

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Katja Brvar

**Ekstremno telo v umetniški akciji body art performansa in pomen
njegovega gledalca**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Katja Brvar

Mentor: asist. dr. Tomaž Krpič

**Ekstremno telo v umetniški akciji body art performansa in pomen
njegovega gledalca**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Ekstremno telo v umetniški akciji body art performansa in pomen njegovega gledalca

Body art performans združuje umetnost z vsakdanjim življenjem, zato umetniške akcije prestavi izven galerij in s tem poveča stopnjo intimnosti med umetnikom in gledalcem. Telo postane osnovni medij uprizarjanja umetnosti in s tem dematerializirani objekt umetnikovega ustvarjanja. Body art performans želi šokirati z ekstremnimi posegi v telo, kot so rezanje, prebadanje, obešanje... Gre za marginalne refleksivne telesne tehnike, ki so ponavadi tako neprijetne in bizarne, da gledalca le s težka pustijo ravnodušnega. Neravnodušnost, celo zgražanje in šokiranje, pa je namen vsakega body art performerja. Gledalca želi na ta način s svojo uporniško pozicijo, ki se rodi kot reakcija na obstoječe stanje na družbenem, političnem ali kulturno-umetniškem področju, nagovoriti ali celo vzpodbuditi h akciji. Občinstvo oziroma gledalec je tako nedvomno pomemben element body art performansa, ki si končno zasluži svoje mesto pri obravnavi tovrstne umetniške prakse, saj se njeno bistvo rodi šele v interakciji z umetnikom in gledalcem.

Ključne besede: body art performans, refleksivne telesne tehnike, gledalec

The extreme body in an artistic act of body art performance and the meaning of its spectator

The body art performans combines art with the everyday life, therefore displaces artistic actions outside of galleries and consequently increases the intimacy between the artist and the spectator. The body becomes the fundamental media of art permormans and the dematerialized object of the artists creation. The aim of body art performace is to shock with extreme interventions into the human body, such as cutting, piercing, hanging... It is about marginal reflexive body techniques that are usually so unpleasant and bizzare, that the spectator is not likely to remain stoic. To capture, even to shock and abhor, is the intention of every body art performer. In that way the body art performers, with their rebellious position, which is a response to the state of the social, political, or cultural-artistic area, wish to encourage or to incite the spectator to take action. This means the audience, or the spectator, is undoubtedly an important element of body art performance, which finally deserves its place when dealing with such artistic practices, for it's essence is only born in the interaction with the artist and the spectator.

Key words: body art performance, reflexive body techniques, spectator

VSEBINSKO KAZALO:

1 UVOD	6
2 OPREDELITEV POJMA BODY ART PERFORMANS	8
2.1 Uvod	8
2.2 Elementi body art performansa	8
2.2.1 Družbene razsežnosti	8
2.2.2 Komunikacijski element	9
2.2.3 Politični element	9
2.2.4 Element subjektivnosti	12
2.3 Sklep	13
3 TELESNE TEHNIKE BODY ART PERFORMANSA	14
3.1 Uvod	14
3.2. Telesne tehnike	14
3.2.1 Telesne tehnike pri Marcelu Maussu	14
3.2.2 Refleksivne telesne tehnike pri Nicku Crossleyu	15
3.2.3 Auto-refleksivne telesne tehnike pri Tomažu Krpiču	15
3.3 Sklep	16
4 KLASIFIKACIJA MARGINALNIH REFLEKSIVNIH TELESNIH TEHNIK BODY ART PERFORMANSA	17
4.1 Uvod	17
4.2 Vrste marginalnih refleksivnih telesnih tehnik body art performansa	17
4.2.1 Poslikano telo	17
4.2.2 Gestikulirajoče / gibajoče se telo	19
4.2.3 Nastopanje identitete	20
4.2.4 Mejno telo	21
4.2.5 Podaljšano / protetično telo	22
4.2.6 Ritualistično in grešno telo	23
4.2.7 Odsotno telo	24
4.3 Sklep	25

5 BODY ART PERFORMANS KOT EKSTREMNA OBLIKA UMETNIŠKIH PRAKS.....	26
5.1 Uvod.....	26
5.2 Performans, ekstremni posegi v telo, telo kot predmet.....	26
5.3 Stereotipizacija body art performerjev.....	36
5.4 Sklep.....	38
 6 ODNOS UMETNIK – GLEDALEC IN NJEGOVA REAKCIJA NA BODY ART PERFORMANS.....	 39
6.1 Uvod.....	39
6.2 Body art performans kot prenos umetnikovega razmišljanja na gledalca.....	39
6.3 Pomen gledalca v procesu konstruiranja body art performansa.....	46
6.4 Sklep.....	48
 7 SKLEP.....	 50
 8 LITERATURA	 52

1 UVOD

Umetnine so usedline izkušenj in kakor vsa kulturna dejanja, usmerjene k praktičnim ciljem. Umetnost kot umetnost se začne tam, kjer se odmakne od čiste znanstvene resnice. Ne začne se kakor znanost in se ne neha kot le ta. Pač pa se hkrati z začetki vednosti in domnevanja rojeva iz življenjskih stisk ter hodi z znanostjo po isti poti razlaganja in usmerjanja človeškega bivanja. Z uporabo umetnosti je mogoče svet zavzeti, zagospodovati med ljudmi z ljubeznijo ali s sovraštvom ter se posredno ali neposredno polastiti premaganih žrtev. Ne glede na to, ali ljudje uporabljajo body art performans kot način preživljanja, kot orožje v tekmovalnem boju, kot pripomoček za odvajanje nasilnih gonov ali pa kot pomirjevalno sredstvo za utišanje poželenja po uničevanju ali maličenju, ali hočejo z njo popravljati nepopolnost stvari ali pa z njo demonstrirati proti njihovi kalnosti in nejasnosti, proti temu, da niso ne smiselne ne smotrne, body art performans je in ostaja realističen in aktivističen ter postane samo izjemoma izraz brezbržnega ali nepristranskega gledanja na vprašanje prakse.

Body art performans je oblika umetniškega aktivizma, ki svojega gledalca nikoli ne želi pustiti ravnodušnega in brezbržnega, zato v ta namen uporablja specifične refleksivne telesne tehnike. Omenjena teza se nanaša predvsem na to, da bi se približala umetnikovemu razmišljanju, da bi raziskala vznemirjenost v umetniku in občinstvu ter hkrati predstavila porušeno »hierarhijo« med umetnikom in gledalcem, saj je slednji v body art performansu na nov način postavljen v središče dogajanja. Umetniki tovrstnih praks namreč zavračajo razdaljo, ki je običajno postavljena med gledalca in umetnino. Prav tako me bo zanimalo, od kod bi lahko umetnik vzel tisti dražljaj, ki ga je pripeljal do tega, da je svoja dejanja spremenil v določeno obliko umetnosti, pri čemer se bom osredotočila predvsem na ekstremno obliko tovrstne umetniške prakse in tako prikazala bolj ali manj bizarne refleksivne telesne tehnike.

Analizirani primeri tovrstne umetniške prakse bodo segali od samih začetkov body art performansa, z obravnavanimi predstavniki kot so Kusama, Mendieta, Acconci, Wilke in Rosenbach, ki so zgolj eni izmed mnogih predstavnikov šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih let. Predmet obravnave bodo tudi umetniki kot so Stelarc, Orlan, Marcel Li Antunez Roca, Kulik, Boadwee in drugi predstavniki body art performansa v

devetdesetih, ki predstavljajo sad zadnjih petdesetih let. Razlog za izbor vseh omenjenih umetnikov je v tem, da ti najbolj slikovito predstavljajo vsebino mojega diplomskega dela. Analiza njihovih primerov umetniških praks torej najbolj nazorno prikaže obravnavano tematiko.

Prvi del oziroma drugo poglavje bo namenjeno obravnavi pojma body art performans, ki predstavlja eno najbolj drznih interpretacij sodobnih umetniških praks, hkrati pa gre za eno najbolj izpostavljenih umetniških oblik zadnjega desetletja. Je umetnost, ki je izpostavila probleme okuženega telesa, bolnega telesa, telesa različnih seksualnih praks, mučenega telesa, umetnih teles, prefabriciranih teles in teles lepote industrije. Najbolj običajne prakse so tetovaže in pirsanje, katerim prostor v nadaljevanju ne bo namenjen. Pozornost bo namenjena predvsem ekstremnemu telesu, torej telesu, ki je vase na ekstremen način poseglo z refleksivnimi telesnimi tehnikami, ki jih bom natančneje opredelila in klasificirala v tretjem in četrtem poglavju.

Body art performansu kot ekstremni obliki umetniških praks bo najbolj temeljito namenjen peti del. Kot čez celotno diplomsko delo, bo tudi to poglavje podkrepjen z različnimi primeri ekstremnih, za mnoge celo neprebavljivih, bizarnih posegov v telo. Na osnovi tega, ne bomo mogli mimo stereotipizacije, ki body art umetnike označuje kot blazne. Blazni ali ne, so ustvarjalci umetniškega aktivizma, ki, kot pravi teza, z uporabo specifičnih refleksivnih telesnih tehnik ne premorejo brezbržnega gledalca.

V zadnjem, šestem delu, se bom dotaknila samega občinstva oziroma gledalca, brez katerega tovrstna akcija ne bi bila nikoli umetniška akcija, saj ji tak pomen lahko pripišemo šele v interakciji z umetnikom in občinstvom. Gre torej za izredno pomemben element body art performansa, ki pa je žal med teoretiki vse preveč zapostavljen, kljub temu da predstavlja konstitutiven del body art performansa. Do tega spoznanja me je pripeljal Tomaž Krpič, ki se je odločil tovrstnemu elementu posvetiti nekoliko več pozornosti - pozornosti, ki si jo občinstvo končno zasluži. In ravno zato bom skušala pokazati na aktivno vlogo, ki jo ima gledalec pri konstruiranju body art performansa, ki ga moramo razumeti kot kompleksno razmerje med body art performerjem in občinstvom.

2 OPREDELITEV POJMA BODY ART PERFORMANS

2.1 Uvod

Body art performans je umetniški, družbeni, kulturni in politični fenomen, ki ga je skoraj nemogoče vsakokrat znova reproducirati v povsem enaki obliki (Turner 2005). Gre za fenomen... "kjer body art performer vzpostavi dogodek na površini svojega lastnega telesa s pomočjo različnih neprijetnih in odvratnih marginalnih telesnih tehnik, z namenom, da povzročijo v gledalčevem telesu neprijetne občutke in čustva" (Krpič 2008, 6). V nadaljevanju se avtor sicer zaveda, da zgornja opredelitev še zdaleč ne pokriva vseh dimenzij body art performansa. Vendar gre za opredelitev, ki se mi zdi še najbližja za potrebe moje raziskave, saj me bodo v nadaljevanju zanimale predvsem družbeno manj sprejemljive in odvratnejše refleksivne telesne tehnike, kot so rezanje, prebadanje, obešanje... Torej telesne tehnike, s katerimi body art performerji namenoma vznemirjajo občinstvo. Skušala se bom sicer dotakniti tudi ostalih umetniških akcij body arta, za katere niso ravno značilne neprijetne in odvratne telesne tehnike in s tem v gledalcu ponavadi ne povzročajo neprijetne občutke, pa vendar me bodo slednje zanimale bistveno manj.

2.2 Elementi body arta

2.2.1 Družbene razsežnosti

V primeru body art performansa nimamo opravka zgolj z estetskim pojavom, temveč tudi z družbenim in kulturnim, pri katerem umetnik uporablja različne telesne tehnike z namenom, da bi v gledalcu prebudil določena neprijetna čustva "...uporabljena kot sredstvo osebne in zasebne skrbi, ki lahko postanejo 'prevozno' sredstvo za izražanje javne skrbi glede položaja, ki ga ima človek v družbi" (Krpič 2008, 14). Body art performans skuša z refleksivnimi telesnimi tehnikami, predstavljene bodo v nadaljevanju, javno reprezentirati zasebno skrb glede položaja, ki ga ima človek v družbi in jo s tem pretvoriti v javno skrb. Pred gledalca postavlja vprašanja, dileme in

izzive o njegovem položaju in položaju družbe, zato moramo na body art performans gledati tudi kot na poseben družbeni in kulturni fenomen.

2.2.2 Komunikacijski element

Konstrukcija družbene realnosti je eden izmed teoretskih modelov, s katerimi lahko pojasnimo družbene in kulturne fenomene. Realnost reproducira v skladu s človekovo vsakodnevno interpretacijo in znanjem, v fokus pa postavlja načine v katerih posameznik in skupina sodelujejo v vzpostavljanju svoje realnosti. To pomeni, da je nek kulturni pojav in s tem tudi body art performans rezultat simbolne interakcije, ki pa jo pri slednjem omogoča uporaba lastnega telesa. Umetnik s pomočjo svojega telesa ponavadi spregovori o svojih globljih osebnih tesnobah, bolečinah in strahovih sedanjosti in prihodnosti. Med umetnikom in gledalcem poteka torej vizualna komunikacija, saj gre ponavadi za umetnikovo telesno sporazumevanje z občinstvom in je tako jezik body art performansa le redko zvočen. Izjema je na primer delo Semenska greda Acconcia, ki ga bom na kratko predstavila v šestem poglavju.

2.2.3 Politični element

Body art performans premore tudi politični potencial, v smislu aktivističnega klica proti kapitalizmu, proti rasizmu, za osebno svobodo, ustvarjalno naravnost do lastne usode itd. Dunajski akcionisti, poveljna avstrijska avantgarda, je bila vpletena v veliko praks individualističnega anarhizma. Osredotočili so se na prakse fizične in psihološke samodestrukcije. Še vedno velja prepričanje, da so bile v okostenelih poveljnih razmerah te prakse v sebi in za sebe politične. Do neke mere je to mogoče celo res, toda v splošnem so te prakse le redko presegle raven individualističnega protesta na področju umetnosti, ki je včasih prišel tudi v medije. Zelo redko so ti umetniki "politizirali" okrog konkretnih zahtev. Ko se je začelo umetniško in kulturno polje v Avstriji politizirati kot reakcija na Haiderja, se je pretrgalo z dotedanjo poveljno anarhistično tradicijo. Ni se več politiziralo proti politiki kot taki, temveč proti rasizmu, rasistični stranki in zelo konkretni rasistični politiki. Telo je postalo eden izmed sredstev političnega protesta ali

mehanizem s katerim se sebstvo lahko realizira in na katerem se soočata javno in zasebno (Jones 2000, 20-22). Kritika tovrstnih umetniških praks pa vse bolj leti tudi na postindustrijsko družbo, informacijsko družbo, družbo znanja, kibernetično kulturo in tehnologijo. Slednjo med drugimi problematizira Stelarc, ki ga bom predstavila v nadaljevanju.

Udarni ženski umetniški tandem Eclipse sta s svojimi performansi leta 2004 v lastni umetniški formi prikazali spravo Slovencev v projektu z naslovom Pax Slovenica: ljubezenski akt med živimi in mrtvimi. S Pax Slovenica sta se prvič lotili slovenske pereče problematike domobrancev in partizanov, s katero sta problematizirali eno bolj razvpih in delikatnih tem slovenske zgodovine, ki se kaže skozi še vedno aktualno potrebo po spravi. Ker spomenika, ki bi se poklonil tako žrtvam partizanov kot tudi žrtvam domobrancev še vedno ni, sta skušali Eclipse z metaforiko ljubezenskega akta kot pomiritvenega akta združiti dva partikularna spomenika v eno samo podobo. Ljubezenski akt se zgodi med živim in mrtvim, rdečim in belim, 'žrtvijo in rabljem'.

Slika 2.1: Pax Slovenica (2004)

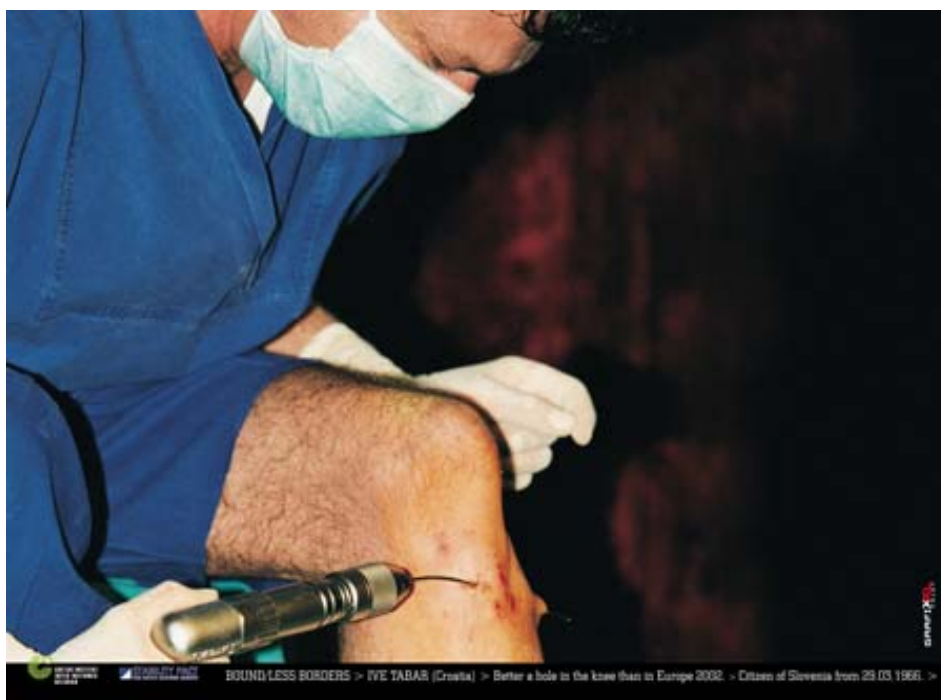


Vir: Eclipse v Max Modic (2004).

Fotografija omogoča opazovanje dveh podob hkrati, ki pa se ne zlijeta. Na kamnitem travniku pred spomenikom padlim se odvija spolni odnos med dekletom in okostnjakom. Obdajajo ju bodeča žica ter zaporedja zvezd in križev. Plastični skelet v erotičnem objemu gole mladenke predstavlja ljubezen, ki med osovraženima stranema lahko zavlada šele po smrti. Samo ljubezen lahko preseže zamero, samo ljubezen lahko odpušča. Ljubijo in sovražijo pa samo živi. V njunem primeru rabelj pride do žrtve po odpuščanju. Zamero naj bi skupaj presegla z ljubezenskim aktom, kar pa je seveda nemogoča naloga (Modic 2004).

Artikulacija političnih ciljev preko body art performansa je na slovenskih tleh "znana" tudi po zaslugi Iva Tabarja, ki je problematiziral vstop Slovenije v Evropsko skupnost. Tabar ni problematiziral dejstva, da smo Slovenci postali del Evropske unije (EU), temveč na kakšen način smo v EU vstopili in v njej obstajamo. Ive Tabar je tako v enem izmed body art performansov v svoj želodec vbrizgal večjo količino evropsko modre tekočine in jo skozi kateter, ki ga je porinil v želodec skozi nos, z medicinsko črpalko izčrpal v posodo, v kateri so zaplavale rumene zvezdice. V drugem performansu iz trilogije Evropa, leta 2002, ko smo bili Slovenci na pragu vstopa v Evropo, pa je Ive izhajal iz znanega slengovskega zaklinjanja, češ: raje kot da naredim to ali to (recimo: vstopim v Evropo), si zvrtno luknjo v koleno! S standardnim medicinskim postopkom, ki ga v medicini uporabljajo za zunanje fiksiranje zdrobljenih kosti, si je Ive zvrtno luknjo v kost tik pod kolenom in s tem metaforično objektiviziral zakaj on tega (stopiti v Evropo) ne more narediti nepoškodovan (Krpič, 2009). Na tak način je problematiziral raven politične zavesti, ki enodimenzionalno in enoumno podpira okvir vrednot, ki izhajajo zgolj iz koristoljubja, mitov o napredku in demokraciji, kompetitivnosti in ekonomskega darvinizma. V tem smislu njegovo akcijo razumemo kot obliko družbeno kritične umetnosti, ki nas izzove k premisleku o tem, kaj počnemo in kako lahko delujemo.

Slika 2.2: Evropa II (2002)



Vir: Tabar (2002).

2.2.4 Element subjektivnosti

Prava moč body art performansa je prav v tem, da ga ne moremo nikoli zajeti v enotni model umetniške produkcije. Kaže nam predvsem radikalne spremembe v razumevanju subjektivnosti; direktno uprizarja njene radikalne učinke. Ti pa so uprizorjeni prav skozi razumevanje subjektivitete kot neprestano invertirane, povezane, potencialne in konstituirajoče se kot intersubjektivnost. Jaz je neizogibno utelešen, nam govori body art performans. Menim, da ta dela namigujejo, da to vendarle ne pomeni, da je uprizorjeno telo, ko gre za njegove učinke, povsem berljivo in trajno. Body art performans prav s performativnostjo in z odstiranjem umetnikovega telesa spravi na površje nezadostnost in inkoherenco telesa (ali telesa kot subjekta) ter njegovo nezmožnost, da bi se predstavilo v celoti (Licht 1975).

2.3 Sklep

Body art performans lahko v tem smislu razumemo kot umetniško akcijo s katero se dotakne družbene, kulturne ali politične razsežnosti. Tovrstno umetnost pa je treba obravnavati tudi skozi zgodovinski kontekst, v katerem telo – kot aktivistično, večkrat identificirano kot družbeno udejanjanje subjekta, ki je partikulariziran onkraj norm in stereotipov – igra osrednjo vlogo. To aktivistično telo, ter v telo usmerjena umetniška praksa iz šestdesetih in začetka sedemdesetih let, je zbledela v vse bolj komercializiranem okolju umetnostnega sveta konec sedemdesetih in v osemdesetih letih (središče New York). Glavni tok umetnostnega diskurza v osemdesetih je zaznamoval obrat stran od telesa – večina najuglednejših feminističnih praks in pisanja o umetnosti je zavračala fetišizirajoče učinke moškega pogleda. V devetdesetih je nasprotno prišlo do dramatičnega obrata k umetnostnim praksam in pisnim diskurzom, ki so obravnavali telo. Prišlo je do številnih v telo usmerjenih projektov, ki so raziskovali nove oblike artikulacije telesa v vse bolj tehnologiziranem in urbanem okolju, v katerem živimo.

3 TELESNE TEHNIKE BODY ART PERFORMANSA

3.1 Uvod

Načini s katerimi body art performerji iz svojega telesa naredijo umetniško delo, so še posebej fascinantni. Ti načini do telesa niso prijazni, mnogokrat so do telesa celo sovražni. Rezanje, prebadanje, pribijanje, obešanje so le nekatere od priljubljenih akcij, ki jih mnogokrat spremljajo preprosti fizični predmeti, s katerimi body art performerji posegajo na področje svojega telesa. A ravno te, mnogokrat nesprejemljive in celo odvratne telesne tehnike za moderno kulturo, so za body art performerje prava strast, saj za njih ni večjega užitka, kot vznemirjati javnost, še posebej občinstvo. V nadaljevanju so predstavljeni trije koncepti telesnih tehnik, od bolj grobe Maussove, do bolj precizna in natančne Crossleyeve in Krpičeve opredelitve in razlage.

3.2 Telesne tehnike

3.2.1 Telesne tehnike pri Marcelu Maussu

Marcel Mauss velja za prvega sociologa in antropologa, ki je pritegnil pozornost s terminom telesne tehnike. Opredeli jih kot "... načini s katerimi človek v različnih družbah ve, kako uporabljati svoje telo" (Mauss 1973, 70). S trditvijo, da naravno telo ne obstaja, saj je le ta predmet različnih družbenih vplivov, pa je Mauss pripomogel k boljšemu razumevanju vloge, ki jo ima telo v družbi. Maussova teorija telesnih tehnik je nastala z opazovanjem človeka in njegovega obnašanja v različnih kulturah in se navezuje na načine, kako znajo ljudje v različnih družbah tradicionalno uporabljati svoje telo. Zanj je tehnika tradicionalno učinkovito dejanje – biti mora tradicionalna in učinkovita, saj če ni tradicije, ne more biti ne tehnike in ne prenašanja. A koncepta telesnih tehnik ni nikdar razvil v celoti, zato je bil deležen številnih kritik (Krpič 2008, 3).

3.2.2 Refleksivne telesne tehnike pri Nicku Crossleyu

Crossleyevo nezadovoljstvo z Maussovo opredelitvijo telesnih tehnik je pripeljalo do drugačnega koncepta, imenovanega refleksivne telesne tehnike. Na splošno jih Crossley opredeli kot "...tiste telesne tehnike, katerih primaren namen je vzvratno delovati na telo, in sicer z namenom njegovega preoblikovanja, vzdrževanja ali njegovega tematiziranja" (Crossley 2005, 9).

Opreديلil je preko štirideset značilnih refleksivnih telesnih tehnik, in sicer od najbolj preprostih, na primer umivanje rok, pa vse tja do najbolj kompleksnih, kot je na primer lepotičenje pred ogledalom. Prav tako je vzpostavil tri različne skupine telesnih tehnik: jedrno cono, vmesno cono in marginalno cono. Za slednjo, ki predstavlja na primer tetoviranje, brazgotinjenje, genitalno pirsanje, je značilno, da jih posamezniki le redkokdaj uporabljajo in da gre za refleksivne telesne tehnike, ki so le redko sprejemljive za širšo družbeno skupnost (Crossley 2005, 18-31). Body art performerji pri svojih umetniških akcijah tako posegajo po marginalnih refleksivnih telesnih tehnikah, pri čemer so njihove telesne tehnike pogosto še veliko bolj bizarne in ekscentrične, kakor pa so marginalne telesne tehnike, ki jih posamezniki prakticirajo v vsakdanjem življenju.

3.2.3 Auto-refleksivne telesne tehnike pri Tomažu Krpiču

Crossley sicer sprejema posameznika kot izvajalca refleksivnih telesnih tehnik, vendar Tomaž Krpič meni, da njegov koncept ni namenjen ravno interpretaciji kulturnih in družbenih fenomenov, ki temeljijo na posameznikovem delovanju usmerjenem k samemu posamezniku, in sicer zgolj zato, ker koncept refleksivnih telesnih tehnik ni dovolj občutljiv za analizo takšnih primerov (Krpič 2008, 6).

Krpič telesne tehnike body art performansa razume v ožjem smislu in tako predlaga nekoliko spremenjen koncept, ki ga sam imenuje "...auto-refleksivne telesne tehnike, katerih ključna naloga je vzvratno delovati na telo delujočega posameznika z namenom modificiranja, vzdrževanja ali kakšne druge oblike tematiziranja telesa, z namenom vzpostaviti določeno emocionalno stanje, občutje in misli v drugem posamezniku ali

skupini posameznikov" (Krpič 2008, 6). Različne marginalne auto-refleksivne telesne tehnike tako sestavljajo specifično govorico body art performansa. In ravno neprijetne ali celo ekstremne refleksivne telesne tehnike so ponavadi tiste, ki pritegnejo pozornost gledalca.

3.3 Sklep

Body art performerji vzpostavijo dogodek na površini svojega lastnega telesa s pomočjo različnih odvratnih marginalnih refleksivnih telesnih tehnik z namenom, da šokirajo javnost, predvsem občinstvo. Res je, da vsaka marginalno refleksivna telesna tehnika nujno ne povzroča poškodbe telesa (rezanje, prebadanje, grizenje); lahko so izvedene na telesu prijaznejši način in tako v telo niti ne posežejo (na primer izpostavljanje umetnikovega golega telesa v javnosti, izvajanje spolnega akta z okostnjakom itd.). Ne glede na to, pa gre v obeh primerih za šokantno čustveno izkušnjo gledalca.

Body art performer je torej umetnik, ki stopi pred občinstvo in skozi body art performans spregovori o svojih osebnih tesnobah, problemih in strahovih. In ravno grobost, izvedena na umetnikovem telesu z refleksivnimi telesnimi tehnikami, naredi na gledalca močan vtis in ga tako le s težka pusti ravnodušnega. In ravno neravnodušnost občinstva je namen slehernega body art performerja, saj želi s svojim performansom delovati kot poziv oziroma pobuda za akcijo ali nasprotovanje položaju, ki ga ima človek v družbi.

4 KLASIFIKACIJA MARGINALNIH REFLEKSIVNIH TELESNIH TEHNIK BODY ART PERFORMANSA

4.1 Uvod

V nadaljevanju nas bo zanimalo predvsem ekstremno umetnikovo telo in s tem tudi bolj ali manj bizarne in ekscentrične refleksivne telesne tehnike. Vendar te v body art performansu niso nujno bizarne, neprijetne in odvratne, kar med vrsticami lahko ugotovimo tudi s pomočjo Warrove in Jonesove spodnje klasifikacije refleksivnih telesnih tehnik. Klasifikacija je narejena glede na to, s kakšnim namenom je umetnik uporabil svoje telo in kakšne refleksivne telesne tehnike je pri tem uporabil (Warr in Jones 2000, 193–284).

4.2 Vrste marginalnih refleksivnih telesnih tehnik body art performansa

4.2.1 Poslikano telo

Za abstraktne ekspresioniste, ki so ustvarjali v povojnem New Yorku, je bilo platno sprejemnik umetnikovega psihičnega samoizražanja. Pozornost se je postopoma odvrčala s slike kot objekta, in se počasi osredotočila na proces slikanja samega; gibanje je postalo znano tudi kot 'akcijsko slikarstvo'. Proces je bil prav tako pomemben kot končni izdelek, umetnikova izbrana metoda slikanja na platno pa je postala tema umetnine. Umetnikova navzočnost v slikanju je vodila do njegove spremembe v orodje za nanašanje barve, sorodno čopiču, puščajoč neposredno sled telesa v izdelku. V nekaterih izdelkih je telo samo postalo platno na katerega so slikali. Kot reakcija tej originalno moško vladajoči obliki umetnosti, povzeta s strani Jacksona Pollocka, s statusom 'junaka', so umetniki kasneje razvili kritiko in feministično parodijo mačo vloge čopič-vihtčega moškega umetnika.

Pollock je slikal na platna položena na tla ateljeja in razvil tehniko, ki so jo kasneje poimenovali tehnika »kapljanja«. Ta način slikanja je zahteval barvo z viskoznostjo tekočine, tako da je začel uporabljati tedaj nove umetne barve na osnovi smole, ki so jih izdelali za industrijske namene kot je barvanje avtomobilov s pršenjem, pri čemer je uporabljal tudi injekcijske brizgalke. Njegova tehnika vlivanja in kapljanja naj bi inspirirala tudi Keith Boadweeja, prikazanega na sliki. Ta naj bi ustvaril dva video posnetka, na katerih se ponavlja njegov proces slikanja, v katerem ležeč na tleh ali klečeč nad platnom iz svojega zadnjika iztiska tok barve in tako ustvarja umetniške madeže podobne Pollockovim. Neprestano ponavljanje Pollockovih figur v akcijskem slikanju, toda skozi telo nedvoumno uprizorjeno kot nizkotno, analno in homoseksualno. Boadwee izpostavi homoseksualnost kot skrito grožnjo. Anus – *ne penis/falus* – postane prizorišče, skozi katerega se vrši moška kreativnost; a vendarle, daleč od tega, da je faličen in s tem »superioren«, prizorišče samo je *odprtina* in to v mainstreamovski kulturi povezana z najbolj ponižujočim vidikom človeškega funkcioniranja, kot tudi s homoseksualno erotiko (Keith Boadwee 2008).

Slika 4.1: Purple Squirt (1995)



Vir: Boadwee (2008).

4.2.2 Gestikulirajoče / gibajoče se telo

Slikanje kot delovanje je vodilo do raziskovanja umetnikovih kretenj kot določanje umetnosti same. Umetniki v letu 1960 so začeli uporabljati svoja telesa kot umetnost v predstavah, dogodkih in 'akcijah'. Običajne aktivnosti vsakdanjega življenja so bile povzdignjene v status umetnosti. Umetnost sama je trajala le dokler je trajala gesta, ker je bilo telo predstavljeno kot material, iz katerega je bila umetnina narejena in za dokumentiranje te minljive umetnine so uporabljali fotografijo. Umetnikova dvojna vloga kot subjekt in objekt se je razvila kot nova tema, še posebej v Evropi in Združenih državah. Skozi dogodke in pripetljaje so umetniki začeli graditi most med njimi samimi in gledalcem – stvarjenjem in sprejemom umetnosti – saj je slednja postala nujen udeleženec v uprizoritvi umetnosti. Umetnikove geste v javnosti so bile v šestdesetih letih pogostokrat preoblikovane v samosvojo obliko aktivizma, ki je delu predstavilo politično dimenzijo.

Kulikova predstava, *Ugriznem Ameriko in Amerika ugrizne mene*, je bila uprizorjena v New Yorku, in sicer kot odziv na delo Josepha Beuysa *I Like America and America Likes Me* (1974). Ob njegovem prihodu iz Rusije na letališče JFK je bil Kulik pospremljen do kombija za živali, kjer se je slekel in prevzel vlogo psa. Nato so ga odpeljali do galerije, kjer ga je čuvajka – njegova žena in sodelavka Mila Bredikhina – odpeljala do njegove ograde - posebej zgrajene celice v galeriji. Dva tedna je bil razstavljen za ogled kot žival v kletki, ki se plazi naokoli po vseh štirih, je iz pasjih posodic, laja, renči in urinira, preden se je vrnil na letališče tako kot je prišel.

Ruskega umetnika, ki je predstavljal tako človeka kot zver, zaklenjen in nag, da bi zabaval publiko, bi Kulika lahko videli tudi kot nekoga, ki je zelo ostro komentiral ameriške poglede na rusko kulturo, od padca železne zavesa bolj ranljive zaradi kapitalističnega izkoriščanja. Ta transformacija od Beuyevega posredovanja med naravo in kulturo do odnosa med Ameriko in njenimi starimi sovražniki na Vzhodu predlaga, da ameriški kulturni imperializem še vedno degradira ne-američane na status živali.

Slika 4.2: I Like America and America Likes Me (1997)



Vir: Kulik v Jones (2000, 91).

4.2.3 Nastopanje identitete

Tu gre za telo, kjer je identiteta, ki je definirana glede na spol, raso in spolnost najdena, izvedena in izzvana. Umetnikovo telo je uporabljeno kot površina za napis vizualnega jezika identifikacije, realne in projecirane s stereotipi. Predstave osebnosti in identitete so zaigrane v javnosti ali odkrite skozi umetnikovo uporabo rekvizitov, mask, kostumov in preoblek, da bi postale maškarada identitete, še posebno z ozirom na križanje tradicionalnih vlog spolov. Z uprizoritvijo in prisvojitvijo identitete s pomočjo uporabe sprejetih znakov in znanilcev, kot so oblačila, lepota in nepristne fizične lastnosti, so raziskana pravila spolov in ras.

Rosenbachova je ustrelila petnajst puščic v tarčo, prekrito z veliko črno-belo reprodukcijo Shephan Lochnerjeve renesančne slike iz 15. stoletja, Madonna of the Rose Bower. V sredini tarče je bila nameščena kamera, ki je posnela Rosenbachovo streljati puščice. Predstava je kasneje izšla kot video. Kameran posnetek je bil položen na podobo device Marije, s tem pa je bila smer puščic obrnjena, tako da je bil obraz umetnice med streljanjem položen na obraz device Marije. Umetnica se tako pokaže kot žrtev in mučiteljica, kar opozarja na mnogovrstne lastnosti ženske vloge v družbi.

Slika 4.3: Don't believe I am an Amazon (1975)



Vir: Rosenbach v Jones (2000, 147).

4.2.4 Mejno telo

Gre za umetnikovo telo, ki raziskuje meje med telesom in njegovim okoljem: med individualnim telesom in družbenim ali kolektivnim telesom, kot tudi med notranjostjo in zunanostjo telesa. Telo je uporabljeno kot nekaj, kar je lahko prebito in lahko prebije - in preoblikuje - družbene prostore. Mejno telo tako kaže na fizične meje telesa, kot tudi na družbene limite, ki omejujejo vedenje telesa. Kar je zadano telesu umetnika postane metafora za to, kar je zadano družbenemu ali kolektivnemu telesu: umetnikovo telo postane simbol. Pogostokrat je fizično (meso) metafora za metafizično (čustva). Zaradi tu zbranih del se pojavljajo vprašanja moči, nadzora in intimnosti, ki se tičejo svobod, ki si jih lahko, in ki si jih ne moremo vzeti z našimi telesi. Pravo tako izziva moralno stališče opazovalca, kateremu je včasih dana priložnost, da prebije meje telesa umetnika samega in razišče meje njegovega/njenega vedenja. Nazadnje je prav meja med umetnostjo in občinstvom – med umetnostjo in življenjem – stanjšana in javno izzvana.

V Burdenovem najbolj znanem delu Streljaj ga je prijatelj z razdalje 4,5 metra ustrelil v roko z 22 kalibersko puško. Trdil je, da so vsi prisotni v galeriji vpleteni v to dejanje sebi zadanega nasilja, ker niso posredovali. Kasneje je pojasnil, da so njegovi eksperimenti z ekstremnimi in nevarnimi učinki sredstvo, s katerim pridobi znanje, ki

ga drugi ljudje nimajo, nekakšno modrost skozi neposredno izkušnjo. Burdenova uprizoritev resničnega streljanja v galeriji nedaleč od Hollywooda je pokazala šokanten kontrast navideznosti in lažnosti lokalne filmske industrije, rekviziti in igranje so bili nadomeščeni s pravo krvjo in bolečino (Aucouturier 1997).

Slika 4.4: Shoot (1971)



Vir: Burden v Aucouturier (1997).

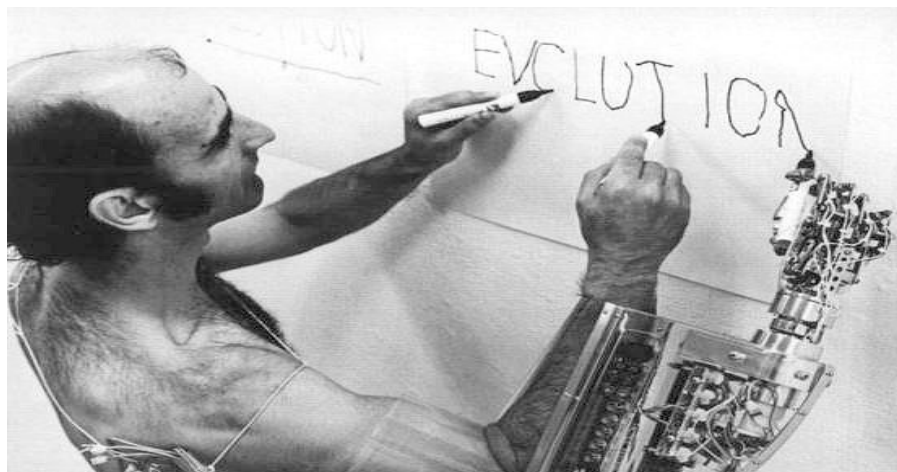
4.2.5 Podaljšano / protetično telo

Nekateri umetniki so obravnavali razmerje med telesom in strojem. Svoja telesa so tako podaljšali s protezami, kot z nadomestnimi deli za ljudi. Te proteze so narejene iz materialov, ki se vrstijo od vsakdanjih – kot je obleka Jamesa Lee Byarsa – do prefinjene tehnologije – kot je Stelarcova mehanizirana tretja roka. Nekateri od teh protetičnih dodatkov služijo telesu kot podaljšek, ki poveča zmožnost komuniciranja telesa, in tako ustvarijo novo hibridno telo, nad fizičnimi mejami človeške lestvice. V drugih delih je telo preoblikovano v orodje ali inštrument, kot lahko vidimo v Nam June Paikovi preobrazbi svojega telesa v čelo, ki ga igra Charlotte Moorman. Umetniki, kot so Orlan in Leigh Bowery so 'podaljšali' svoje telo v novo identiteto, kar bomo spoznali v nadaljevanju.

Stelarcu so tretjo roko, ki je bila po velikosti enaka njegovi desni roki, izdelali japonski inženirji robotike. Aktivirana je bila neposredno z električnimi signali njegovih

trebušnih in nožnih mišic, in se je lahko v zapestju zavrtela, prijela in izpustila. Sterlac je potreboval nekaj mesecev, da se je naučil kontrole, ki jo je rabil, da je napisal eno besedo z vsemi tremi rokami naenkrat. Preprosto, telo je ustvarilo informacijo in tehnološko okolje, s katerim se ne more več kosati. Ta spodbuda, da nenehno kopičimo več in več informacij je ustvarila situacijo, v kateri človeška sposobnost pač ne more vsrkati in plodno obdelati vseh teh informacij (Longavesne 2001). Potrebno je bilo ustvariti tako tehnologijo, da prevzame, kar telo več ne zmore. Ta tehnologija daleč prekaša določene človeške sposobnosti. Edina razvojna strategija, ki jo je videl sam, je vključitev tehnologije v telo. Ta simbiotsko pritrjena in vsajena v telo ustvarja novo razvojno spojitev, novega človeškega hibrida – organsko in sintetično sodelujeta, da ustvarita novo vrsto evolucionarne energije (Stelarc, 1992).

Slika 4.5: The third hand (1976)



Vir: Stelarc v Longavesne (2001).

4.2.6 Ritualistično in grešno telo

V letu 1960, ko se je umetnost začela premikati izven mej galerij, so jo začeli videti kot sredstvo transformacije širše družbe. Umetniki, kot so Dunajski aktivisti, so začeli izvajati nastope, ki so kršili socialne tabuje. Pogostokrat škandalozna uprizoritev teh tabujev je dovolila umetniku, da izkusi osebno transformacijo skozi dogodek; imelo je vpliv tudi na občinstvo, v pričakovanju doživetja občutka olajšanja. Sprejete meje glede seksa, hrane, osebnega prostora in telesnih tekočin so bile kršene v teh ritualiziranih

nastopih, v upanju, da bodo umetnika in občinstvo pripeljale do stanja zadoščenja in katarze. Nezdravo telo, še posebno od prihoda AIDSa, je bilo tudi fokus nekaterih umetnikov, ki so umetnost rabili kot proces zdravljenja in čiščenja. Ta ritualizirana dejanja pogostokrat posnemajo tradicionalne religije in kulte, ter občasno lahko predstavljajo zelo teatralne nazore umetnikove vloge 'šamana', sposobnega odrešiti družbo.

Flanagan, dosmrtni bolnik s cistično fibrozo, je pričel ustvarjati, da bi raziskal in izrazil svoje mazohistične seksualne želje - kot tudi, da bi se boril proti svoji fizični bolečini. Njegova ritualna dela predstavijo njegovo bolano in trpeče telo kot objekt in kot subjekt, ki se skozi svojo demonstracijo razkrije v medicinskem smislu oddaljeno in obolelo, gostitelj bolezni, in tudi kot gostitelj Flanaganovemu subjektivnemu jazu, kar je njegovi situaciji dodalo prikrit humor. Odkrito je govoril in uprizarjal pogosto boleče sadomazohistične navade, ki so mu omogočale osvoboditev svoje fizične bolečine. S svojo partnerko, Sheree Rose, je Flanagan javno predstavil njune private seksualne navade. Razvpita predstava *Auto-Erotic SM* se je začela s serijami krvavih diapozitivov, ki so prikazovali Flanaganovo medicinsko stanje, nato je par prikazal različna stilistično predelana sadomazohistična dejanja. Za konec, kot da to še ni dovolj, si Flanagan celo pribije penis na leseno desko.

4.2.7 Odsotno telo

Umetniki lahko uporabljajo tudi sledi njihovih teles – odlitke, odtise, fotografije – kot nadomestke za njihovo fizično prisotnost. Odsotnost pravega telesa obudi umrljivost, začasnost človeškega telesa v nasprotju z bolj trajnimi oblikami umetnosti. Odtis ali odlitek je prežet s spominom, odsotnostjo in notranjim življenjem umetnika, kar ustvari kontrast med fizično manifestacijo telesa in duhovnim ali nezavednim.

Sprva ustvarjena za samostan Sv. Elizabete v Kortrijku, Belgiji, je inštalacija z naslovom *Recollection* vključevala zavržene dele umetničinega telesa, da bi obudila nostalgičen občutek odsotnosti in izgube. V kotu zapuščene sobe je Hatoumova postavila majhno leseno mizico, na kateri so bile grobo narejene miniaturne statve. Ko je kdo stopil v velik prostor, so ga po obrazu oplazili posamezni lasje, obešeni z

lesenega stropa v enakomernih vrstah, z razmakom 15 cm. Tkanina na statvah je bila prav tako narejena iz las, na stotine krogel iz las je prosto lebdelo po tleh in okenskih policah. Hatoumova, ki je dolgo časa zbirala svoje lase s krtač in glavnikov, je uporabila del svojega telesa – odmrli del telesa in v obliki, ki je ponavadi zavržena, ko zapusti telo, da bi ponovno oblikovala telesno prisotnost, z veliko oblikami, ki so v redu in neredu, od strogo nadzorovanih do prosto lebdečih.

Slika 4.7: Recollection (1995)



Vir: Hatoum v Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (2000).

4.3 Sklep

Umetnost body art in performans je izpostavila probleme okuženega telesa, bolnega telesa, telesa različnih seksualnih praks, mučenega telesa, umetnih teles, prefabriciranih teles, teles lepotne industrije... Refleksivne telesne tehnike, ki jih pri tem uporabljajo body art performerji so pogosto bizarne in ekscentrične, namenoma neprijetne in odvratne in tako le redko sprejemljive za širšo družbeno skupnost. Kljub vsemu pa je treba poudariti, da se le redkokdaj zgodi, da pride do resnih poškodb v času performans, sploh pa ni poročil, da bi se kdor koli med izvajanjem performans ubil. Običajno gre le za manjše praske, rane ali brazgotine, saj se na performans ponavadi dobro pripravijo in ga tako izpeljejo na bolj ali manj racionalen način.

5 BODY ART PERFORMANS KOT EKSTREMNA OBLIKA UMETNIŠKIH PRAKS

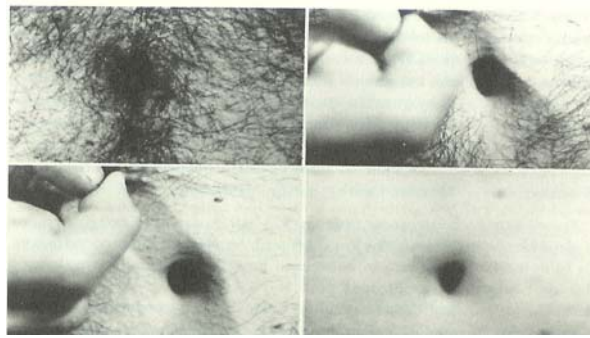
5.1 Uvod

Body art je ekstremen, ker z refleksivnimi telesnimi tehnikami na ekstremen način posega v umetnikovo telo in s tem provocira bodisi na družbenem, političnem ali umetniškem področju. Umetniki v svojih delih največkrat izpostavljajo izvor tabujev in strahov, tako družbenih kot osebnih. Acconci, na primer, si s svečo požge dlake na prsih, Burden v performansu dovoli prijatelju, da ga ustrelj v levo roko, Antunez Roca se negiben predstavi na vrteči se ploščadi, oblečen v žice, kljuge in klešče. Orlan izvaja performans, med katerim ji pred občinstvom operirajo obraz, avstralski umetnik Stelarc pa je bil pripet s kavlji skozi kožo na hrbtu. S takimi in podobnimi pretiravanji, ki bodo natančneje predstavljeni v nadaljevanju, se body art performerji na ekstremen način lotevajo aktualnih problemov, ki seveda varirajo v času in prostoru, a ne glede na vse, performans vedno ostaja kritičen.

5.2 Performans, ekstremni posegi v telo, telo kot predmet

Leta 1969 se termin body art performans pojavi, da bi lahko označili newyorške posege Vita Acconcija in Jana Wilsona. Telo kot ekspresivno materijo sta uporabila že Bruce Nauman in Dennis Oppenheim, vendar pa je Acconci tisti prvi, ki doda še določeno stopnjo ekstremizma. Leta 1970 se v Trademarks grize po delih telesa, ki jih doseže, s čimer si povzroči globoke rane, ki jih pobarva s črnilom in jih uporabi kot stampiljke. V Conversion (1970) si umetnik zažge dlake na prsih, si puli dlake na trebuhu in med noge skrije penis in s tem eksperimentira z možnostjo, da bi se iz moškega transformiral v žensko, medtem ko je v body art performansu Opening (1970) spremenil popek v vagino in v body art performansu Seadbad (1971) masturbiral pod gredo, kjer so hodili obiskovalci.

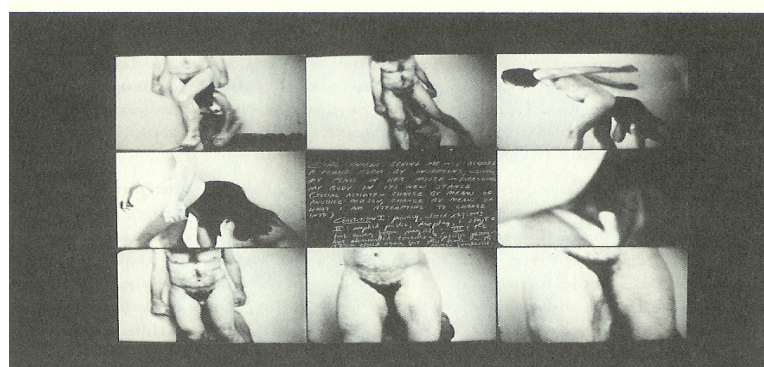
Slika 5.1: Odprtine (1970)



Vir: Acconci v New Media Encyclopedia (1998).

Dela Vita Acconcija iz leta 1971 razvijajo sadomazohistično razmerje, da bi raziskoval dinamiko, s katero moškost zahteva izključitev drugačnosti, da bi ohranila svoje prilaščanje popolnosti in pooblaščenosti. Njegova želja, da bi oponašal žensko, katere namen je preučevanje moškega, je prikazana prav v *Pretvorbah*. Najprej vzame svečo in si požge dlake na prsih, ter pravi: »Ko so moje prsi neporaščene ... se povlečem za vsako 'dojko', v jalovem poskusu, da bi dobil ženske prsi« (Acconci, 1980, 14). S svojim moškim telesom ravna surovo, očitno gre za poskus, da bi ga preoblikoval v žensko. O drugem delu *Pretvorb* pravi: »Hodim, tečem, skačem in se upogibam ... ves ta čas pa skušam ohranjati penis 'odstranjen', držim ga med nogami« (Acconci 1980, 15). In nazadnje v *Pretvorbah III* ženska poklekne predenj, on pa ji potisne penis v usta. Takole opiše svoje dejanje: »Ko sem viden od spredaj, ženska izgine za mano – in nenadoma sem brez penisa, postanem ženska, ki sem jo zakril« (Acconci 1980, 15).

Slika 5.2: Pretvorbe III (1971)



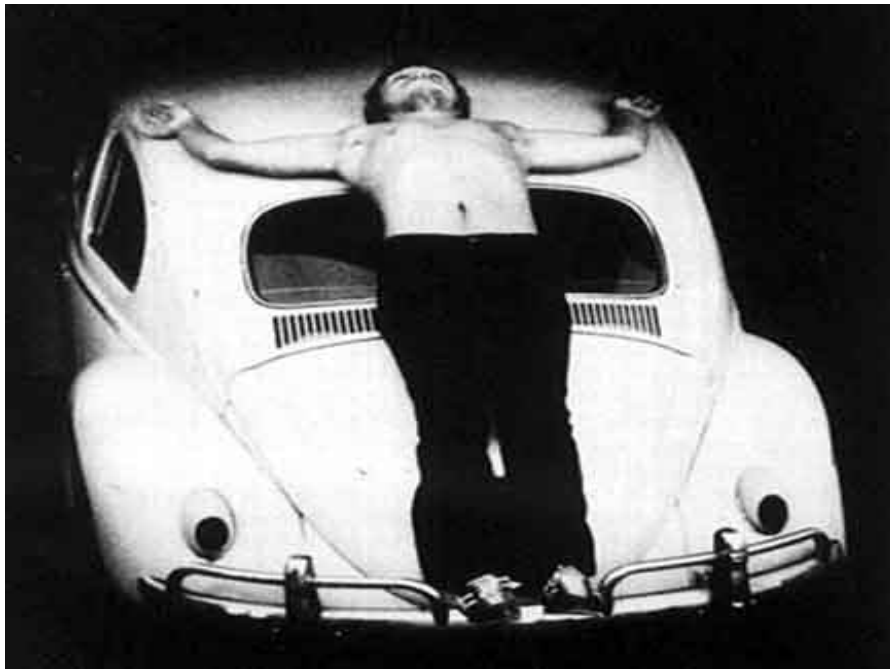
Vir: Acconci v New Media Encyclopedia (1998).

Že med leti 1965-1969 si je skupina Avstrijcev, ki so predstavljali Dunajske akcioniste oziroma najpomembnejše gibanje v avstrijski umetnosti po letu 1945, prilastila svoja telesa, osvobodila vse svoje zatrte nagone in s tem razstavila svoje nevroze. Pri tem so uporabili slikarstvo, predmete, človeške izmečke in razne materiale. Posegi se med seboj razlikujejo po značaju, nekateri so politične narave (Otto Muehl - zmes teles, predmetov in materialov), nekateri so ritualni (Hermann Nitsch – obredi z zadušenimi in razkosanimi živalmi in golimi ljudmi, ki so bili prekriti s krvjo in drobovjem), drugi pa so seksualne narave (Rudolf Schwarzkogler, katerega vrhunec je bila lastna kastracija) ali pa združijo iztrebljanje in uživanje urina (Gunter Brus). Neprestano vračanje h krutosti in krvi z uporabo britev, obvez, rezil in pincet je konstanta, s katero predstavijo poganke ceremonijale, plemenske obrede in simbolike transformacije.

Podobno kot Dunajski akcionisti, ki so se skozi ritualne akcije, namerno polne napetosti in krutih prizorov, dotikali vprašanj identitete, ustvarjalnosti in položaja umetnosti v kontekstu socialnega, na težko preizkušnjo postavi svojo psihofizično vzdržljivost tudi Chris Burden, kontroverzni ameriški umetnik. Leta 1971 se je za pet dni zaklenil v železno omarico in pil samo vodo. Eden njegovih najbolj znanih performansov, prav tako iz leta 1971, je že omenjeni Strel oziroma Shoot. Na lastno pobudo je zaprosil prijatelja, da ga ustrelji v levo roko iz določene razdalje, pri čemer je bil seveda rahlo poškodovan. Mnogi si njegovo akcijo razlagajo kot opozorilo, da je človek lahko ustreljen v kateremkoli trenutku in ponavadi od ljudi, ki so nam najbližje.

V umetnini imenovani Transfixed pa je leta 1974 Burden svoje telo naslonjen na avtomobil in s svojo pozo upodobil Jezusa Kristusa. Njegov asistent mu je pribil žeblice skozi dlani na streho avtomobila in ga pognal skozi prometno cesto. Ko so mu odstranili žeblice, so njegove roke predstavljale relik, povezan z religiozno vsebino. Burden je z navidezno religiozno – spiritualno izkušnjo uprizoril s križanjem, pri katerem je želel preplesti čustveno plat religioznega pomena križanja s sodobnim trpljenjem in ustvaril kvazi religiozno – čustveno formo. Z aktom se je želel prikazati kot sodobnega mučenika potrošniške kulture v razcvetu, saj je v takratnem družbenem okolju Californie prihajalo do razcveta avtocest, kar simbolizira volkswagnov hrošč pod njim.

Slika 5.4: Preboden (1974)



Vir: Burden v Jones (2000, 103).

Prav tako kot Burdnova dela, tudi krvavi obredni performansi Dunajskega akcionista Hermanna Nitscha, priklicujejo Kristusovo križanje in mučeništvo svetnikov. Hermann Nitsch je ustvaril zapletene obredne performanse, pri katerih je uporabil živalsko kri in penise, ki jih je razkazoval na krvavih ploščah. Mizoginija, ki je povezana s heroizacijo penisa/falosa, je uprizorjena v Nitschevem grozljivem delu Marijino spočetje, akciji, ki jo je leta 1969 pripravil s Hanelom Koeckom. Na fotografiji, ki dokumentira delo, je prikazano žensko telo, razparano v mednožju in z vidnimi notranjimi organi; veliko kopje prodira v vaginalni kanal, ki je le še mišica brez telesnega okolja. (Museo Archivio Laboratorio Hermann Nitsch 2003). Z izjemno agresivnim slogom nas Chris Burden in Hermann Nitsch namerno izzivata.

Dunajski akcionisti so s svojimi bizarnimi refleksivnimi telesnimi tehnikami v gledalcu želeli vzbuditi senzualno močne percepcije, ki pa za razliko od umetnikov ameriškega happeninga, ki imajo tendenco publiko direktno vplesti v dogajanje, je le-ti v samo dogajanje ne vključijo temveč se kot mučeniki »razstavijo« ali pa želijo pasivno izživeti katarzični trenutek ritualnega življenja. Med vsemi dunajskimi akcionisti samo

Hermann Nitsch nadaljuje svojo lastno idejo o Orgien Mysterien Theater (projekt svetovnega sintetičnega gledališča, ki vključi kompleksnost človeških izkušenj), ki jo krepi in nabije z vedno večjimi implikacijami. Orgien Mysterien Theater je bil zasnovan kot ritual, estetsko kontroliran s perfektno režijo, ki je trajal šest dni. Vse skupaj naj bi se začelo kot zvrst globalne umetnosti, ki se je začela s prehajanjem skozi krajino, predstavljeno v fotografskih delih Heinza Cibulka, in je rastla do izbruha sado-mazohizma v križanju (Nitsch 1999). Tragičnost pasivnega trpljenja na križu s simboličnim škropljenjem in mazanjem križanega z drobovjem in krvjo zaklane živali, se mora spremeniti v vstajenje, v odrešenje. Hermann Nitsch pravi, da se ubijanje izkaže kot ena od originalnih oblik eksistencialnega obstoja in silna izkušnja samega sebe, seveda, če za človeško stvarnostjo pogledamo v našo živalsko naravo, ter če umetnost razumemo kot eksistencialno, kot posledico množice eksperimentov, lahko rečemo, da le-ta prekaša tako religiozna žrtvovanja kot tudi delujoče dogodke. Le da se »žrtvovanje« skozi umetnost dogaja le simbolično, spiritualistično, abstraktno, vendar pa ne glede na to prav tako realno. Življenjski zanos, organska rast v maternici, ekstremi seksualne in mistične moči, globalnost eksistencialnega procesa morajo biti razumljeni v samem bistvu in postati vidni (Nitsch 1999).

Omembe vredna pa je tudi španska, radikalna in izzivalna gledališka skupina La Fura dels Baus, ki je s svojimi predstavami pričela leta 1984 s projektom Accions, kjer uporabi mehanično - kibernetične stroje kot komponente križanega človeškega telesa. V celovečernem filmu Suz o Suz (1985) pa njihovi stroji postajajo avtonomni, stroji križani z reciklirano tehnologijo, motorji pralnih strojev, zobata kolesa, mehanske roke itd., vendar pa je predstava popolna samo s prisotnostjo gledalca, ki je ključni člen le-te: ni ločitve prostora (oder, scenografija), ki loči stroje, igralce in gledalce. Publika se giblje znotraj glasbe in podob (La Fura dela Baus 2009).

Naslednja predstava te iste španske kontroverzne gledališke skupine je BOM, ki je bila sprogramirana na polnoč leta 2000 in bila mišljena kot predstava, ki vplete cel svet, ker naj bi se odvijala 24 ur, vsako uro, in bi se ujemala s časovnim pasom našega planeta, in kjer bi bilo vsako mesto povezano s televizijskim prenosom (La Fura dela Baus 2009). Ustanovitelj La Fura dels Baus, Marcel Li Antunez Roca, je od leta 1990 sam

nadaljeval in je realiziral Epizoo, metaforo okužbe tehničnih podpor, rojstvo novega telesa »okuženega« s tehnologijo. Gre za enega najbolj samosvojih artistov, kar jih je gostila naša prestolnica. Marcel Li se negiben predstavi na vrteči se ploščadi, oblečen v žice, kljuke in klešče, ki se odzivajo na ročice na stisnjen zrak, ki so digitalno vodene od publike preko računalniške tipkovnice. S tem se modificirajo njegova izražanja, premikanja in deformirajo nekateri deli telesa (Antunez Roca 2005). Njegov performans je tisti, ki najbolj opozori na kompleksnost med sodobnimi biomehanskimi ter srednjeveškimi odnosi (mučenje zadano z mehanskimi sredstvi).

Slika 5.5: L'Hombre de Carne (1993)



Vir: Antunez Roca v La Lupe (2004).

Na svojem telesu je leta 1990 delal tudi Franko B. v Torture Garden v Londonu. To je »fetiš« klub, kjer so obredi dovoljeni, ker so skriti, zgodilo pa se je kot odgovor na antiobsceno dejanje, kjer je londonska npravstvena policija aretirala skupino gejev, ki so izvajali sadomazohistične video posnetke in akcije. Franko B. predstavi svoje telo popolnoma golo, si prereže vene, od koder teče kri (kri ni bila v celoti sveža, deloma je izvirala iz predhodnih periodičnih jemanj krvi in bila nato ponovno uporabljena pri

body art performansu) in se razliva po telesu, kot bi se barva razlivala po platnu. Notranja telesna tekočina privre na dan pred oči vseh, tabu o lastnem telesu se na ta način razpusti - izniči. Njegove akcije povzročijo izjemno intenziteto, čustven odgovor, strah, paniko, neprijetnost, občinstvo privede do skrajne točke njihove tolerance. Umetnikovo telo se predstavi na tleh, golo, oklofutano, prekrito s krvjo in ostalimi telesnimi tekočinami. Telo, ki je bilo posiljeno, oropano identitete. Franko B. je mednarodno priznan body art performer živeč v Veliki Britaniji, čigar body art performansi so praviloma razprodani vnaprej. Psihoanalitična teorija bi ga označila kot ultimativnega slikarja. Sam zase trdi, da se skozi svoje »blood letting« performanse ne ukvarja s smrtjo, temveč s tanko mejo med pojmovanjem življenja in resničnega življenjskega izkustva. V svojih delih izpostavlja razgaljeno in krvaveče telo, kar občinstvu izzove vprašanja o njihovih lastnih pojmovanjih lepote in trpljenja ter tesno medsebojno povezanost med obema (Franko B. 2008).

Francoska umetnica Orlan pa velja za eno najradikalnejših umetnic sodobnega časa, saj naj bi bila prva, ki je iz sebe naredila živo skulpturo – za orodje je uporabila kozmetično industrijo. Orlan prične leta 1990 s kirurškimi performansi, ki postopoma spremeni njeno obličje po točno določenem načrtu (Monalisino čelo, oči Gerardove Psiche, nos Fontainbleuske Diane, usta Moreaujeve Europe, brada Botticellijske Venere). Vsak posamezen del je bil premešan na računalniku in prenešen na Orlanin obraz. Umetnica vztraja na dekonstrukciji edinstvene identitete, ko deluje na lastni koži, tako da jo oblikuje in spreminja. Vsak njen kirurški poseg je video in filmsko dokumentiran in se začne z njenim branjem nekaterih besedil (Serres, Artaud itd.), včasih kar med samo operacijo, ko skalpel prodre, reže in spreminja strukturo njenega obraza.

Svoje kozmetične operacije je v živo prenašala tudi preko televizije. In to naj ne bi bil body art performans, kot pravi sama. Svojo umetnost je zaznamovala z besedo »carnal art«, kar naj bi pomenilo čaščenje novih možnosti jaza. S tem, da se upira stereotipom estetske tiranije, ponuja inspiracijske postčloveške telesne dizajne za nove identitete in videz. Svoje telo je obrnila od znotraj navzven; uprizarjala je trdovratno telesnost jaza. S tem, ko je telo obrnjeno od znotraj navzven, postane njegova reverzibilnost očitna, ali

kot v svojih body art performansih razlaga Orlan, je koža vedno varljiva in človek nikoli ni to, kar ima in nikoli nima kože tistega, kar je (O'Bryan, 2005).

Slika 5.6: Operation Reussie (1991)



Vir: Orlan v Los Ojos de la Filosofía (2008).

Zgodnejši umetniki so se skozi strukture narcizma z refleksivnimi telesnimi tehnikami obsesivno osredotočili na vlogo telesa v razmerjih med jazom in drugim, med njimi je na primer že omenjeni Acconci. Mlajši umetniki pa se nagibajo k preučevanju telesa kot tehnologiziranega, značilno nenaravnega in v temelju nestalnega, ko gre za identiteto ali subjektivni/objektivni pomen v svetu: v resnici artikulirajo telo kot nekaj, kar so poimenovali »posthumano«.

Z razvojem znanosti in tehnike v 19. stoletju in s čedalje bolj pogostim poseganjem strojev v industrijo in vsakodnevnim sobivanjem človeka in stroja se mora tudi telo prilagajati in soočiti s potrebo, da se temu sobivanju čim bolj učinkovito prilagodi. Telo je konec 19. stoletja soočeno z mehanizmi, ki posegajo v njegov način življenja in mu hkrati narekujejo prilagoditev novi funkcionalnosti. Razmerje med človekom in strojem se je spremenilo, meja ni več natančno določena, saj so stroji postali živi, ljudje pa sila nedejavni. To je morda tudi vzrok občutku, da telo postaja vedno bolj nepotrebno (Kunst 1999, 207 – 220). Spreminja se predvsem status telesa kot objekta, ki ga ne

moremo več zaobjeti kot totalitete. "Lahko ima status orodja, ki s simbiozo z roboti, strojnimi vmesniki prehaja pred našimi očmi skozi različne medije in prostore (Stelarc), lahko samo status mesa, v katerega zarežemo v simbiozi z medicinsko tehnologijo (Orlan), status stroja, ki priključen na druge medicinske stroje blodi po meji med življenjem in smrtjo (Tabar)" (Kunst 1999, 216).

Poleg do sedaj omenjenih so torej še tisti umetniki, ki s pomočjo refleksivnih telesnih tehnik raziskujejo prave in lastne tehnomutacije. Telo, ki postane stroj, stroj, ki postane človek. Lahko bi navedli primer filma Tetsuo (The iron-man), Japonca Shinja Tsukamoto, kjer protagonist doživlja mutacijo, dokler ne postane kovina in kabli. Film nam podaja grozljivo futuristično pripoved o spajanju človeka in postindustrijske tehnologije. Glavni junak si v telo vsadi kovinske delce in tako postane radikalno preobražen. Kmalu mu na različnih delih telesa začnejo rasti kosi kovine, sprememba kateri sledijo vedno bolj moreče vizije in bizarne, metalne fantazije s seksualno konotacijo. Groteskna analiza paranoje pred industrializacijo.

So pa tudi skupine, ki so delale direktno na stroje tako, da so jim omogočili življenje. V Survival Research Laboratory iz leta 1978 v San Franciscu so projektirali in snovali stroje legendarne rušilnosti in groze, včasih so jih dopolnjevali z mrliški ostanki živali. Zmaji, ki bruhajo ogenj, eksplozivne naprave, ogromni katapulti, zažigalni spopadi, stroji, ki oddajajo oglušujoče zvoke, predstave, nevarne za občinstvo. Njihovo delo je bilo definirano kot umetnost uničenja. V Amsterdamu so sodelovali s squaterji in prisilili policijo v beg z aparati, ki bruhajo dim. Robot Group, ki je nastala leta 1988, sestavljajo umetniki, inženirji in tehniki, ki ustvarjajo aparate, ki so bolj »človeški« kot mehanski. Shrinking Robot Heads je orkester samih robotov, ki igra »industrial« in »trash« in s tem proizvaja kaotično glasbo. Skupina se norčuje iz znanstvenofantastičnih filmskih robotov, ironizira vesoljske misije in t.i. inteligentna orožja. Tovrstnih primerov je še veliko, a vrnimo se k primerom body art performerjev.

Kultni avstralski performer ciprskega porekla, Stelarc, ki je pred štirimi leti gostoval tudi v Sloveniji, zagovarja tezo, da je telo obsoletno. To pomeni, da je človeško telo mogoče že sedaj zamenjati z dosežki visoke tehnologije in da ga bo mogoče v bližnji

prihodnosti v celoti nadomestiti ali vsaj medicinsko regenerirati. In s tem nam visoko razviti tehnološki elementi grozijo z zamenjavo človeškega telesa (Stelarc, 1992).

Od konca šestdesetih let se je Stelarc preizkušal v visenju (Suspensions), kjer je bilo njegovo telo privzdignjeno, da je valovilo znotraj prostorov in galerij, vodeno z daljinsko upravljanimi strukturami. Kasneje se je, inspiriran od indijanskih obredov O-Kee-Pa, z ogromnimi kljukami zapičenimi skozi kožo na hrbtu in povezanimi z vrvmi, dal dvigniti z žerjavom v praznino in tako visel tudi do dvajset minut. Po sedemindvajsetih dvigih (na vseh krajih, od nebotičnika do zapuščene pečine) je Stelarc, v sodelovanju z ekipo univerzitetnih raziskovalcev specializiranih v robotiki, med visenjem realiziral že omenjeno Tretjo roko, ki so jo upravljale trebušne in nožne mišice s pomočjo zapletenega računalniškega sistema (Stelarc, 1992).

Njegovo telo je s prebodeno kožo sedelo na tleh, pod obročem kamnov, ki so viseli s stropa. Pritrjeni so bili na vijake z vozli, ki se razvežejo, ko potegnemo konec vrvi. Ko je bilo vse povezano med seboj, so zategnili vrvi in s tem sprostili kamenje. Ko se je kamenje spuščalo, se je telo dvigovalo. Telo je bilo uravnoteženo s pomočjo obroča iz kamnja, pri čemer je vsak kamen služil eni prebodeni točki v koži. Telo se je rahlo pozibavalo z ene strani na drugo in s tem ustvarjalo naključen niz nihanj kamnja. Vse je bilo povezano in obvladljivo. Misli o odvečnosti so migetale v in iz tišine.

Slika 5.7: Sedeti/Pozibavati se (1980)



Vir: Stelarc v Enriquez (2007).

Ekstremno teoretiziranje: človeško telo kaže skrajne meje svojega evolucijskega sistema. Njegov projekt pa je na novo določiti človeško telo. Telo je postalo že zastarelo, saj ne more več dohajati zmogljivosti svojih robotskih in digitalnih protez, zato potrebuje tehnološke priključke.

Nasilnost, blaznost ali inteligenca? Problem sploh ni tako preprost. Obstajajo primeri, ko je inteligenca lahko le sredstvo za nasilnost (inteligenca orožja in vojnih strojev). Torej za nas to ni prava inteligenca. Po drugi strani pa so lahko tudi pametna nasilja, se pravi tista nasilja, ki so predstavljena od predhodno imenovanih umetnikov, kjer nasilje nima za vrhunec škodo ali pa uničenje drugega. Vprašanje torej ostaja, in kot tako nam mora dati misliti.

5.3 Stereotipizacija body art performerjev

Pri obravnavi ekstremnih umetnikov ne morem mimo stereotipizacije, ki umetnike body art performansa označuje kot »blazne«. V zgodovini nastajajo razlike med sprejemanjem umetnostnih stvaritev predvsem glede na to, ali jih ljudje doživljajo kot žive, pomembne, kot takšne, ki zadevajo tudi njihovo lastno sedanost, njihovo bivanje in prakso, ali pa jih štejejo za čiste izmislice, za samo domišljijo in nasilne vdore v neki tuj, odmaknjen, minul in izginul svet. Umetniki tovrstnih praks niso nič drugega kot ekstremni umetniki. Rada bi spomnila tiste, ki se s tem ne strinjajo, kolikokrat se je v zgodovini umetnosti zgodilo, da so bili nekateri umetniki, danes zelo priznani, označeni kot »prekleti« in zaradi krivoverstva izgnani.

Če predstavim samo nekaj najbolj očitnih primerov. Caravaggiova platna so bila pogosto zavrnjena zaradi pomanjkljivega okrasja (danes je smatran za velikega slikarja 17. st.). Sledi primer zelo znane Michelangelove freske Univerzalna sodba v Sikstinski kapeli, kjer so bili tekom 16. st. nekateri goli deli oseb cenzurirani z draperijo. V 19. st. je Manet z Zajtrkom na travi povzročil škandal s tem, ko je naslikal golo žensko skupaj z dvema moškima. In kaj naj si mislimo o Van Goghu, ki je umrl v revščini, ne da bi

vedel, da njegova platna sedaj dosegajo vrtoglave cene? Sledi Modigliani, impresionizem, kubizem, nato ekspresionizem, ki je bil sprva izključen iz Akademije in so prav zaradi tega nastale secesije (munchenska, berlinska, dunajska), vsi tokovi in umetniki, za katere danes nihče ne bi upal zanikati, da gre za umetnost. Za konec pa še Dada, ki je oskrnila pomen umetnosti; pomislimo na »kolo na pručki« in na Duchampov »vodnjak« (narobe obrnjeni pisoar). Seveda ne smemo pozabiti Pop Arta in Andy Warhola, konceptualne umetnosti in minimalizma. V Italiji je Piero Manzoni nadaljeval s provokacijo z »umetnikovim blatom«, ki se je prodajalo po teži zlata. In še vedno je veliko ljudi, ki se razburjajo zaradi točno določenih vzrokov ali pa tudi brez, vendar pa vse to umetnikov sploh ne zanima.

Ekstremna umetnost ima veliko in globoko tradicijo prav pri tistih umetnikih, ki jih danes cenimo. In bolj, ko se vračamo v preteklost, bolj jih cenimo, saj je preteklo več časa, da so se »asimilirali« in jih prav zaradi tega veliko bolje razumemo. Nekaj povsem običajnega je, da prestopimo prag cerkvenega portala in si podrobno ogledamo njeno notranjost. Našli bomo krvaveče mrtvece, križanja, odrezane glave, trpinčene in mučene ljudi. Če je bila predstavitev mučeništva sprejeta že v davnih časih in to prav v cerkvi, zakaj ne bi sprejeli danes umetnika, ki se reže in si zadaja bolečino?

Doživetje resnične umetnosti je možno šele tedaj, ko imamo ob umetnini vtis, da gre za neprisiljeno izjavo, ki je privrela iz ustvarjalnega jaza nehote in ne da bi jo bilo moglo kaj zadržati. Na območju umetniškega ustvarjanja nima pojem objektivne resnice nobene pristojnosti. Samo ozrmo se nazaj. Ne moremo se preprosto sprijazniti s tem, da je umetnost minulih obdobij izpostavljena nenehnim prevrednotenjem, da velja umetnik, kot je Rafael, enkrat za »vzor« klasičnega mojstra, enkrat pa za zastopnika konvencionalne povprečnosti - ali pa, da velja manierizem, ki je bil še včeraj razvpit kot huda zabloda okusa, danes za eno najbolj zanimivih in spodbudnih umetnostnih gibanj. Človek se mora vprašati, ali so takšne sodbe pravilne ali napačne. Mar je ena umetnostnozgodovinska razlaga pravilnejša kot druga? Je tisto stališče, ki so ga osvojili pozneje, bolj pravo kot prejšnja? Ali pa mogoče nima zaporedje tolmačenj in presojo sploh nobene zveze z napredkom, s postopnim odkrivanjem resnice in z objektivno veljavnim merilom vrednosti? Mar vlada v zgodovini umetnosti neogibna in konec

koncev nepomembna relativnost? Ali pa gre tu mogoče za sodbe, ki jih ni mogoče razločevati kot pravilne ali napačne, marveč po čisto drugačnih merilih? Dejstvo je, da gre pri body art performansu za umetnosti, ki vzbuja v posamezniku neprijetna občutja in gre tako domnevno za privrženost grdi umetnosti ali lepše zveneče, ne-estetiki. "Tako kakor umetnost, ki lahko v posamezniku vzbudi prijetne občutke in čustva, tako ima tudi neprijetna in odvratna umetnost v družbi svoje legitimno mesto" (Krpič 2008, 2).

5.4 Sklep

Akcije body art performansa moramo sprejeti kot znake predanosti gledalcem, kot znake, ki so ponujeni v želji po komuniciranju o dejanju. Umetniki, ki so uporabljali akcijo, so hoteli z odmikom umetnosti od povsem formalističnih zadev ter z vnovično povezavo umetnosti z vedenjem gledalcev ponovno vključiti same sebe kot tudi gledalce v aktivno izkušnjo. Umetniške akcije torej potujejo skozi telo umetnika v njegovi/njeni materialnosti do gledalca v družbenem svetu. Body art performansi oznanjajo, da preprosto ni dovolj, če objekt akcije le gledamo, ne da bi vstopili v samo razmerje, v situacijo, v kateri objekt potegne gledalce nazaj k akcijam in tako dopolni odnos med nastopajočimi subjekti, objekti in gledajočimi subjekti.

Umetniki so tako kot njihovi soljudje proizvodi in proizvajalci družbe, se pravi, niso popolnoma samostojni in v vseh pogledih neodvisni, niti že kar vnaprej izkoreninjeni in odtujeni ljudje. Kakor niso govorilo večnega in enotnega človeštva, prav tako niso izgnane žrtve nečloveško uravnavane, neupogljivo organizirane družbe, s katero se ne morejo sporazumeti in pred katero se zatekajo v umetnost. Ne glede na to, kako vzvišeno se čutijo nad svojimi soljudmi, ali kako odtujene od njih, govorijo njihov jezik, govore ljudem in govore zanje.

6 ODNOS UMETNIK – GLEDALEC IN NJEGOVA REAKCIJA NA BODY ART PERFORMANS

6.1 Uvod

Odpravili bomo oder in dvorano in ju nadomestili z nekakšnim enotnim prostorom, ki ne bo imel sten in kakršnihkoli pregrad in bo postal prizorišče dogajanja. Med gledalcem in predstavo, med igralcem in gledalcem bo vzpostavljena neposredna povezanost, saj bo gledalec postavljen v središče dogajanja, ki ga bo ovijalo in brazdalo (Artaud 1994, 96).

Z omenjenim citatom, je Antonin Artaud, francoski pesnik, esejist, dramatik, gledališki režiser in igralec, že leta 1938 napovedal, da se bo hierarhija med igralcem in gledalcem razpustila, družbena razmerja pa bodo temeljito politizirana. In ravno to se v šestdesetih letih zgodi z umetniško prakso imenovano body art performans. Umetna delitev, ki je običajno postavljena med umetnika in gledalca, v body art performansu postane zabrisana. Z umetno delitvijo mislim predvsem na razdaljo, načrtano med umetnikom in gledalcem, ki slednjemu preprečuje možnost participiranja v sami umetnini. In kljub temu, da je občinstvo oziroma gledalec med teoretiki žal vse preveč zapostavljen, predstavlja pomemben del body art performansa, saj brez njega tovrstna akcija ne bi bila nikoli umetniška akcija, saj ji tak pomen lahko pripišemo šele v interakciji z umetnikom in občinstvom.

6.2 Body art performans kot prenos umetnikovega razmišljanja na gledalca

Body art prakse prikazujejo subjekte v strastnih in krčevitih razmerjih ter tako zaostrejuje učinke družbene in zasebne izkušnje v poznokapitalističnem, postkolonialnem zahodnem svetu. Kot rečeno, umetniki body art praks zavračajo

razdaljo, ki je običajno postavljena med gledalca in umetnino. Če samo omenim Yayoi Kusami¹ in njena dela (Kusamin peep show-neskončna ljubezenska predstava; obsedenost s seksom, obsedenost s hrano, neskončne mreže makaronov & Kusama...), ko z vlaganjem umetnine v umetnico (in obratno) vsrka gledalca v vrtinec erotično nabitega odbijanja in privlačjenja, ki na koncu ustvari preplet gledalca, umetnine in umetnice (kot umetnine). Na spodnji sliki je Kusama fotografirana v ležečem položaju pred eno izmed njenih slik, imenovanih Neskončna mreža. Fotografijo je sestavljala iz pasu nalepljenih makaronov, ki so se zadaj nadaljevali v obsesivno dekorativne vzorce na fotografiji. Sebe je predstavljala kot umetnico – subjekt in hkrati kot telo – objekt poželenja.

Slika 6.1: Obsedenost s seksom, obsedenost s hrano, neskončne mreže makaronov & Kusama (1962)



Vir: Kusama v Jones (2000, 134).

Body art performans, ki vnaša v delo umetnikovo telo kot partikulariziran subjekt, revidira razmerje med umetnikom, subjektom in javnostjo - spodbudi nas k vnovičnemu razmisleku o načinih, s katerimi proizvajamo zgodovino umetnosti, in k vnovičnemu razmisleku o tem, kako pomen pride na svoje mesto (Licht 1975).

¹ Japonska umetnica Kusama priznava, da so njene umetnine, ki jih zaznamujejo predvsem obsesivni vzorci in ponavljanja plod obsesivnih misli iz otroštva, kot posledica psihične zlorabe iz strani njene mame. Njena dela so tako navdihnjena z avtobiografskim, psihološkim in seksualnim kontekstom.

Body art performans ni reakcionaren, kot so trdili mnogi. Prej bi lahko dejali, da je z odpiranjem interpretativnega razmerja nekaj, kar priskrbi možnost za radikalne angažmaje, ki lahko preoblikujejo naše razmišljanje o pomenu in subjektiviteti (umetniški in svoji lastni). Z aktiviranjem intersubjektivnosti pa nazorno prikaže, da je pomen ravno v izmenjavi med umetnikom in gledalcem, in poudari, kako nemogoče je, da bi bila katerakoli praksa, ko gre za kulturno vrednost, »inherentno« pozitivna ali negativna.

Poleg tega umetniške prakse body arta vsebujejo dramski potencial, saj gledalca raje nagovarjajo, kot da bi ga oddaljile, z intersubjektivno izmenjavo pa ga potegnejo v umetniško delo; te prakse tudi izvablajo želje in užitke, ki so po mnenju marksističnih kritikov neločljivo povezani s kvarnimi vplivi blagovne kulture, na tem mestu pa so razloženi kot učinki, ki imajo potencialno radikalne učinke na gledalca, udeleženega v umetniško produkcijo in recepcijo.

Enkratno umetnikovo telo ima svoj pomen v body art performansu samo po zaslugi kontekstualizacije znotraj kodov identitet (spolnih, rasnih, razrednih, seksualnih in drugih), ki prirastejo na umetnikovo telo. To telo v svoji brezpomenskosti torej ni samozadostno; to telo se ne opira samo na avtorski kontekst »podpisa«, temveč tudi na recepcijski kontekst, znotraj katerega se utegne z njim sporazumevati interpret ali gledalec. Živi performans pravzaprav doseže, da je ta kontingentnost - intersubjektivnost interpretativne izmenjave – izrazitejša in očitnejša, kajti akcije telesa utegnejo motiti druga telesa/subjekte; toda dokumenti o telesu v performansu so lahko enako zlahka, čeprav ne tako očitno, kontingentni, in sicer v tem, da je pomen, ki priraste na podobo telesa, odprt in odvisen od tega, kako je podoba kontekstualizirana in razložena.

Dela iz devetdesetih let pogosto prinašajo kompleksne strategije, ki se nanašajo na telo (telo drobijo, ga simbolizirajo, podvržejo tehnologijam, ki ga skrajno popačijo), ni pa nujno, da gre tu za umetnikovo telo. Umetniki, ki so prišli v ospredje v minulem desetletju, največkrat razvijajo multimedijo, instalacije in fotografske tehnologije ter se v celoti izogibajo živemu performansu. O body art performansu, kot ga povzemajo

podobe Ane Mendieta, v katerih telo nastopa kot sled ali »silhueta«, je mogoče reči, da se ponaša s telesom kot izgubo ali mankom²: da mu torej v osnovi manjka samozadostnost, ki bi mu zajamčila popolnost³. Na spodnji sliki je dokumentirana njena silhueta, upodobljena v pokrajini Iowa, kjer je v zemlji ustvarila in oblikovala svojo lastno podobo. Dvignjene roke nad glavo in skupaj ležeči nogi naj bi predstavljali njeno begajočo dušo (Lynn-Harris 1978). Uporabila je sled njenega telesa kot nadomestek za njeno fizično prisotnost. Njena simbolni reprezentaciji telesa oziroma odsotnost pravega telesa obudi umrljivost, začasnost človeškega telesa v nasprotju z bolj trajnimi oblikami umetnosti.

Slika 6.2: Brez naslova, iz serije Silhueta (1978)



Vir: Mendieta v Jones (2000, 168).

Interpretacij njenega dela je več. Čeprav je subjekt ustvarjanja umeščen v razmerja produkcije, ki na različne načine vplivajo na njene/njegove izdelke, vsak subjekt gledanja razlaga body art performans na način, ki je odvisen od njenih/njegovih posebnih želja, te pa so se spet razvile v odvisnosti od njenih/njegovih psihičnih in

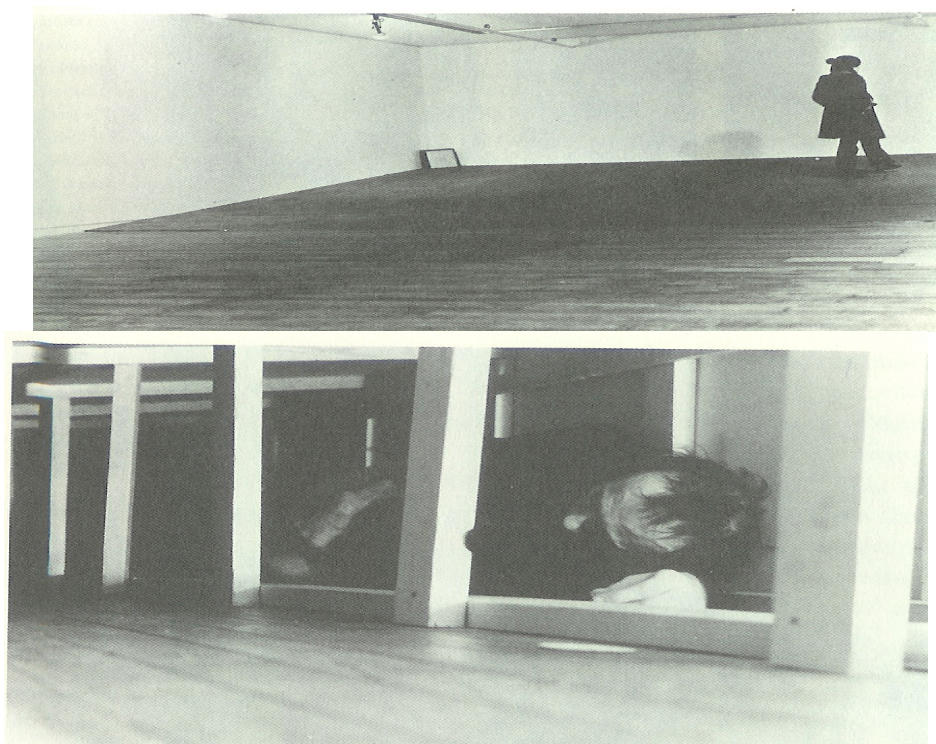
² Verjetno je bil njen občutek telesa kot manka tudi eden izmed povodov, da je avtorica svoje življenje s skokom čez okno končala pri rosnih šestintridesetih letih.

³ Ana Mendieta je trdila: "...z rabo lastne podobe v svoji umetnosti se spoprijemam z vselej navzočim razkorakom med umetnostjo in življenjem. Zame je ključno, da sem sestavni del vseh svojih del. Posledica mojega sodelovanja je, da moje vedenje postane realnost in del mojih izkušenj" (Nancy Lynn Harris 1978, 55).

družbenih kontekstov. Dve utelešeni družbenosti in subjektiviteti torej prideta v stik prek body art performansa.

Vito Acconci je s tem, ko je v dela vključil lastno telo, vztrajal pri umetnosti kot izmenjavi med umetnikom in gledalcem. Izmenjavi, ki je nedvoumno erotična – Semenska greda, 1972 performans/instalacija – lesena klančina, zvočniški sistem v Galeriji Sonnabend v New Yorku; pod leseno klančino leži umetnik in ob prihodu obiskovalcev masturbira. Le-ti njega sicer ne vidijo, zato pa ga dobro slišijo preko zvočniškega sistema. Konstruiral je torej nizko leseno klančino, kamor se je skril med trajanjem razstave. Njegova masturbacija je bila odziv na obiskovalčeve korake nad njim, hkrati pa je preko mikrofona govoril o svojih fantazijah o nepoznanih telesih, ki so se premikala nad njim (Jones 2000, 117). Na ta način je obiskovalce vključeval v svoje delo in hkrati preučeval meje med telesom in okoljem, kot tudi meje med individualnim in socialnim telesom. Umetnikovo telo je tu uporabljeno kot vdor ali transformacija družbenega prostora.

Slika 6.3: Semenska greda (1972)



Vir: Acconci v Jones (2000, 117).

Body art performans se tako dogaja skozi narcizem, saj gre za raziskovanje umetnikovega telesa kot umetniškega dela in umetnikovo usmerjenost vase in hkrati željo, da bi bil objekt želje. In ravno narcizem vrne moški subjekt, pa naj je v svojih akcijah še tako »mačističen«, prav na stopnjo avtoerotizma, ki ga freudovska psihoanaliza povezuje s feminizirano homoseksualnostjo (Freud, 2002).⁴ Ključna strategija feminističnih umetnic pa je distanciranje, ker s tem spodkopavajo vladajoče strukture kulturne porabe, ki so klasično fetišistične.

V body art performansih moških umetnikov gre za osredotočenost na uprizarjanje telesa, dopolnjevanje telesa, udejanjanje telesa; je pa v dramatičnem nasprotju s tendenco ženskih body art performerik, ki so z retoriko mirujočega poziranja na splošno obravnavale vprašanja estetike, označevanja, identitete in seksualizirane subjektivitete. Vročično dejavnost moških body art umetnikov (Acconci) si očitno prizadeva izboljšati objektizirajoče učinke njihovega narcizma. Telo v akciji si lahko lasti nekakšno transcendenco; gibanje telesa, ki se orientira v okolju, je dejanje, do katerega so ženske umetnice le težka dostopale. Tako moško telo v akciji organizira okoliški prostor kot podaljšek svojega bitja, mirujoče žensko telo pa je omejeno na pasivno podobo. Poleg tega, da je Acconci zaznamoval svoje telo, je ugrize na roki premazal s črnilom in te »sledi« odtisnil na papir in s tem svoji notranjosti omogočil pot ven (Jones 2000).

Vsaki od teh praks se je mogoče približati in jo razlagati na številne načine. Ko so se moški, kot so Acconci, Nauman in Burden začeli ukvarjati s telesom, so se osredotočili na njegovo obnašanje in permutacije. Svoje telo so skozi nekakšno samosprostitev uporabili kot orodje samoodkrivanja, kar bomo videli v nadaljevanju. Zdelo se mi je, da so kvazi znanstveno preučevali stvari, da pa v resnici niso preučevali moškosti.

Na primeru del Vita Acconcija sem poudarila dve narcistični težnji body art prakse moških umetnikov s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let: vzbuditi odpor v

⁴ Mazohizem, kot osrednja točka body art performansov tega obdobja (predvsem med moškimi umetniki, a tudi v delih Gine Pane), je uporabljen kot sredstvo, ki simbolizira trenutke v infantilnem razvoju, ki obdajajo Ojdipov kompleks. Mazohizem omogoči performerju, da vodi gledalca vzdolž krivulje psihičnega razvoja ter preigrava boleči, travmatski razcep med jazom in drugim, ki vzpostavi "subjekt" kot takšen.

drugem in tako doseči koherenco umetnika kot faličnega, postojdipskega, moškega »jaza« - ali pa se, protislovno, združiti z drugim oziroma ga pripojiti ter se tako vrniti k mitski, predojdipski celovitosti z materjo – drugim. Feministične body art umetnice pa so imele precej drugačen odnos do narcizma. Če pogledamo primere prakse Hannah Wilke bomo opazili, da so se feministične body art performerke nagibale k preučevanju spolno opredeljene (umetniške) subjektivitete prek udejanjanja svojega telesa/jaza na način, ki odpira samopripisano »popolnost« Narcisa, ki ne ljubi nikogar razen sebe, za popolno kontingentnost razmerja med jazom in drugim. »V performansu kot takem je nekaj ženskega, zdi se mi, da zato, ker je tako kratkotrajen in tako blizu nezavednemu – ker obsega razkazovanje in rabo jaza« (Jones 2000, 265).

Slika 6.4: Popravljen Art News (1975)



Vir: Wilke (1975).

»Razstavljanje samega sebe je težko za druge ljudi, za tiste, ki o svojem telesu nimajo dobrega mnenja. Sama bi lahko bila pohlevnejša – toda, če bi bila pohlevnejša, ne bi bila umetnica« (Wilke v Jones 2000, 268). Wilkejevo narcistično performativno telo/jaz ne zlije le njenega uma in telesa v avtobiografsko proizvodnjo umetnosti, pač pa tudi fascinantno pomeša njene identitete z identitetami gledalcev. »S tem, ko zaprosiš ljudi, naj uživajo v lastnem telesu, jih prestrašiš bolj kot s čimerkoli drugim« (Wilke v Jones 2000, 268).

Projekcijski potencial body art performansa prežene notranjo grožnjo, ki jo je ustvaril pritisk neznosnega vzgiba, in jo s tem preoblikuje v zunanjo grožnjo, ki jo je lažje obvladati. V body art performansu umetniki premestijo svoj problem od subjekta k objektu, iz notranjosti v zunanost. Delo je umetnik in njegov narcizem ni več invertiran v umetnostni objekt; dovoljeno mu je eksplodirati znotraj lastnega telesa. Wilkejin body art performans deluje tako, da projicira jaz od znotraj navzven (skozi vidno telo), to pa zaplete s tem, ko pozunanji notranje rane ženske subjektivitete.

6.3 Pomen gledalca v procesu konstruiranja body art performansa

Body art performans predstavlja neposreden odnos med umetnikom in gledalcem. Slednji je včasih celo povabljen, da aktivno sodeluje v procesu nastajanja performansa, da bodisi z dotiki ali pa kako drugače vpliva na telo body art performerja. Čeprav gledalec včasih asistira, pa je le redko pripravljen svojo vlogo gledalca zamenjati za vlogo umetnika in s svojim telesom nadomestiti njegovega. In kljub temu, da je empatičen odnos med gledalcem in body art performerjem vzajemen, ga slednji zaradi aktivne vloge oziroma fokusiranosti na svoje lastno telo, doživlja nekoliko drugače. Ker jih reakcija gledalcev še kako zanima, so performerji nekako prisiljeni razviti empatijski odnos do gledalcev, saj jim ponavadi predstavlja edini vpogled v uspešnost njihovega performansa (Krpič 2003).

Kljub temu, da je občinstvo le malo kdaj povabljeno na prizorišče, kjer poteka body art performans in po navadi le pasivno opazuje dogajanje na odru, ta umetnost ne bi nikoli obstajala brez občinstva, saj je body art performans rezultat kolektivne interakcije večjega števila ljudi. Vendar sama navzočnost občinstva za body art performerja ni dovolj. Slednji od njih vendarle pričakuje neko priznavanje - kljub temu, da ga morda niti ne dočaka med samo umetniško akcijo, saj so mnogokrat umetniki preveč fokusirani na body art performans, ki ga izvajajo na odru in s tem v nekem trenutku pozabijo na občinstvo ali pa je včasih težko pričakovati, kot se zanimivo izrazi Krpič "...da bo gledalec že v času odvijanja body art performansa prebavil tisto, kar mu bo umetnik na odru serviral" (Krpič 2008, 7). In ravno marginalne refleksivne telesne tehnike, ki so

pogosto zelo nevarne, a jim kljub njihovi nevarnosti do sedaj nobeden od umetnikov še ni podlegel ali bil resneje poškodovan zaradi posegov v telo, ponavadi naredijo največji vtis na gledalca. In lahko bi rekli, da večja kot je reakcija gledalca na provokacijo body art performerja, uspešnejši je body art performans.

Gledalci na neprijetne refleksivne telesne tehnike body art performansa reagirajo različno. Nekateri zgolj z radovednostjo, drugi z zaskrbljenostjo, zgražanjem, občudovanjem ali celo ignoranco. Odvisno od nevajenosti in empatije, ki predstavlja sposobnost poistovetenja z drugo osebo oziroma sposobnost zaznavanja čustev druge osebe. Gledalec, ki je sposoben empatičnega vživljanja, občuti večje intenziviranje svojih lastnih občutij. "Posameznik, ki je sposoben intenzivnega predstavljanja (prijetnih) ali neprijetnih/bolečin, občutij in čustev drugih, močno reagira na body art performans, bodisi izrazito pozitivno, bodisi izrazito negativno v primerjavi s posameznikom, katerega stopnja empatije je nižja" (Krpič 2008, 10).

Res pa je, da posameznik lahko razvije različne emocionalne odzive s tem, ko vidi večje število tovrstnih performansov. Na ta način lahko razvije posebno odpornost, saj postane nekako adaptiran na neprijetnosti. A ravno zgražanje in neugodje veljata za zaželeno reakcijo občinstva, saj takšna reakcija body art performerju pove, da je bila njegova predstava uspešna. Morda je to tudi eden izmed vzrokov zakaj je body art performans skoncentriran ne relativno majhen krog ljubiteljev. Empirična dognanja Krpiča kažejo na to, da se le nekateri člani občinstva prepoznajo kot ljubitelji body art performansa, drugi pa so pogosto bolj profesionalno zainteresirani, bodisi kot umetnostni kritiki, umetnostni zgodovinarji ali umetniki. Nameni, zaradi katerih gledalec pristane na takšnih umetniških akcijah, so tako različni. Nekateri zgolj iz profesionalnih, drugi iz takšnih ali drugačnih osebnih razlogov, pri čemer pa seveda ne smemo pozabiti tudi na tiste, ponavadi predvsem mlajše gledalce, ki pogosto pridejo zgolj zaradi radovednosti (Krpič 2005 in 2008).

Reakcije gledalcev na body art performans so tako različne in intenzivnejše pri ljudeh z bolj razvito empatijo. Neprijetna empatična občutja gledalca in njegovo empatično vživljanje v bolečino body art performerja, predstavlja pomembno vlogo pri poteku

tovrstnega body art performansa, saj je intenziteta gledalčevih občutij eden glavnih pokazateljev uspešnosti body art performansa. Iz tega vidika lahko na body art performans gledamo kot na umetnost, ki z refleksivnimi telesnimi tehnikami, s katerimi izraža svoje osebne skrbi, pomisleke in strahove, namenoma vzbuja v gledalcu neprijetna čustva in občutke bolečine. Je torej specifična oblika umetniške govorice, ustvarjene z namenom izražanja globokih umetnikovih občutkov, ki jih želi javno reprezentirati in jih s tem pretvoriti v javno skrb (Krpič 2005 in 2008).

Čustva in občutja so v body art performansu konstruirana v procesu kompleksnega razmerja med performerjem in občinstvom. In ker se body art performans realizira kot uprizoritev in ne kot avtonomno delo oz. artefakt, potem ne moremo mimo izraza Fischer-Lichtove o avtonomni feedback zanki, ki predstavlja osnovni princip za vzpostavitev razmerja med performerjem in občinstvom, in sicer kot investicijo čustev in občutij v gledalčevo telo do katere pride zaradi performerjeve uporabe refleksivnih telesnih tehnik. Ker uprizoritev nastaja v živo, estetski proces uprizoritve poteka kot samoproizvajanje, kot avtopoetska, nenehno spreminjajoča se feedback zanka. Feedback zanko kot glavni princip body art performansa proizvedejo vsi udeleženci, nihče od njih pa je ne more v celoti načrtovati, nadzorovati ali pa proizvesti sam. V tem istem procesu feedback zanka vzvratno z vzpostavljanjem uprizoritev akterje določa kot igralce in kot gledalce predstave. Tako gledalec ni več pasivni sprejemnik sporočil, ki jih proizvaja igralec na odru, saj z zaznavanjem dogajanja in s tem, kar počne ter s tem, kar se mu dogaja, vpliva na potek uprizoritve in s tem ruši nasprotje med gledanjem in igranjem. Avtopoetska feedback zanka z načinom svojega delovanja ustvarja emergence pomenov, zaradi katerih je predstavitev vsakič drugačna, enkratna in neponovljiva (Fischer-Lichte 2008).

6.4 Sklep

Body art performans se skuša približati umetnosti vsakdanjemu življenju, zato uporablja kaj drugega kot telo, ki predstavlja najintimnejši del vsakdanjega življenja vsakega

posameznika. Telo postane osnovni medij uprizarjanja umetnosti, kjer zamenja umetniško delo in s tem postane dematerializirani objekt ustvarjanja. Prav tako zavrača umetnost kot lepo umetnost in hkrati zavrača umetnostni trg, kar se zopet sklada s teorijo o združitvi umetnosti z vsakdanjim življenjem, ki ravno zato svoje umetniške akcije prestavi izven galerij, na ulice, v privatne sobe, hodnike itd. S tem se poveča intimnost med umetnikom in gledalcem. Svoja občutja so želeli približati občinstvu in jih s svojo uporniško pozicijo, ki se rodi kot reakcija na obstoječe stanje na družbenem, političnem ali kulturno-umetniškem področju, nagovoriti ali celo vzpodbuditi k akciji. Občinstvo oziroma gledalec je tako nedvomno pomemben element body art performansa, ki predstavlja, kljub njegovi premnogokrat zapostavljeni vlogi, konstitutiven del tovrstne umetniške prakse, saj slednji oživi šele skozi prizmo gledalca oziroma občinstva. Umetniško akcijo body art performansa moramo tako razumeti kot kompleksno in dinamično razmerje med body art performerjem in občinstvom. V tem smislu slednji igra aktivno vlogo pri konstruiranju body art performansa.

7 SKLEP

Obravnavani kulturni fenomen body art performans je nedvomno ekstremen, saj z refleksivnimi telesnimi tehnikami na ekstremen način posega v telo in je tako za večino ljudi popolnoma nesprejemljiv. Je enkraten dogodek, ki ga je težko reproducirati v povsem enaki obliki. Vsak dogodek je tako na nek način neponovljiv in s tem avratičen, kot pravi Benjamin (2002). A kljub temu, da se body art performerji sklicujejo na enkratnost svojega dela, v veliki meri pri svojem delu uporabljajo moderne tehnološke naprave. In ravno moderna tehnologija, kot sta na primer film in video, služi za namen kvazi reprodukcije. Seveda pa moramo na tem mestu poudariti, "...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 preko daljšega časovnega obdobja" (Krpič 2003, 814).

Body art performerji so nedvomno povečali stopnjo intimnosti med umetnikom in gledalcem in s tem porušili "hierarhijo" med njima, saj je slednji na nov način postavljen v središče dogajanja. Umetnikovo telo uporabljeno v body art performansu, kot nujen konstitutivni element umetniške akcije, je tako zabrisalo razdaljo med umetnikom in občinstvom. S tem jim je nekako uspel tudi prenos umetniških form iz prostorov visoke umetnosti v prostore vsakdanjega življenja, saj so ljudi neposredno soočili s svojimi umetniškimi deli. V središču dogajanja imamo tako na eni strani opraviti z aktivnim umetnikom, saj z refleksivnimi telesnimi tehnikami na aktiven način preoblikuje samega sebe v umetniški predmet, na drugi strani pa gledalca, ki ima kljub pasivni participaciji aktivno vlogo pri konstruiranju body art performansa. "Ko si je Bob Flanagan v performansu na stol z žeblijem pribil penis, je v tem gotovo doživel mazohistična občutja užitka a, če bi to storil na mesto 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 avtomazo-sadističen odnos" (Krpič 2003, 816). A kljub temu, da je gledalec le redkokdaj več kot zgolj pasiven opazovalec dogajanja na odru, ima ključni pomen pri body art performansu, ki predstavlja rezultat kolektivne interakcije večjega števila ljudi. Brez gledalca body art performans ne bi nikoli obstajal,

saj se njegovo bistvo rodi šele v interakciji z njim. Ekstremno telo, ki vase na ekstremen način posegla z reflektivnimi telesnimi tehnikami, skuša izzvati v gledalcu neprijetna občutja ali ga vsaj ne skuša pustiti ravnoušnega, saj svoj performans ustvarja z namenom izražanja svojih globokih občutkov, ki jih želi javno reprezentirati in jih s tem pretvoriti v javno skrb. In ravno v tem smislu neprijetna empatična občutja gledalca predstavlja pomembno vlogo pri poteku tovrstnega body art performansa.

Cilj sleherne umetnosti, in seveda tudi obravnavane je, da bi delovala kot poziv, da bi prebujala v gledalcu, poslušalcu ali bralcu čustva in pobude za akcijo ali nasprotovanje. Če pa naj bi umetnost spodbujala človekovo voljo, ni dovolj, da izraža samo čustva, da prepričljivo posnema dejanskost ali da ustvarja očarljivo besedne, zvočne ali likovne tvorbe. Evokacijo volje pogojujejo sile, ki nimajo nobene zveze s čustvi in oblikami, sile, ki se uveljavljajo sicer sočasno in skladno s čustvenimi, posnemovalnimi in oblikovnimi umetnostnimi sredstvi, so pa bistveno drugačne od teh.

Obravnavana umetnost zato ni nikoli samo izraz, ampak vedno tudi nagovor in zanosnost, ki sta ena njenih bistvenih prvin. Body art performans ne izvira niti iz samega prizadevanja za čutno odmaknjenost, ki nastaja ob razčlenjevanju notranjosti, niti iz notranje neodmaknjenosti od doživetij. Umetnost hoče oboje, tako neposredno, spontano doživetje, kot tudi izraz, sporočilo, razčlenitev in organizacijo doživetij: dušo, ki si zgrajuje telo, da bi postala vidna in dostopna, kot tudi telo, ki ostaja vidno, otipljivo, čutno spodbudno, zanimivo in za duha neizmerljivo in neprimerljivo, nepredirno in neizčrpno. Umetnik sam pa lahko le redkokdaj pove do konca, kaj je doživel in kaj po svoje ve. Pri tem si pomaga z reflektivnimi telesnimi tehnikami, ki predstavljajo specifično govorico tovrstne umetniške prakse. Če hoče, da bi ga razumeli, mu je na voljo samo posredno izražanje, uporablja lahko vedno samo bolj ali manj neprimerne oblike, nekakšne hieroglife, šifre, skratka, doživetjem, ki jih želi izraziti, načelno povsem tuje pripomočke. Zato pa lahko ugotovimo, da so umetniki obravnavanega obdobja morda še najbolj približali svoja občutenja njihovemu občinstvu.

8 LITERATURA

1. Acconci, Vito. 1980. *A retrospective. Exhib. Cat.* Chicago: Museum of Contemporary Art.
2. Antúnez Roca, Marcel Li. 1995. Dostopno prek: www.marceliantunez.com (15. julij 2009).
3. Artaud, Antonin. 1994. *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
4. Aucouturier, Mathias. 1997. *Shoot*. Dostopno prek: choc.electrique.free.fr (13. marec 2008).
5. Badovinac, Zdenka. 1998. *Body and the East: Od 60-ih do danes*. Ljubljana: Moderna galerija.
6. Benjamin, Walter. 2002. *The work of art in the age of its technological reproducibility*. Cambridge, MA: The belknap press.
7. Boadwee, Keith. 2008. Dostopno prek: keithboadwee.com (15. julij 2009).
8. Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London, New York: Routledge.
9. Crossley, Nick. 2005. Mapping Reflexive Body Techniques: On the Body Modification and Maintenance. *Body and Society* 11 (1): 1-35.
10. Enriquez, Michael Jason. 2007. *Sedeti/Pozibavati se*. Dostopno prek: thingscaughhtinmichaelseye.blogspot.com (17. junij 2009).
11. Fischer-Lichte, Erika. 2008. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
12. Franko, B. 2008. Dostopno prek: www.franko-b.com (22. avgust 2009).
13. Hauser, Arnold. 1980. *Umetnost in družba*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
14. Jones, Amelia in Tracy Warr. 2000. *Survey. The Artist's Body*. London: Phaidon.
15. Jones, Amelia. 2002. *Body Art: Uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska, Študentska založba.
16. Kopici, Vlado. 1972. *Telo umetnika kao subjekt I objekt umetnosti*. Novi Sad: Tribina Mladih.

17. Krpič, Tomaž. 2003. Telo kot vir kulturnih razlik. *Teorija in praksa* 40 (5): 802-820.
18. --- 2004. *Kognitivno delovanje človeškega telesa*. Ljubljana: Znanstvena knjižnica – Fakulteta za družbene vede.
19. --- 2005. Estetsko razmerje med telesom in sekundarnim kulturnim predmetom. *Teorija in praksa* (42): 239–255.
20. --- 2008. *Tvoje telo, moja bolečina*. Neobjavljeno gradivo.
21. --- 2009. *Medical Performances: The Politics of Body-Home*. Neobjavljeno gradivo.
22. Kunst, Bojana. 1999. *Nemogoče telo: telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*. Ljubljana: Maska, zavod za založniško, kulturno in producentsko dejavnost.
23. *La Fura dels Baus*. 2009. Dostopno prek: www.lafura.com (22 avgust 2009).
24. *La Lupe*. 2004. Dostopno prek: www.laloupe.net (12. april 2008).
25. Licht, Ira. 1975. *Bodyworks*. Chicago: Museum of Contemporary Art.
26. Longavesne, Jean-Paul. 2001. *The third hand*. Dostopno prek: crossings.tcd.ie/issues/1.2/Longavesne/ (23. avgust 2009).
27. *Los Ojos de la Filosofia*. 2008. Dostopno prek: losojosdelafilosofia.wordpress.com (7. maj 2009).
28. Lynn-Harris, Nancy. 1978: *The Female Imagery of Mary Beth Edelson and Ana Mendieta*. Louisiana State University. Boston Rouge.
29. Mauss, Marcel. 1973/1935. Techniques of Body. *Economy & Society* 2 (1): 70-88.
30. Mitchell, W.J.T. 1992. *Art and the public sphere*. London, Chicago: The University of Chicago Press.
31. Modic, Max. 2004. *Pax Slovenica*. Dostopno prek: www.mladina.si (26. avgust 2009).
32. *Museo Archivio Laboratorio Hermann Nitsch*. 2003. Dostopno prek: www.nitsch.org (12. april 2008).
33. *Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen*. 2000. Dostopno prek: www.muhka.be (22. marec 2008).
34. *New Media Encyclopedia*. 1998. Dostopno prek: www.newmedia-art.org (22. marec 2008).

35. O'Bryan Jill. 2005. *Carnal Art ORLAN's Refacing*. USA: University of Minnesota Press.
36. Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. London, New York: Routledge.
37. Proust, Marcel. 1987. *Iskanje izgubljenega časa*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
38. Sigmund, Freud. 2002. *Freud on women*. London: Vintage.
39. Stelarc. 1992. *Enhanced Gestured / Obsolete Desire*. Postevolutionary strategies. Linz: PVS Verlager.
40. --- 1999. Parasite Visions: Alternate, Intimate and Involuntary Experiences. *Body & Society* 5 (2-3): 117-127.
41. Tabar, Ive. 2002. *Evropa II*. Dostopno prek: www.culturepacts.org (17. junij 2009).
42. Turner, Bryan S. 2005. Introduction – bodily performance: On aura and reproducibility. *Body and Society* 9 (1): 1-10.
43. Wilke, Hannah. 1975. *Popravljene Art News*. Dostopno prek: www.lookatme.ru (2. marec 2009).