, lep sem in ti si tudi!'

Rejverji radi izražajo stanje globoke pozitivne emocionalne empatije do drugih rejverjev, za katero včasih pravijo, da izvira iz njim neznanega vira. Toda raziskava je pokazala, da slovenski rejverji v veliki večini primerov gredo na rejv parti v majhnih skupinah. Takšne skupine so sestavljene iz posameznikov, ki jih med seboj veže dokaj dobro razvito prijateljstvo ali pa gre vsaj za zelo dobre znance. To pa pomeni, da rejverji prinesejo na rejv parti v precejšnji meri že razvita empatična razmerja, vsaj do najbližjih posameznikov, in da se ti empatični odnosi na rejv partijih praviloma samo še ojačajo. Čeprav ni nujno, da so vsa empatična stanja ali čustva med udeleženci rejv partijev prijetna, zadovoljstvo prevladuje. Rejverji menijo, da so težave, ki občasno spremljajo uživanje plesne droge na rejv partijih obvladljive, tveganje pa tako zanemarljivo majhno, da jih užitki in zadovoljstvo v glavnem odtehtajo.

Kaj pa body art performans in proces empatičnega življenja? Kot prvo, empatičen odnos med producentom body art performansa in njegovim konzumentom, to je gledalcem, prav gotovo temelji na neposrednem odnosu. Lahko bi celo rekli, da je v primerjavi z rejv kulturo ta neposrednost še za odtenek bolj potencirana. Včasih je gledalec celo povabljen, da aktivno sodeluje v procesu nastajanja performansa, tako da se lahko dotika ali kako drugače vpliva na telo body art performerja: Marina Abramovič se je ulegla na tla galerije, še prej pa na posebni mizici razstavila različno orodje, gledalce pa povabila naj se z njim lotijo njenega telesa (glej Abramovič, 1998), Barbara Smith je v performansu z naslovom Feed Me dovolila obiskovalcem, da so z njo oziroma z njenim telesom počeli, kar so hoteli, med drugim tudi spolno občevali (Milek, 2002), Oreet Ashery je del performansa namenila osebnemu stiku z izbranimi dvanajstimi obiskovalci v posebej urejeni hotelski

sobi, kjer se je med njo in izbranimi lahko zgodilo marsikaj, razem sado-mazohističnega razmerja. Takšna neposrednost še dodatno ojača empatična razmerja med umetnikom in gledalcem, bodisi v pozitivni bodisi v negativni smeri.

Kot drugo, glavni razlog, da večina publike reagira negativno, izhaja iz namena body art performerja, da na gledalce deluje provokativno. Jože Slak - Đoka, slikar, ki ga imajo nekateri pri nas za enega od dveh umetnikov, ki sta pri svojem delu dosledno uveljavljala principe body art performansa, o svojem delu pravi takole:

Ko sem bil otrok, pa tudi kasneje, se mi je zdel otvoritveni ceremonial zelo smešen. (...) Ceremonial sem izvajal po svoje, pri čemer sem poskušal doseči stanje parodije. (...) Rad sem počel stvari, ki so se izkazale za sramotne. Sramotne za tiste, ki gledajo, in sramotne za tiste, ki performans izvajajo. Boleč občutek... (Borčič, 1992: 6).

To kar body art performerji počno na odru, ljudje opazujejo z določeno stopnjo radovednosti in čeprav včasih pri tem sodelujejo kot neke vrste asistenti, pa so le redko pripravljeni svojo vlogo gledalca zamenjati z vlogo, ki jo ima umetnik, in s svojim telesom nadomestiti njegovega. Nepripravljenost na to, da bi bila njihova telesa izpostavljena istim telesnim tehnikam na nek način opredeljuje zgornjo mejo stopnje empatičnih čustev v gledalcih.

Pri gledalcih body art performansa empatična vživljanja v body art performerja dostikrat poganjajo njihova lastna izkustva, ki so ali pa so bila na nek način podobna izkustvom, ki jih prikazujejo body art performerji. Tak lep primer opisuje Aljoša, ki se mu je v vojski med krvodajalsko akcijo zgodilo, da je zdravnik kar pozabil nanj, zaradi česar je v dobrodelne namene dal nekoliko več krvi, kot pa je z medicinskega stališča še varno za krvodajalca:

...se spomnim v vojski, ko je nek nemaren (...) sanitejec pozabil na nas, pa smo malo že odluzili. To je zelo podobno, ne. Tam so se začeli meni neki vzorci pojavljati, ki sem se jih spomnil, na neko mladostno stvar, ko me je sestra zaprla v škatlo od sesalca in na notranji strani so bili taki vzorci gor naslikani, in natanko v tistem trenutku, ko sem jaz začel izgubljati zavest, pa je nisem, ker je potem prišel tisti sanitejec, tam so se mi isti vzorci začeli pojavljati, ki sem jih potem za nazaj interpretiral, kot spomin na tisti dogodek.

Tudi body art performer razvije empatičen odnos do publike, vendar je njegov odnos nekoliko drugačen. Body art performer igra aktivno vlogo, zato je njegova pozornost primarno usmerjena na samo umetniško delo, z drugo besedo na njegovo lastno telo. Kljub temu pa to še ne pomeni, da body art performer občinstvo ignorira. Vzemimo za primer naslednji odlomek iz pogovora z Markom Kovačičem:

Gre za neposreden stik z gledalci, ko lahko ljudje z oddaljenosti le enega metra opazujejo, kako si nekdo svojo faco prelepi s selotejpom, tako da lahko v živo vidijo žile iztopati na njegovi glavi. Kar je zanimivo, so občutki, ko čutiš, da je postalo ljudi strah, potem ko je tvoja faca že napol pokrita s selotejpom in ena od nosnic tudi, tako da že kar malo težko dihaš.

Body art performerji so naravnost prisiljeni razviti empatijski odnos do gledalcev, ker je to mnogokrat edini način, da izvedo, kako uspešen je bil v resnici njihov performans. Res pa je, da so body art performerji do svojih empatijskih občutij, ki jih gojijo do gledalcev, v ambivalentni vlogi. Po eni strani jih reakcija gledalcev še kako zanima, še posebej takrat, ko so uspešni, po drugi strani pa si ne želijo, da bi gledalci na tak način lahko neposredno vplivali na njihovo delo, predvsem zato, ker si želijo pri svojem delu biti v čim bolj avtonomni. Vendar ima tudi njihova negacija vpliva, ki naj bi ga imela publika na njihovo delo, ostre meje. Timothy Murray ve povedati zanimivo zgodbo o tem, kako si je Stelarc želel implantirati tretje uho, majhno elektronsko napravo, ki bi lovila šume iz okolice in jih ojačane oddajala, pa si je premislil, ker njegova zamisel ni bila vseč niti njegovim najbolj zvestim pristašem (Murray, 2002)! Morda se sliši nenavadno, toda najbolje je razliko med body art performerjem in njegovim gledalcem opisala Samira, ena od članic skupine Eclipse:

Razmišljala sem, zakaj jaz ne počnem tega, kar počne Tina. Dolgo sem razmišljala o tem in sedaj sem prepričana, da je edini razlog, zaradi katerega se nisem pripravljena izpostaviti tako kot Tina ta, da ne morem razviti odnosa do sebe kot do objekta. Bolj me zanima svet okrog mene...

Nič čudnega torej ni, da Samira skrbi predvsem za tehnično izvedbo njenih performansov, nastopanje pa prepušča Tini. Hkrati pa, če na body art performans pogledamo iz perspektive primerjanja s fenomenom rejev glasbe in kulture, body art performerji s poudarjanjem negativnih čustev in emocij v gledalcu ne dosegajo podobne stopnje neposredne socialne integracije med gledalci body art performansov in tako ne omogočajo, da bi na isti način kot pri rejvu prišlo do formiranja aktivne kulture gledalcev body art performansa. Ugodne emocije in občutki vsekakor pomagajo v procesu nastajanja pozitivne empatije med posamezniki in obratno (primerjaj s Shilling, 1997).⁸

Laboratorijski eksperimenti, ki so jih opravili psihologi v šestdesetih letih, so pokazali višjo stopnjo empatičnega vživljanja pri tistih posameznikih, ki si sebe lahko predstavljajo v koži druge osebe, kot pa pri tistih posameznikih, ki se ne morejo postaviti v kožo drugega. Posamezniki, ki se znajdejo v situaciji, ko si lahko predstavljajo ugodje ali bolečino nekoga drugega, se odzovejo z višjo stopnjo pozitivnih ali negativnih emocij, kot pa tisti, ki so prepričani, da je opazovana oseba v čustveno nevtralnem položaju. Posamezniki prav tako kažejo več negativnih emocij, kadar si lahko sebe predstavljajo v opazovani situaciji, kjer opazovana oseba kaže znake bolečine, kakor pa takrat, ko si zgolj predstavljajo stanje bolečine v drugih posameznikih, sami pa se ne morejo identificirati z opazovanim posameznikom (Stotland, 1969).

⁸ Emocije vsekakor predstavljajo pomemben povezovalni element med človeškim telesom in družbo ter kulturo, kajti igrajo osrednjo vlogo pri socializaciji človeškega telesa (Lyon, 1997). Lahko rečemo, da so emocije tako zelo pomembne zaradi tega, ker lahko predstavljajo posamezniku pomemben cilj. Še posebej, ko gre za ugodne emocije. Slednje vodijo posameznikovo delovanje v smislu njihovega potrjevanja in izpolnjevanja. In ker je posameznikovo dožemanje ujeto v svet vsakdanjosti, in ker imajo čustva svoje zgodnje zametke v otroštvu, so čustva bolj kot le idealno motivacijsko sredstvo (primerjaj s Strauss, 1997).

Če sedaj zgornje ugotovitve apliciram na primerjavo med body art performansom in rejv kulturo, lahko ugotovimo naslednje. Gledalci body art performansov se praviloma znajdejo v poziciji, ko se identificirajo z neugodnim telesnim delovanjem body art performerja. To je tudi položaj, v katerem se posamezniki lahko odločajo sami, ali bodo v tem položaju vztrajali ali pa se bodo raje odločili za nepriizadeto opazovanje. Za razliko od body art performerjev rejverji igrajo na karto uživanja, sebe postavljajo v pozicijo identitete z drugim posameznikom, ki je v poziciji ugodja, hkrati pa so vedno tudi v poziciji opazovanja drugih, ki so v poziciji ugodja. Zdi se celo, da ta zadnja pozicija rejverja ne igra tako pomembne vloge, kot je to v primeru gledalca body art performansa.

Kako v enem in drugem kulturnem fenomenu udeleženi posamezniki s pomočjo telesnih tehnik oziroma dogodka na in pod površjem človeškega telesa proizvedejo empatična občutja, sem podrobno že opisal. Osnovna motivacija, ki jo zasledimo pri udeležencih rejv partijev, je produkcija emocionalnega dela s pomočjo specifičnih telesnih tehnik, to je dogodka pod površino njihovih teles, kar naj bi vodilo k vzniku ugodnih empatičnih stanj v posameznikih. Priprava na rejv parti, sodelovanje na njem in ohlajevanje po končanem rejv partiju. Čeprav obiskovalci rejv partijev praviloma niso aktivno udeleženi pri produkciji rejv glasbe, vseeno tvorijo pomemben element rejv kulture. Na drugi strani pa so obiskovalci body art performansov le redkokdaj kaj več kot le pasivni opazovalci dogajanja na odru. Tudi kadar imajo gledalci možnost sodelovati v performansu, je za njih vlogo predvidel body art performer. Slednji je tisti, ki igra aktivno vlogo, to pa pomeni, da je on tisti, ki za gledalca opravi emocionalno delo v obliki dogodka na površini svojega telesa.

Sklep

Fenomen body art performansa in kulture, ki ga spremlja, lahko opišemo kot naslednji splet dogodkov: body art performer ustvari dogodek na površini svojega telesa, včasih tudi s pomočjo aktivnega delovanja dogodka pod površino svojega telesa, zato, da bi na ta način povzročil nastanek dogodka pod površino gledalčevega telesa, ki se v nadaljevanju avtomatično odzove z nastankom dogodka na površini gledalčevega telesa in na ta način v pasivni obliki sodeluje v body art performansu. Podoben sklep lahko naredimo tudi za fenomen rejva: DJ lahko ustvari dogodek pod površino svojega telesa, ki brez dvoma vpliva na dogodek na površini DJ-evega telesa, a slednji za stik med njim in rejverji nima tolikšnega pomena, ker DJ na rejverje vpliva posredno s samo glasbeno produkcijo, s katero ustvari dogodek na površini rejverjevega telesa, to pa med drugim tudi povzroči aktivno razmerje med rejverjevim dogodkom na in pod površino njegovega telesa, kar se nato odraža tudi kot aktiven vpliv na DJ-evo delovanje. Ker je narava telesnega dogodka v primeru rejva emocionalno pozitivna, v primeru body art performansa pa negativna, le to posledično deloma vodi k razliki v stanju empatičnega potenciala obeh fenomenov.

LITERATURA

- Abramović, Marina (1998): *Artist Body: Performances 1969-1998*. London: Charta.
- Acconci, Vito (1996): *Steps into Performance*. V *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, K. Stiles in P. Seltz (ur.). Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press.
- Borčić, Barbara (1992): *Mejna Jugoslovanska prizorišča - fragmenti*. Likovne besede (21-22): 4-7.
- Champion, Sarah (1997): *Fear and Loathing in Wisconsin*. V *The Clubcultural Reader: Readings in Popular Cultural Studies*, S. Redhead (ur.). Oxford: Blackwell Publishers.
- Dekleva, Bojan (1999): *Ekstazi in plesna droga*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
- DeNora, Tia (1995): *The Musical Composition of Social Reality? Music, Action and Reflexivity*. *The Sociological Review* 43 (2): 295-315.
- DeNora, Tia (1997): *Music and Erotic Agency - Sonic Resources and Social - Sexual Action*. *Body & Society* 3 (2): 43-65.
- DeNora, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Douglas, Mary (1994): *The genuine article*. V *The Socialness of Things: Essays on the Socio-Semiotics of Objects*, S. H. Riggins (ur.), 9-22. Mouton de Gruyter, Berlin-New York.
- Farnell, Ross (1999): *In dialogue with 'Posthuman' Bodies: Interview with Stelarc*. *Body and Society* 5 (2-3): 129-147.
- Goodall, Jane (1999): *An Order of Pure Decision: Un-Natural Selection in the Work of Stelarc and Orlan*. *Body and Society* 5 (2-3): 149-170.
- Gržinić, Marina (2002): *Stelarc - Politics of the Body*. V Stelarc, M. Gržinić (ur.), 95-109. Ljubljana: Maska, Maribor: MKC.
- Hribar, Barbara (1999): *Body Art in identiteta v postmoderni*. *Nova revija* 18 (202-203): 220-240.
- Hutson, Scott R (2000): *The Rave: Spiritual Healing in Modern Western Subcultures*. *Anthropological Quarterly* 73 (1): 35-49.
- Jones, Amelia (2002): *Body Art: Uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska: Študentska založba.
- Klesse, Christian (1999): *Modern Primitivism: Non-Mainstream Body Modification and Racialized Representation*. *Body & Society* 5 (2-3): 15-38.
- Krpič, Tomaž (2003a): *Kognitivne meje družbene konstrukcije realnosti*. Ljubljana: FDV, doktorska disertacija.
- Krpič, Tomaž (2003b): *O telesnih dogodkih*. V: *Raziskovalno delo podiplomskih študentov v Sloveniji - Ena znanost*, M. Klanjšek et al. (ur.), 173-184. Ljubljana: Društvo mladih raziskovalcev Slovenije.
- Krpič, Tomaž (2000): *Kognitivno telo: Pomen človekove kulture za človekovo telo*. Ljubljana: FDV, magistrska naloga.
- Kunst, Bojana (1999): *Nemogoče telo*. Ljubljana: Maska.
- Lyon, Margot (1997): *The Material Body, Social Processes and Emotions: 'Techniques of the Body' Revisited*. *Body & Society* (1): 83-101.
- McRobbie, Angela (1985): *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge.
- Meiners, Erica (1999): *Sick & Twisted: Reading Revolting Research*. In: *International Journal of Qualitative Studies in Education* 12(5): 565-587.
- Melek, Vesna (2002): *Ženska mora biti grda, da bi jo jemali resno*. *Delo, sobotna priloga*. (26. oktober): 26-28.
- Murray, Timothy (2002): *Coda of the Paradox of Shed Skin: Stelarc 'and' the Philosophical Ping*. V: Stelarc, M. Gržinić (ur.), 81-93. Ljubljana: Maska, Maribor: MKC.
- Perlmutter, Dawn (2000): *The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder*. *Anthropoetics* 5 (2). Dostopno preko <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0502/>

blood.htm

- Reynolds, Simon (1997): Rave Culture: Living Dream or Living Death. V *The Clubcultural Reader: Readings in Popular Cultural Studies*, S. Redhead (ur.), 103-111. Oxford: Blackwell Publishers.
- Richard, Brigit, in Heinz Hermann Kruger (1998): Ravers' Paradise? German Youth Cultures in the 1990s. V *Cool Places: Geographies of Youth Cultures*, T. Skelton in G. Valentine (ur.). London and New York: Routledge.
- Rozina, Andrea (1999): Rave: Hedonistične ptice s konca tisočletja. V *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devedesetih*, P. Stankovič et al. (ur.), 53-64. ŠOU - Študentska založba.
- Rush, Michael (2001): A Note: Performance Art Lives. *Fashion Theory* 5 (3): 331-342.
- Sampson, Edward E. (1997): Establishing Embodiment in Psychology. V *The Body and Psychology*, H. J. Stam (ur.), 30-53. London: Sage.
- Sande, Matej (2000): Sintetične droge in obiskovanje prirediteljev elektronske glasbe. Ljubljana: Pedagoška fakulteta - magistrska naloga.
- Saunders, Nicholas (1995): Ecstasy and the Dance Culture. London: Turnaround.
- Shilling, Chris (1997): Emotions, Embodiment and the Sensation of Society. *The Sociological Review* 45 (2): 195-219.
- Siebers, Tobin (2000): New Art. V *The Body Aesthetic: From Fine Art to Body Modification*, T. Siebers (ur.), 217-241. Michigan: The University of Michigan Press.
- Selecl, Renata (1998): Cut in the Body: from Clitoridectomy to Body Art. *New Formation*, 35, 28-42.
- Stankovič, Peter (1998): Rave subkultura in zagonetna devetdeseta. *Teorija in praksa* 35 (5): 800-815.
- Stankovič, Peter (2002): Rave in rock: meditacija o razlikah, ki morda niso to, kar si o sebi mislijo. *Časopis za kritiko znanosti* 30 (207-208): 277-296.
- Stelarc (1992): Enhanced Gestured / Obsolete Desire. Postevolutionary strategies. V *Endo und Nano. Die Welt von Innen*, K. Garber in P. Weibel (ur.), 233-239. Linz: PVS Verlag.
- Stelarc (1999): Parasite Visions: Alternate, Intimate and Involuntary Experiences. *Body & Society* 5 (2-3): 117-127.
- Stiles, Kristine (1996): Performance Art. V *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. K. Stills in P. Seltz (ur.), 679-694. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Stotland, Ezra (1969): Exploratory Investigation of Empathy. V *Advances in Experimental social Psychology*, vol. 4, L. Berkowitz (ur.), 271-314. New York, London: Academic Press.
- Strauss, Claudia (1997): What Makes Tony Run? Schemas as Motives Reconsidered. V: *Human Motives and Cultural Models*, R. D'Andrade in C. Strauss (ur.), 197-224. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strehovec, Janez (1992): Tehno umetnost in bolečina. *Likovne besede* (21-22): 30-32.
- Strehovec, Janez (1993): Performance art in jaz, ki se uprizarja. *Časopis za kritiko znanosti* 21 (162-163): 183-200.
- Strehovec, Janez (1994): Virtualni svetovi. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Strehovec, Janez (1998): Tehnokultura - kultura tehna. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
- Šubic, Maja in Tomaž Krpič (1999): The Hen, Cachiru and Other Winged Creatures. *Etnolog* 9 (1): 255-271.
- Thacker, Eugene (1999): Performing the Technoscientific Body: Real Video Surgery and the Anatomy Theater. *Body and Society* 5 (2-3): 317-336.
- Watson, Gray (2000): Interview with Franko B. Dostopno preko <http://www.ainexus.com>
- Zurbrugg, Nicholas (1999): Marinetti, Chopin, Stelarc and the Auratic Intensities of the Postmodern Techno-Body. *Body and Society* 5 (2-3): 93-115.