

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Urška Duplišak

**Reprezentacija ženskega telesa v performansu**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Urška Duplišak

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

## **Reprezentacija ženskega telesa v performansu**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

## **Reprezentacija ženskega telesa v performansu**

Pričujoče diplomsko delo obravnava reprezentacijo ženskega telesa znotraj umetniške forme performansa. Zgodovina likovne umetnosti se je izkazala kot generatorka objektivizirane ženske podobe, vznik umetniške forme performansa pa kot radikalna prelomnica v reprezentaciji te podobe. Telo, kot mesto skozi katerega se artikulira tako javna kot zasebna oblast, je postalo mesto protesta proti patriarhalnim odnosom. Z uporabo lastnih teles so se umetnice pričele zoperstavljati dualizmu telo–duh, ki je ženske umeščal na stran telesnega. V zadnjem delu naloge sem analizirala dela glavnih predstavnic performansa 60. in 70. let prejšnjega stoletja. Analiza je pokazala, da se znotraj te umetniške forme konstruirajo različne netipične ženske identitete, ki žensko postavljajo na mesto subjekta, ki deluje in aktivno soustvarja svojo lastno podobo. Žensko telo je pogosto umeščeno na moško stran tradicionalne spolne diade, pogosto je prikazano kot nosilec delovanja, ki odstopa od družbeno pričakovane in standardizirane telesne podobe. Umetnice so se s samoupodabljanjem uprle reprezentaciji ženskega telesa kot objekta, namenjenega voajerskemu užitku moškega in prevladujočim zapovedim o videzu žensk, ter tako vzpostavile moč in nadzor nad lastnim telesom.

Ključne besede: *performans, ženskost, reprezentacija, žensko telo.*

## **Representation of the female body in performance art**

The main purpose of this paper is to consider the representation of the female body within performance art. Art history had generated objectified women's figures up until performance art emerged and radically changed the representation of this image. The body, as the site through which public and private powers are articulated, then became the site of protest against patriarchal relations. Female artists used their own bodies to resist the duality between body and mind that placed women on the side of the body. In the last part of this paper I analyzed the work of the main female artists in performance art in the 60's and 70's. The analysis showed that performance art has been constructing different atypical female identities, within which women are becoming a subject that act and actively co-create their own image. The female body is often positioned on the male side of the traditional gender dyad; it is shown as a holder of activity that does not fit into socially expected and standardized physical image. Female artist have resisted the representation of the female body as an object, whose only aim is to serve the voyeuristic pleasure of men and dominant commandments about women's appearance and as such they established power and control over their own bodies.

Key words: *performance art, femininity, representation, female body.*

## KAZALO

|       |                                                                       |    |
|-------|-----------------------------------------------------------------------|----|
| 1     | UVOD.....                                                             | 7  |
| 2     | SPOL IN IDENTITETA .....                                              | 11 |
| 2.1   | DRUŽBENI IN BIOLOŠKI SPOL.....                                        | 11 |
| 2.2   | DRUŽBENA KONSTRUKCIJA SPOLNE IDENTITETE .....                         | 14 |
| 2.3   | MODELI PRIDOBITVE SPOLNE IDENTITETE .....                             | 15 |
| 2.3.1 | Zunanji dejavniki oblikovanja spolne identitete .....                 | 15 |
| 2.3.2 | Psihološki dejavniki oblikovanja spolne identitete .....              | 16 |
| 3     | TELO IN DRUŽBA.....                                                   | 20 |
| 3.1   | KONCEPT TELES: FENOMEN NARAVE, KULTURNI PROIZVOD ALI ZMES OBOJEGA? .. | 20 |
| 3.2   | TELO IN IDENTITETA .....                                              | 23 |
| 3.3   | NADZOROVANA TELES .....                                               | 26 |
| 3.3.1 | Moški pogled, žensko telo.....                                        | 28 |
| 4     | UMETNIŠKA PRAKSA PERFORMANSA .....                                    | 32 |
| 4.1   | OPREDELITEV PERFORMANSA.....                                          | 33 |
| 4.2   | KRATKA ZGODOVINA PERFORMANSA.....                                     | 34 |
| 4.3   | TELO V PERFORMANSU – ORODJE IN UMETNINA .....                         | 37 |
| 4.4   | DRUŽBENI IN POLITIČNI ANGAŽMA-TELO KOT PROTEST .....                  | 39 |
| 4.5   | ŽENSKO TELO V PERFORMANSU .....                                       | 41 |
| 4.5.1 | Žensko telo kot subjektiviteta .....                                  | 43 |
| 5     | ANALIZA PRIMEROV .....                                                | 46 |
| 5.1   | VALIE EXPORT .....                                                    | 49 |
| 5.1.1 | Trepetajoči in dotikajoči se kino.....                                | 49 |
| 5.1.2 | Akcija s hlačami: Genitalna panika .....                              | 50 |
| 5.2   | GINA PANE.....                                                        | 52 |
| 5.2.1 | Plezanje brez anestezije .....                                        | 52 |
| 5.2.2 | Toplo mleko.....                                                      | 53 |
| 5.2.3 | Sentimentalna akcija .....                                            | 53 |
| 5.3   | MARINA ABRAMOVIĆ.....                                                 | 55 |

|       |                                                |    |
|-------|------------------------------------------------|----|
| 5.3.1 | Serija ritem .....                             | 55 |
| 5.3.2 | Tomaževe ustnice.....                          | 58 |
| 5.4   | CAROLEE SCHNEEMANN .....                       | 59 |
| 5.4.1 | Meseno veselje.....                            | 59 |
| 5.4.2 | Predavanje – gola akcija .....                 | 60 |
| 5.4.3 | Notranji zvitek .....                          | 61 |
| 5.5   | HANNAH WILKE .....                             | 63 |
| 5.5.1 | SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika ..... | 63 |
| 5.5.2 | Zdravo fantje .....                            | 64 |
| 5.5.3 | Prisegam pri Hannah .....                      | 64 |
| 5.5.4 | Skozi veliko steklo .....                      | 66 |
| 5.6   | ORLAN .....                                    | 67 |
| 5.6.1 | »MesuRAGEs« .....                              | 67 |
| 5.6.2 | Poljub umetnice .....                          | 68 |
| 5.6.3 | Reinkarnacija svete Orlan.....                 | 69 |
| 5.7   | UGOTOVITVE .....                               | 72 |
| 5.7.1 | Herojsko, maskulinizirano telo .....           | 72 |
| 5.7.2 | Razgaljeno telo .....                          | 74 |
| 5.7.3 | Neidealizirano, groteskno telo .....           | 75 |
| 5.7.4 | Ranjeno telo .....                             | 78 |
| 6     | SKLEP .....                                    | 79 |
| 7     | LITERATURA.....                                | 82 |

## KAZALO SLIK

|             |                                                             |    |
|-------------|-------------------------------------------------------------|----|
| Slika 5.1:  | Trepetajoči in dotikajoči se kino .....                     | 50 |
| Slika 5.2:  | Akcija s hlačami: Genitalna panika (VALIE EXPORT) .....     | 51 |
| Slika 5.3:  | Akcija s hlačami: Genitalna panika (Marina Abramović) ..... | 52 |
| Slika 5.4:  | Plezanje brez anestezije.....                               | 53 |
| Slika 5.5:  | Sentimentalna akcija .....                                  | 54 |
| Slika 5.6:  | Ritem 10 .....                                              | 55 |
| Slika 5.7:  | Ritem 5 .....                                               | 56 |
| Slika 5.8:  | Ritem 0 .....                                               | 57 |
| Slika 5.9:  | Tomaževe ustnice.....                                       | 59 |
| Slika 5.10: | Meseno veselje .....                                        | 60 |
| Slika 5.11: | Predavanje-gola akcija .....                                | 61 |

|                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------|----|
| Slika 5.12: Notranji zvitek.....                                | 62 |
| Slika 5.13: SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika.....       | 63 |
| Slika 5.14: Kaj to predstavlja/kaj predstavljaš (Reinhart)..... | 65 |
| Slika 5.15: Skozi veliko steklo .....                           | 66 |
| Slika 5.16: Poljub umetnice.....                                | 69 |
| Slika 5.17: Reinkarnacija svete Orlan .....                     | 71 |

# 1 UVOD

Performans je tudi dandanes, kljub vse večji institucionalizaciji in prizadevanjem samih umetnikov po komercializaciji te umetniške forme, pogosto spregledan s strani širšega občinstva. Razloge bi lahko iskali tako v ignoranci umetniške kritike kot tudi v hermetični vsebini performansov, ki pogosto presega dometo razumevanja povprečnega gledalca. Podobno bi lahko trdili za ženske umetnice, ki so skozi zgodovino umetnosti velikokrat naleteli na gluha ušesa umetniške kritike in zaprta vrata umetniških institucij. Aktivistična skupina Guerrilla girls je v svojih akcijah opozarjala na problematiko izključenosti žensk iz umetniških ustanov in na seksizem znotraj sveta likovne umetnosti. Na enega od plakatov so tako ironično zapisale: »*Morajo biti ženske gole, da bi prišle v Metropolitanski muzej?*« (*Do Women Have to be Naked to get into the Met. Museum?*). Plakat na osnovi statistike razkriva, da je v moderni sekciji Metropolitanskega muzeja med vsemi razstavljalci manj kot 5 % žensk, medtem ko je med razstavljenimi akti kar 85 % žensk, in tako odpira tematiko upodabljanja golega ženskega telesa v slikarstvu in zapostavljenost žensk kot dejavnih umetniških akterk.

V diplomski nalogi bom združila in predstavila obe zapostavljeni področji: prezrto žensko umetnico, ki si kot orožje za spopad z objektivizacijo izbere umetniško prakso performansa, umetnico, ki z uporabo lastnega telesa poskuša preseči umeščanje ženskega telesa na stran objekta in se umestiti na stran subjekta. V družbi, ki ljudi deli na dve spolni nasprotji, je ženski performans postavil dožemanje teh binarnih pozicij na glavo. Zanima me bodo predvsem poglobilne značilnosti telesne podobe v tem umetniškem mediju.

Performans se je kot samostojna umetniška praksa pojavil v 60. letih prejšnjega stoletja. Od samega začetka je umetnikom služil kot medij, s katerim so kljubovali konvencijam tradicionalne umetnosti. Pod vprašaj so pričeli postavljati meje in zakonitosti umetnosti, tako na konceptualni kot na izvedbeni ravni. Umetniško delo, ki ga ni moč kupiti, prodati, reproducirati, restavrirati ali obesiti na steno, je radikalno poseglo v kapitalistično logiko umetniškega trga in v tradicionalno vrednotenje umetnin. Galerija je izgubila mesto posvečenega razstavnega prostora, za vstop v katerega se borijo umetniki. Performerji so za izvedbo svojih del iskali alternativne izvedbene prostore,

tako da so bili mnogi performansi izvedeni kar v zakotni ulici, zapuščeni tovarni ali zasebnem studiu. S tem pa se je pričela podirati meja med vsakdanjim življenjem in umetnostjo, med zasebnim in javnim, med mojim in tvojim telesom. Novo obliko žive umetnosti je prežemal duh družbenega aktivizma s konca 60. in iz 70. let. Zgodovinski kontekst javnih pozivov k miru, solidarnosti, proti diskriminaciji in vojni ter za pravice marginaliziranih skupin je vplival na vsebinsko zasnovo performansov. Zavedajoč se političnih, družbenih in umetniških problematik časa je performans priskrbel možnost za radikalni angažma ter ponudil alternativni pogled na aktualne razmere. Pod vprašaj je pričel postavljati širše družbene vrednote, kot so nacionalnost, spolna hierarhija in rasna diskriminacija, tarča njihove kritike pa je bil ustaljen družbeni in politični sistem.

Podobno kot protestniki na ulici, ki zavoľjo svojih prepričanj tvegajo svoje fizično telo, tudi performerji izpostavljajo svoja telesa različnim intervencijam, da bi z njimi opozorili na konkretne socialne, politične in umetniške dileme. Telo je v sociologiji pojmovano kot primarna in izhodiščna točka identitete. Občutek sebstva posameznik razvija in ohranja preko lastnega telesa, to telo pa postane objekt samoizražanja in referenčna točka za konstrukcijo identitet (Kuhar 2004, 59). Pomemben element performansa je realna prisotnost umetnika, ki je avtor performansa, izvajalec in režiser hkrati. Je umetnost, katere medij je umetnikovo lastno telo, ki ga skozi izvajanje raznih akcij spreminja v javno telo. Kot pravi Jonesova je za razvoj performansa ključnega pomena stičišče v telo usmerjenih del iz 60. in 70. let ter razvoj novih modelov utelešene in hkrati razsrediščene subjektivitete znotraj fenomenoloških, poststrukturalističnih ter feminističnih diskurzov. Filozofske kritike kartezijanskega subjekta so na novo pretehtale subjekt in ga opredelile kot hkrati razsrediščenega in utelešenega (Jones 2002, 239). Zgodovinski kontekst, ki poudarja osrednjo vlogo telesa, so prepoznali tudi umetniki performansa. Performerji so skozi različne akcije pričeli raziskovati meje človeškega telesa, njegove možnosti in omejitve. V nasprotju s kultom idealnega telesa, ki ga promovirajo popularni medijski teksti, performerji v soj žarometov postavljajo marginalizirano telo: okuženo, bolno, postarano, mučeno, krvaveče in žensko telo.

Zdi se skoraj samoumevno, da so mnoge ženske umetnice ravno v praksi performansa prepoznale aktivistični potencial, ki jim je omogočil konfrontacijo s patriarhalno stereotipizacijo žensk. Protivojna gibanja in gibanje za državljanske pravice v Ameriki



ter študentske demonstracije v Evropi so zanetile tudi žensko osvobodilno gibanje, ki je vplivalo na razvoj feministične umetnosti, ki se je pogosto osredotočala na reprezentacijo ženskega telesa. Kritika feminističnih del je bila usmerjena k normam zahodnega subjekta, ki je utelešen v vitkem, belem, finančno priskrbljenem moškem, heteroseksualne usmeritve in krščanskih vrednot. To je bil začetek rušenja mitov o krhki, lojalni ženi, požrtvovalni materi in preračunljivi razuzdanki. Celotna zgodovina likovne umetnosti je postregla z izpostavljanjem ženskega telesa pogledu na eni strani in prezrtostjo žensk kot umetnic na drugi strani, ki so bile v najboljšem primeru označene kot malo manj nadarjene žene velikih mojstrov. V umetnost so bile vključene le kot podobe, kot gole figure, in ne kot aktivni umetniški subjekt. Feministična umetnost se je uprla omejitvam tradicije in ustvarila novo paradigmo ženskega subjekta v svetu umetnosti. Pod sloganom »*Osebno je politično*« so preslikavale zasebne trenutke in specifične ženske izkušnje v javno sfero. Avtobiografsko metodo so umetnice uporabljale za artikuliranje lastne subjektivitete. Simone de Beauvoir je z delom *Drugi spol* (1949) in s svojim konceptom družbeno ustvarjene ženske realnosti ponudila umetnicam teoretski okvir za raziskovanje mej med spoloma. Pomembno izhodišče za analizo režimov gledanja je priskrbel s psihoanalizo prežeta razprava *Vizualno ugodje in pripovedni film* (1975) Laure Mulvey, v kateri je pod drobnogled vzela hollywoodske filmske tekste. Njeno trditev, da je užitek v gledanju razcepljen na aktivno/moško in pasivno/žensko, lahko preslikamo tudi v likovno umetnost. Slikanje ženskega akta je lep primer dihotomije med pogledom, ki se običajno nahaja bolj na strani moškega, in telesom, ki se nahaja na strani ženske. Muza, ki navdihuje velikega umetnika, gola na zofi pasivno pozira in zapeljivo strmi v gledalca. Z drugimi besedami, zahodna umetnost ponavlja neenaka razmerja med moškim in žensko, ki so prisotna v družbi. Leta objektivizacije so žensko oropala za njeno individualnost ter njeno telo zreducirala na simbol feminilnosti. Takšnemu dojemanju so nasprotovale umetnice performansa, ki je postal ena izmed bolj priljubljenih strategij feministične umetnosti. S hojo po tanki meji med artikuliranjem seksualne subjektivnosti in razkazovanjem ženske seksualnosti kot objekta, so razkrivale, odkrivale in na novo umeščale pomen ženskega telesa v širši družbeni kontekst. Na pomoč pri dekonstrukciji kategoričnih nasprotij, vgrajenih v patriarhalno ideologijo, jim je priskočil teoretski okvir psihoanalize, teorije družbene konstrukcije spola in poststrukturalizma. Žensko telo je postalo močno orodje v boju proti utrjenim kategorijam domnevno prirojene feminilnosti.

Diplomsko delo je v groben razdeljeno na dva sklopa: teoretska izhodišča in analiza primerov. Prvi del teoretskega okvira bom namenila družbeni konstrukciji spola in teorijam, ki se ukvarjajo s procesi oblikovanja spolno specifične identitete. Predstavila bom Freudov pogled na nastanek ženske in feministično izpeljavo psihoanalitičnega modela. V drugem delu teoretskega dela naloge bom pozornost namenila sociološkim premislekom o vlogi telesa pri izgradnji posameznikove identitete, kako spolno obeleženo telo proizvaja spolno specifično identiteto. Orisala bom Foucaultov model panoptičnega opazovalca in njegov koncept krotkih teles ter na njegovi teoriji temelječe teoretske okvire, ki v ženskem telesu prepoznavajo orodje, s pomočjo katerega se nad ženskami izvaja nadzor. V tretjem sklopu teoretičnega dela pa se bom ukvarjala z v telo usmerjeno umetnostjo performansa. Opisala bom kratko zgodovino razvoja te umetnosti in njen družbeno-politični potencial. Zanimala me bo predvsem osrednjost telesa nasploh in osrednjost ženskega telesa specifično v tej umetniški formi.

V zadnjem delu diplomske naloge bom analizirala dela najvidnejših predstavnic performansa 60. in 70. let prejšnjega stoletja. Pod drobnogled bom vzela performanse umetnic, ki so si prizadevale zgraditi povezavo med ženskim telesom in subjektiviteto, pri tem pa so kot glavno strategijo uporabljale razstavljanje lastnega telesa. Pri tem sem si zastavila vprašanje, kako performans reprezentira drugačno ženskost. Pozorna bom predvsem na vizualno reprezentacijo ženskega telesa v analiziranih delih. Namen analize je preučiti konstrukcijo ženskega subjekta znotraj prakse performansa ter na podlagi analize primerov raziskati, kakšna je moč performansa pri dekonstrukciji zakoreninjenih binarnih struktur spola in sodobnih reprezentacij ženskega telesa. Zanimali me bodo načini, kako umetnice strateško uporabljajo svojo telo, da bi v nasprotju s popredmetenjem telesa ustvarile drugačen pogled na žensko identiteto in telo. Na temelju analiziranih del bom podala tipologijo reprezentacije ženskega telesa v performansu.

## 2 SPOL IN IDENTITETA

Ženskost, kot ena izmed možnih spolnih identitet in z njo povezana družbena razmerja ter družbeni status žensk, se pojavlja kot teoretsko izhodišče številnih umetnic performansa, ki v svojih delih preigravajo meje med spoloma, ločnice med normo in odklonom ter meje, ki ločijo idealno telo od popačenega. V svojih umetniških refleksijah izzivajo idejo fiksnih spolnih identitet in konvencionalnih spolnih vlog ter tako odpirajo prostor kritičnemu razmisleku o drugačnih spolnih klasifikacijah.

V nadaljevanju bom predstavila teorije družbene konstrukcije spola: opredelila bom pojma biološki in družbeni spol ter predstavila teorije, ki se ukvarjajo z izgradnjo spolnih identitet. Očrtala bom glavne poudarke Freudove teorije oblikovanja osebnosti s poudarkom na izgradnji ženske identitete. Konec poglavja bom namenila teoriji feminističnih avtoric, ki so izhajale iz psihoanalitičnih temeljev.

### 2.1 DRUŽBENI IN BIOLOŠKI SPOL

Preden se lotim obravnave družbene konstrukcije spola in procesov pridobitve spolne identitete, je potrebno pojasniti razliko med biološkim (ang. »sex«) in družbenim spolom (ang. »gender«). Razlikovanje med kategorijama družbeno in biološko, kulturno pridobljeno in naravno prirojeno, je osnova za opredelitev terminov družbeni in biološki spol.

Tradicionalno razdeljene družbene spolne vloge in karakteristike se opirajo na binarno strukturo moški–ženska, pri čemer razlike med moškim in žensko izhajajo iz domnevno nespremenljive, fiksno določene biološke danosti, ki zajema biokemične in genetske strukture, ki determinirajo vedenje moških in žensk na spolno specifičen način. Razlika med moškim in žensko je naravno dejstvo, ki leži v anatomiji ter fiziologiji telesa. Genetskemu ustroju, hormonalnim nivojem in reproduktivnim funkcijam se rado pripisuje krivdo za pasivnost, plahost, krhkost, ranljivost, podložnost in ubogljivost žensk. Na nasprotnem polu se znajde moški, zaznamovan z značilnostmi kot so: aktivnost, agresivnost, racionalnost, moč, dominanca, ukazovalnost, hierarhična

usmerjenost, pogum in oblastizeljnost. Te prirojene genske in biokemične strukture naj bi bile odgovorne za razliko v jezikovnih zmožnostih, spolnem nagonu, nivoju agresivnosti ter sposobnosti koncentracije na različne naloge med moškimi in ženskami (Barker 2003, 283–284).

Velik del socioloških, kulturoloških in feminističnih teorij je z razlikovanjem med biološkim in družbenim spolom skušal izpodbijati zgoraj opisani biološki determinizem. Prvi, ki je leta 1968 pričel s tovrstnim ločevanjem, je bil ameriški psihoanalitik dr. Robert Stoller, ki pravi: »Družbeni spol ('gender') je termin, ki ima psihološke in kulturne konotacije, če sta prava izraza za biološki spol ('sex') 'moški' in 'ženska', sta ustrezna termina za družbeni spol 'moškost' in 'ženskost'; zadnja dva pa sta lahko precej neodvisna od (biološkega) spola«. Opazil je, da je večino populacije moč kategorizirati glede na njihove fizične značilnosti: »zunanje genitalije, notranje genitalije, spolne žleze, hormonalna stanja in sekundarne spolne značilnosti« (Stoller v Haralambos in Holborn 1999, 589).

Biološki spol predstavlja anatomske razlike med moškim in žensko (biologija in anatomija telesa), družbeni spol pa je družbena konstrukcija spola. Biološki spol pozna le dva spola, medtem ko število družbenih spolov variira glede na kulturne interpretacije. Linda Nicholson je razlikovanje med družbenim in biološkim spolom metaforično poimenovala pogled »plašča in obešalnika«. Telo predstavlja obešalnik, na katerega družba obeša raznolike kulturne pomene (Nicholson v Švab 2002, 203). Tak pogled implicira, da je družbeni spol spremenljiva kategorija, ki je ni moč omejiti na biologijo. Švabova tako zapiše: »Ženskost in moškost nista univerzalni in nespremenljivi kategoriji, ampak diskurzivne konstrukcije. Spolna identiteta ni odraz naravnega stanja biti, ampak stvar reprezentacije. (...) Tako biološki spol (telo) postane spremenljivka, ki ne more več služiti argumentacijam o univerzalnem razlikovanju moški/ženska« (Švab 2002, 202–204). Univerzalna medkulturna kategorija »ženske« oziroma »moškega«, ki bi bila skupna vsem ženskam in moškim v vseh kulturah, ne obstaja (Barker 2003, 241).

*Razlika med biološkim in družbenim spolom, katere prvotni namen je bil spodbijanje formulacije biologija-je-usoda, podpira argument, da je ne glede na kakršno koli biološko nedotakljivost, ki naj bi jo imel biološki spol, sam družbeni*

*spol kulturno konstruiran: torej družbeni spol ni vzročna posledica biološkega spola niti ni tako navidezno nespremenljiv kot biološki spol.(...) Če konstruirani položaj družbenega spola teoriziramo kot radikalno neodvisnega od biološkega spola, sam družbeni spol postane prosto drseč izum; zato bi lahko moški in moškost označevala tudi žensko telo kot moško, ženska in ženskost pa moško telo kot žensko (Butler 2001, 18).*

Pri analizi razlikovanja med biološkim in družbenim spolom pa se zastavljajo tudi vprašanja vezana na domnevno nedotakljivo in fiksno naravo biološkega spola. Butlerjeva gre tako s svojo argumentacijo še dlje. V svoji knjigi *Težave s spolom* (2001) zagovarja tezo, da je nespremenljiva, enoznačna narava biološkega spola sporna in da razlike med družbenim ter biološkim spolom sploh ni. Družbenega spola tako ne razume zgolj kot kulturnega vpisa pomena na že prej prirojeni biološki spol.

*Družbeni spol mora označiti tudi sam proizvodni aparat, s katerim se vzpostavi sama biološka spola. Razmerje družbenega spola in kulture ni enako razmerju biološkega spola in narave; družbeni spol je tudi diskurzivno/kulturno sredstvo, s katerim se proizvajata in vzpostavljata 'spolno obeležena narava' ali 'naravni biološki spol' kot 'prediskurzivna', predhodna kulturi in politično nevtralna površina, na kateri deluje kultura (Butler 2001, 19).*

Biološki spol je po definiciji vselej že družbeni. Pod vprašaj postavlja tudi konvencionalne binarne pozicije med spoloma, kajti če sta družbeni in biološki spol radikalno različna, potem biti po biološki definiciji ženska ne pomeni nujno, da bo ta oseba postala tudi ženski družbeni spol. Kot pravi Butlerjeva: »Ženska ni nujno kulturna konstrukcija ženskega telesa in moški ne interpretira nujno moških teles.« Družbeni spol se tako lahko širi preko binarnih meja, ki jih postavlja »navidezna binarnost biološkega spola« (Butler 2001, 20, 121). Wittigova trdi, da kategorija biološkega spola proizvaja sistem prisilne heteroseksualnosti, moški in ženske tako postanejo politične kategorije in ne naravna dejstva. Definiranje biološkega spola kot neke naravne danosti ustvarja družbeno realnost, ki s pomočjo prisile in prevlade zahteva diskurzivno konstrukcijo teles v skladu z načeli spolne razlike, povedano z njenimi besedami: »telesno in duševno smo prisiljeni, da z vsako značilnostjo ustrezamo predstavi o naravi, ki je bila vzpostavljena za nas« (Witting v Butler 2001, 124).

## 2.2 DRUŽBENA KONSTRUKCIJA SPOLNE IDENTITETE

»Ženska se ne rodi: ženska to postane. Lika, ki si ga znotraj družbe nadeva človeško bitje ženskega spola, ne definira nikakršna biološka, psihična, ekonomska usoda; k izgradnji tega vmesnega produkta med moškim in kastratom, ki je označen kot ženska, prispeva celotna civilizacija«

(de Beauvoir 2000, 13).

Raziskave različnih kultur so ovrgle biološko determiniranost spolne identitete, pokazale so, da absolutne razlike v značilnostih moških in žensk ne obstajajo, saj se v različnih kulturah mnoge značilnosti, ki jih običajno povezujemo z enim ali drugim spolom, razlikujejo tako med moškimi kot med ženskami (Štular 1998, 442). Moške oziroma ženske spolno določene značilnosti so kulturno pogojene in kot take lahko v eni kulturi pripadajo skupku moških, v drugi pa skupku ženskih lastnosti (Kuhar 2001, 127). Biti ženska tako ne pomeni, da bo ta oseba ostala doma in skrbela za gospodinjstvo ter vzgojo potomcev, in obratno, biti moški ne pomeni, da bo ta oseba skrbela za finančno dobrobit družine. Kultura in družba sta torej tisti, ki bistveno vplivata na oblikovanje spolne identitete.

Družbeno sprejeto razumevanje spole sheme se opira na dualističen model, temelječ na obstoju zgolj dveh spolov, pri čemer vsak človek pripada enemu ali drugemu polu. Denvorjeva pa pri tem opozarja, da:

*... obstajajo posameznice, ki niso dovolj 'ženstvene', da bi popolnoma zadovoljile zahteve socialne vloge ženske, in niso vsi posamezniki dovolj 'moški'; hermafroditov ni moč jasno klasificirati niti kot ženske niti kot moške; transseksualci so rojeni s primarnimi biološkimi znaki enega spola, vendar je njihova spolna identiteta drugega spola; transvestiti se prav tako rodijo s setom primarnih bioloških znakov enega spola in se identificirajo s socialnim spolom istega spola, v določenih periodah pa se odločijo, da bodo živeli skladno s spolno identiteto drugega spola (Devor v Štular 1998, 442).*

Bistven pomen pri razvoju spolno specifične identitete ima okolica: če se le ta do posameznice obnaša kot do moškega, s tem pa zanemari njen biološki ustroj, bo

posameznica razvila moško identiteto. Biti ženska ali moški, deklica ali deček je tako veliko bolj pogojeno z obleko, gestikulacijo, zaposlitvijo, socialno mrežo in osebnostjo, kot pa s posedovanjem določenega niza genitalij (Oakley 2005, 8). Devorjeva ljudi, »ki imajo biološke karakteristike enega od bioloških spolov in se skladno s tem tudi identificirajo, hkrati pa imajo kompleksno mešanico karakteristik obeh standardnih spolnih vlog«, imenuje *gender blenders* (Devor v Štular 1998, 442).

Feministične teorije »zavračajo biološko determiniranost spolne identitete in zavzemajo neesencialistično pozicijo, po kateri je spol družbena in kulturna konstrukcija, ki je ne moremo zreducirati na biologijo« (Švab 2002, 202). De Beauvoirjeva je s stavkom, da se »ženska ne rodi: ženska to postane«, želela poudariti, da je kategorija žensk spremenljiv kulturni dosežek, sklop pomenov, ki so privzeti in sprejeti na področju kulture. Nihče se ne rodi z družbenim spolom – družbeni spol je vedno pridobljen (Butler 2001, 120), torej je »kultura družbe tista, ki ima največji vpliv na ustvarjanje moškega in ženskega vedenja« (Oakley v Haralambos 1999, 597).

## 2.3 MODELI PRIDOBITVE SPOLNE IDENTITETE

### 2.3.1 Zunanji dejavniki oblikovanja spolne identitete

Člani družbe skladno s prirojenim bioloških spolom razvijejo tudi biološki spol in spolno identiteto. Pri tem pa pomembno vlogo odigra okolica, ki se do otroka obnaša skladno z nenapisanimi značilnostmi pripisanega biološkega spola (Štular 1998, 443). Odrasli, ki so blizu novorojencu, namerno ali nenamerno neprestano pripisujejo socialni pomen biološkemu dejstvu spola (Devor v Štular 1998, 442). »Spolna identiteta je družbeni konstrukt, z njim pa je povezana tudi porazdelitev spolnih vlog ter pomenov, pozicij in statusov, ki posamezni vlogi pripadajo« (Kuhar 2001, 126).

Skozi proces socializacije se v modernih družbah od zgodnjih let dalje oblikuje vedenje fantov in deklet. Moško in žensko specifično vedenje ni neizogibna posledica biologije, ampak se ga posamezniki družbe priučijo (Oakley v Haralambos in Holborn 1999, 597). »Ženskost in moškost je le skup stereotipov, ki se jih člani določene družbe naučijo tekom socializacije« (Štular 1998, 443). Za Ann Oakley so pomembne predvsem štiri

strategije socializacije, na osnovi katerih se oblikujejo spolne vloge: manipulacija, s katero starša vplivata na otrokov samokoncept (npr. več pozornosti namenjata dekličinim lasem in oblačenju v dekliška oblačila), usmerjanje fantov in deklic k različnim predmetom (npr. deklice spodbujajo k igranju s punčkami in gospodinjskimi aparati, fantom pa dajejo igrače, ki spodbujajo bolj praktično in agresivno vedenje), uporaba verbalnega apeliranja (npr. »Ti si poreden fant« ali »Ti si pridna deklica«) in izpostavljanje dečkov in deklic različnim aktivnostim (npr. deklice spodbujajo, da pomagajo pri gospodinjskih opravilih) (Ann Oakley v Haralambos 1999, 597). Pomene, ki jih okolje pripisuje spolno obeleženemu telesu, posameznik skozi socializacijo ponotranji in skladno s pričakovanji razvije karakteristike, značilne za določen spol. Ti pogledi na družbeno konstrukcijo spola dajejo glavi poudarek na okolje in zunanje dejavnike, ki določajo posameznikovo spolno identiteto.

### *2.3.2 Psihološki dejavniki oblikovanja spolne identitete*

Teorija psihoanalize, ki se ukvarja predvsem s preučevanjem nezavednega, na svoj način podaja razlago, kako pride do nastanka spolnih razlik. Po Freudovi psihoanalitični razlagi spolnih razlik »spolna konstitucija ni avtomatsko prevedljiva iz naše biološke zasnove, temveč je rezultat psihičnih procesov, ki temeljijo na biološkem spolu le kot izhodiščni snovi otrokovemu opazanju anatomske razlike« (Vidmar 2001, 19). Anatomska razlika sproži psihične procese, ki so odločilni za razvoj osebe v moški ali ženski spol. Freud je v svojih začetnih delih zastopal stališče, da razvoj dečka in deklice poteka paralelno, kasneje pa je to stališče opustil in očrtal ločeni poti razvoja moške in ženske spolne identitete.

Prva faza v nizu otrokovega razvoja je oralna faza, kjer nastopijo usta kot prva erogena cona, sesanje pa zadovolji potrebo te prve cone. Druga, predgenitalna faza, je sadistično-analna, kjer otrok svojo zadovoljitev išče v funkciji izločanja. Nato nastopi falična faza, kjer Freud osrednjo vlogo pripiše moškemu spolnemu organu. Od tu dalje se dečkova in dekličina pot razideta, izstop iz te faze pa je odločilen za normalen razvoj tako moške kot ženske osebnosti (Freud 2000, 26–27).



Falična faza pri dečku je sočasna Ojdipovemu kompleksu. V fazi Ojdipovega kompleksa je otrok navezan na starša nasprotnega spola, starša istega spola pa doživlja kot motečega tekmeca, do katerega prevladuje sovražnost (Freud 1991c, 24). Deček v tej fazi usmeri svoje zanimanje v genitalni organ, tudi z manipuliranjem z njim, čemur sledi grožnja s kastracijo. Z opazovanjem ženskega genitalnega organa pričneta delovati grožnja s kastracijo, za katero deček meni, da prihaja od očeta, in grožnja imeti manko. Deček se odpove svoji incestoidni želji po materi in se prične identificirati z očetom. S tem se nauči moške družbene vloge, ponotranji moške vrednote in izstopi iz falične faze razvoja. Ojdipov kompleks je razrešen in ta faza se izteče v obdobje latence (Freud 1991a, 7–8). Tak potek razvoja Freud izpelje za otroka moškega spola. Pot do razvoja ženske spolne identitete pa je za deklice mnogo bolj zapletena in kompleksna.

Freud ni nikoli odgovoril na vprašanje, kaj ženska je, poskušal pa je odgovoriti na vprašanje, kako ženska nastane. Zanj je v kasnejših delih za razvoj ženske identiteta pomembna predvsem predojdipska faza in močna navezanost deklice na mater, ki jo kasneje nasledi odvisnost od očeta. Pri deklicah je za razliko od dečkov Ojdipov kompleks sekundarna tvorba. Pri dečku ojdipska naravnost propade ob strahu pred kastracijo, medtem ko pri deklici kastracijski kompleks Ojdipov kompleks šele vpelje. Mati je bila na začetku tako za deklico kot za dečka prvi ljubezenski objekt, a za razliko od dečka, mora deklica ta objekt zamenjati in svoj interes usmeriti k očetu (Freud 1991b, 16, 20).

Preko spoznanja odsotnosti falosa deklica prepozna dejstvo svoje kastracije, s čimer prizna premoč moškega ter svojo lastno manjvrednost. Od tu dalje pa so ženski odprte tri razvojne poti. Prva vodi do splošne odvrnitve od seksualnosti, pri drugi se deklica v upanju, da bo dobila falos, oprime moškosti, tretja pa privede do normalne ženske konstitucije (Freud 1991c, 27–28). Eva Bahovec meni, da je Freud kot edini alternativni za hierarhijo ponujal, »bodisi kompleks moškosti, torej navidezno rešitev, v kateri gre za umestitev na moško stran velike delitve, ali pa 'rešitev' dobiti otroka v dar od moškega, kot bi si ga deklica želela od lastnega očeta. (...) Največ kar lahko Freud tu naredi je, da žensko znova zameji na razsežnost materinskega. Če ni nevrotičarka in če ne 'postane moški', je lahko le mati« (Bahovec 2007, 92). Zanj je odločilnega pomena za to, kako ženska nastane, moški spolni organ, ki pa je od samega začetka podvržen dialektiki odsotnosti in izgube. Falos je neka instanca, ki je lahko prisotna ali odsotna,

objekt realnih ali fantazijskih groženj s kastracijo. Falos je moč posedovati, ga imeti, moč se je z njim identificirati, biti falos, kar je ena osnovnih definicij razlike med moško in žensko pozicijo (Bahovec 2007, 92–94).

Freudova teorija o oblikovanju družbenega spola in spolne identitete, ki temelji na prisotnosti oziroma odsotnosti moškega spolnega uda, je bila deležna kritik številnih feminističnih avtoric. Njihova kritika temelji predvsem na štirih točkah ugovaranja: njegova teorija oblikovanja družbenega spola je pretesno in preveč ekskluzivno povezana z genitalnim zavedanjem, saj so v proces oblikovanja identitete prav tako vključeni še številni drugi subtilni faktorji; nasprotujejo njegovi predpostavki o bistvenosti ojdipske faze in poudarek postavljajo v predojdipski čas; Freud očetu pripiše nalogo vzpostavljanja discipline, kar izpodbijajo številne antropološke raziskave; očitajo pa mu tudi primat penisa nad vagino (Kuhar 2001, 128–129).

Za razliko od klasičnega psihoanalitičnega modela razvoja osebnosti, ki se sklicuje na ojdipalni trikotnik mati-otrok-oče, avtorice (Dinnerstein, Benjamin, Chodorow) poudarjajo pomen primata žensk (oziroma odsotnost moških) v prvih letih otrokovega življenja (Štular 1998, 450). Kot primarni dejavnik formiranja spolne identitete izpostavijo psihološko konstrukcijo osebnosti, ki poteka na nezavedni ravni, vendar vpliva na dejansko obnašanje. Na konstrukcijo spolnih vlog vplivajo eksterni dejavniki (okolje), med katere Dinnersteinova prišteva prisilo, praktične in socialne pritiske, ter posredno interni dejavniki (psihološka konstrukcija osebnosti). Eksterni in interni dejavniki pa niso ločeni in neodvisni eden od drugega, ampak se med seboj prepletajo. Razloge za dvojni standard v pravilih obnašanja moških in žensk vidi Dinnersteinova bolj v manj očitnih internih vzrokih (Dinnerstein v Štular 1998, 443). Avtorice izhajajo iz institucije materinstva kot ključnega faktorja, ki oblikuje spolno identiteto. Proces diferenciacije oz. osamosvajanja otroka od odvisnosti odraslih poteka spolno specifično; prav ta proces diferenciacije pa je odločilen za spolno specifično vedenje in samopercepcijo (Štular 1998, 450). Dinnersteinova meni, da asimetrija med spoloma izvira iz dejstva, da je prva (in večidel edina) oseba, ki se ukvarja z novorojencem,

ženska; posledica tega dejstva je pravilo »higamous-hogamous<sup>1</sup>« (Dinnerstein v Štular 1998, 444). Posledica tega pravila pa je ambivalenten odnos do žensk – tako s strani žensk kot s strani moških. Otrok na arhaični ravni osebnosti sprejema mater kot vsemogočno bitje. Deklica nikoli ne postane to vsemogočno bitje in se tako nikoli ne počuti popolnoma odraslo, na drugi strani pa se deček veliko lažje identificira z vlogo moškega, kajti očeta nikoli ni dojemal kot vsemogočnega. »Ženske vztrajajo v igri vsemogočne boginje, vendar se zavedajo, da ne čutijo te moči, kot se jim je kot deklicam zdelo, da jo ima mati in zato v svoji negotovosti ponotranjenja te vloge prepuščajo moškim njihovo igro v areni odraslih« (Dinnerstein v Štular 1998, 445).

Tudi Benjaminova poudarja, da se otrok na začetku identificira s staršem, ki prvi skrbi zanj, v naši kulturi je to običajno mati. Proces diferenciacije sebstva od prvega objekta identifikacije pa ni enak za deklice in dečke. Dečki »svojo spolno identiteto lahko dosežejo le z zanikanjem izvirne identifikacije ali enosti z materjo« (Benjamin v Štular 1998, 446). Ker ženska predstavlja grožnjo njegovi osebni celovitosti, jo postavi na mesto objekta. Deklica nikoli ne prekine »kontinuitete identifikacije z materjo, in če je materi zanikana pravica do subjektivitete, velja to tudi za hči« (Benjamin v Štular 1998, 447). Proces separacije – individuacije je za deklice otežen zaradi »dvojne identifikacije« matere (identifikacija z materjo in identifikacija s hčerko). Otrok lahko doseže neodvisnost le z negacijo primarne identifikacije z materjo. Tudi dečki, ki se prav tako kot deklice najprej identificirajo z materjo, internalizirajo ženskost, to ženskost pa lahko presežejo le tako, da podvrednotijo vse kar ženske delajo ali so (Chodorow v Štular 1998, 448). V času ojdipalne krize pa se razlike med deklicami in dečki v nadaljnjem razvoju spolne identitete še povečajo. Ojdipalna kriza pri deklicah ni razrešena na tako absoluten način kot pri dečkih. Chodorow iz tega dejstva izpelje odvisnost žensk od moških (Štular 1998, 449).

---

<sup>1</sup> Pravilo higamous-hogamous je dobilo ime po ljudski rimi: »Higamous-hogamous, women's monogamous / Higamous-hogamous, man's polygamous« (Dinnerstein v Štular 1998, 444).

### 3 TELO IN DRUŽBA

»Človekov prvi in najbolj naravni tehnični predmet in hkrati tehnično sredstvo je telo«

(Mauss 1996, 211).

V zahodni družbi smo priča intenzivnemu ukvarjanju z lastnimi telesi. Posamezniki se v želji po čim boljšem izkoristku telesnih potencialov in v želji nadzorovati lastno telesnost poslužujejo različnih telesnih praks, ki obljublajo različne modifikacije telesnih atributov. Pri tem se poraja vprašanje, kaj sploh je naravno telo in katere so tiste značilnosti, ki to naravno telo opredeljujejo. Telesne razlike in normativi idealnega telesa variirajo tako historično, medkulturno kot tudi individualno. Različne teorije predstavljajo različne poglede na telo in njegov pomen za posameznika in družbo. Pristopi bližje biologiji in genetiki se trudijo ohraniti telo v okviru naravnih danosti, sociološki teoretiki, izhajajoči iz socialnega konstruktivizma, pa slikajo telo kot kulturno proizveden fenomen, ki je vpet v polje družbene moči in nadzora. V nadaljevanju bom orisala temeljne predpostavke teorij, ki izhajajo iz socialnega konstruktivizma ter predstavila post-strukturalistično analizo telesa francoskega teoretika Michela Foucaulta. Ta je s svojo idejo panoptizma vplival na nadaljnji razvoj feministične teorije, ki se je ukvarjala z analizo telesa v okviru družbene regulacije in oblastnih razmerij, katerih glavna tarča je žensko telo. Te teorije bodo primerna teoretska osnova, na podlagi katere bom obravnavala žensko telo v umetnosti performansa, kjer telo ne nastopa zgolj kot pasivna tarča Foucaultovega nevidnega očesa, ampak z nadomeščanjem čopiča in platna predstavlja orodje aktivizma ter na analitični ravni kljubuje tradicionalnim spolnim vlogam.

#### 3.1 KONCEPT TELESA: FENOMEN NARAVE, KULTURNI PROIZVOD ALI ZMES OBOJEGA?

V dilemo o odnosu med naravo in kulturo ter vplivanjem obeh sfer na posameznikovo vedenje in družbo so se ujeli tudi teoretiki na področju analize telesa. Biološko utemeljevanje razlikovanja se je pogosto izrabljalo za legitimiziranje ter opravičevanje

družbenih in spolnih neenakosti. Na eni strani stojijo naturalistično usmerjeni pristopi, ki predstavljajo telo kot entiteto, zasnovano na bioloških danostih, ki so vir posameznikovega obnašanja ter njegovih karakteristik, drugo stran pola pa zastopajo konstruktivistični pogledi, ki v odnosu do telesa zagovarjajo družbeno determiniranost telesa in primat kulture nad naravo.

Naturalistični pogledi zagovarjajo tezo, da človeško telo, njegove zmožnosti in omejitve, definirajo posameznika ter porajajo družbene, politične in ekonomske odnose, ki označujejo nacionalne in internacionalne vzorce življenja. Naravno telo predstavlja surov, še neobdelan material družbenega življenja. Neenakosti v materialnem položaju, zakonskih pravicah in politični moči niso družbeno konstruirane, ampak jih določa in legitimizira determinirajoča moč biološkega telesa. Razširjeno družbeno dojemanje spolne neenakosti je, da je le ta rezultat šibkih in nestabilnih ženskih teles na eni strani ter močnih, agresivnih teles moških na drugi. Ti pristopi vidijo v biološkem telesu temeljni kamen za izgradnjo družbe in socialnih neenakosti (Shilling 1993, 41). Nižji družbeni status žensk v primerjavi z moškimi pripisujejo reprodukcijski funkciji ženskih teles, menstrualnemu ciklu in rojevanju. Sociobiologija, genetika in medicinski modeli obnašanja zagovarjajo tezo o biološko inferiorni naravi ženskega telesa.

Te poglede na človeško telo so v veliki večini zavrnile sociološke analize telesa. Shilling meni, da so naturalistični pogledi na telo redukcionalistični, kajti strukturo družbe razlagajo ne samo na osnovi posameznikov znotraj nje, ampak na osnovi fizične in genske konstitucije, ki določa posameznikove potenciale in njegovo delovanje v družbi (Shilling 1993, 68). Vpliv kulture in okolja na delovanje telesa je prvi opisal eden izmed klasikov antropologije Marcel Mauss (1973). V študiji z naslovom *Telesne tehnike* je s pojmom telesnih tehnik definirjal načine, »kako znajo ljudje v različnih družbah tradicionalno uporabljati svoje telo« (Mauss 1996, 202). Opozoril je na vpliv izobrazbe, mode, prestiža, bontona in drugih kulturnih dimenzij na oblikovanje telesnih tehnik. Te telesne tehnike oskrbujejo člane določene kulture z identitetami, urejajo njihovo otroštvo, adolescenco in stara leta ter njihove vsakodnevne telesne aktivnosti, kot so hoja, počitek, govorjenje, pestovanje dojenčkov itd. Telesne navade »se ne spreminjajo zgolj z individui in njihovimi posnemanji, razlikujejo se zlasti glede na družbo, vzgojo, družbene konvencije ter glede na to, kaj je v modi, kaj velja za imenitno« (Mauss 1996, 207). Kako in kakšno hrano uživamo, kako se gibamo, kakšna

oblačila nosimo, kako skrbimo za dnevne telesne rituale – vse to je posredovano preko kulture.

Sodobni družbeni teoretiki telesu pripisujejo vlogo receptorja in ne toliko generatorja družbenih pomenov. Teorije socialnega konstruktivizma se ukvarjajo s telesom kot entiteto, ki je odvisna od družbenih sil, družba je torej tista, ki iznajde, oblikuje in omejuje telesa posameznikov. Pogledom socialnega konstruktivizma je skupno nasprotovanje analizam, ki obravnavajo telo kot strogo biološki in naravni fenomen. Telo, njegove značilnosti, pomeni, ki se pripenjajo nanj, in meje, ki razmejujejo telesa različnih skupin ljudi, so družbeni proizvodi in ne sadovi narave (Shilling 1993, 70).

Delo Michela Foucaulta je imelo precej velik vpliv na oblikovanje pogledov znotraj socialnega konstruktivizma, njegove analize pa so v mnogih pogledih najbolj radikalen in vpliven pristop te sociološke smeri. Po njegovem diskurz<sup>2</sup> telesu ne podeljuje samo pomenov, ampak je telo v celoti konstruirano z diskurzom. Telo kot tako izgine kot biološka entiteta in postane družbeno konstruiran proizvod, ki pa je nestabilen (Shilling 1993, 74). Zunanji svet, ki vključuje tudi človeško telo, ni dana realnost, ampak zgodovinska realnost, ki je neposredno posredovana s človeškim delom in interpretirana skozi človeško kulturo (Turner 2008, 34).

Konstruktivistične teorije pa po mnenju Turnerja pozabljajo in ignorirajo pomembnost fenomenološkega sveta, ki je bistvenega pomena za razpravo o družbeni konstrukciji telesa. Meni, da so kulturne reprezentacije zgodovinske in odvisne od kulture, vendar je pomemben tudi telesni vidik žive izkušnje (Turner 2008, 12). Človeška telesa so uporabljena in preoblikovana kot rezultat življenja v družbi, a ostajajo materialna, fizična in biološka entiteta.

Sodobne družboslovne teorije so v zadnjem času pokazale zanimanje za analitičen pristop, ki združuje oboje, tako vplivanje okolja in družbe na telo, kot tudi vpliv telesa na družbene odnose, pri analizi pa upoštevajo različne sociološke, antropološke,

---

<sup>2</sup> Foucault se je v svojih delih ukvarjal z diskurzivnimi formacijami, ki so socialno-zgodovinsko specifične. V delu *Arheologija vednosti* in na predavanju *Red diskurza* je podrobno opredelil teoretski koncept diskurza. Foucault razume diskurz kot polje, znotraj katerega nastaja vednost in v katerem se reproducirajo razmerja oblasti. Diskurzi so načini nanašanja in konstruiranja vednosti o določenih področjih. Politična moč in oblastna razmerja pa oblikujejo diskurze (Foucault 2001, 2008).

kulturološke, psihoanalitične in druge poglede na telo. Te študije obravnavajo telo kot fenomen, ki je istočasno biološki in družbeni. Kuharjeva meni, da meja med naravo in kulturo na telesu izginja. Načini, kako skrbimo za svoje telo, kako se oblačimo, kako jemo, so posredovani preko kulture, telo ni več podvrženo biološkim zakonitostim in je osvobojeno od narave. Telo je podvrženo regulaciji in družbenemu nadzoru. Oblikovano mora biti v skladu z obstoječimi normami in je kot tako ogledalo družbe in odsev družbenih pravil. Vsaka zgodovinska doba in vsaka kultura pa konstruira telo na svoj specifičen način. Kljub temu, da ga ni mogoče predstavljati zgolj kot »skupek bioloških atributov, pa nas mnoge bolezni, poškodbe in staranje opominjajo, da nobeno telo ne uide naravnim procesom. Telo je še vedno biološka, materialna in fiziološka entiteta« (Kuhar 2004, 9).

### 3.2 TELO IN IDENTITETA

»Kot kateri koli drugi predmet, telo služi razkazovanju družbenega razreda in statusa, etničnih razlik; označuje bogastvo, moč, zmožnost. Zavedanje lepote usmerja zavedanje socialne lokacije in kulturnih razlik«

(Kuhar 2004, 11).

Mirjana Ule razvršča definicije identitete na podlagi dimenzij *znotraj* in *zunaj*. Definicije, ki izhajajo iz dimenzije *znotraj*, so osredotočene na notranje procese v posamezniku, druga skupina definicij pa zajema koncepte, ki se naslanjajo na kulturne in družbene zapovedi, ki določajo, kako posameznik dojema samega sebe in kakšno mnenje si o njem ustvarijo drugi. Nekje vmes pa so definicije, kjer se prepletajo psihološki procesi s socio-kulturnim kontekstom (Ule 2000, 85). Telesni vidik identitete je najvidnejši in najbolj opazen element identitete, preko njega oseba komunicira z okoljem, okolica pa na podlagi vidnih telesnih znakov presoja in ocenjuje osebo. Fizično telo v primeru identitetnih teorij predstavlja polje, v katerem se prepletata psihološki svet posameznika z zunanjim kulturnim vplivanjem, rezultat tega prepleta pa je konstrukcija identitete.

Med sociološkimi teorijami, ki so se med prvimi pričele ukvarjati in interpretirati odnos med telesom, identiteto in sebstvom, je bilo zaznati vpliv dualistične predpostavke um-

telo, s katero je prekinil Erving Goffman. Menil je, »da igra telo pomembno vlogo pri posredovanju odnosa med posameznikovo samoidentiteto in njegovo družbeno identiteto, kajti družbeni pomeni, ki se pripisujejo telesnim oblikam, se ponotranjijo in močno vplivajo na posameznikov občutek sebstva in lastne vrednosti«. Zaznavo lastnega telesa je primerjal z odsevom v ogledalu, ki reflektira družbene poglede in predsodke. Telesni videz služi za predstavljanje in prikazovanje lastnega sebstva drugim (Goffman v Kuhar 2004, 59). Upravljanje telesa je ključno za gladek potek srečanj z drugimi, za igranje vlog in za sprejetje osebe kot polnopravnega člana v redu interakcije. Telo predstavlja prvo vizualno referenčno točko posameznikove identitete. Fizični telesni atributi so nosilci in vizualni kazalci osebnih karakternih potez posameznika. Še preden spregovorijo besede in misli, je telo tisti znak, ki svetu sporoča, kakšne so domnevne osebnostne poteze njegovega lastnika. Telo igra vlogo komunikatorja, ki zunanjemu svetu in samemu sebi posreduje informacije o tem, kaj in kdo smo. Želja po preoblikovanju telesa, lepotičenju in izboljšanju fizične podobe vsebuje tudi željo po preoblikovanju lastne identitete ter željo po samoizražanju.

Plastična kirurgija, dietni programi, fitnes vadba in bodybuilding so le nekatere od popularnih telesnih praks, ki ponujajo identitetno zatočišče premnogim, ki so izgubili vero v tradicionalne kategorije samoidentifikacije, kot so spol, nacionalnost, religija, rasa, družina. Telo ostaja edina trdna točka, ki se je posameznik lahko oprime, ko izginjajo tradicionalni viri identitete. V času ekonomske nestabilnosti in negotovosti glede lastne prihodnosti ponuja telo stabilen temelj, ki ga lahko neodvisno od drugih spreminjamo in prilagajamo lastnim potrebam. Radi verjamemo, da je telo mogoče nadzorovati, spreminjati in obvladovati po lastni volji, kot tako pa posamezniku nudi eksistencialno in ontološko gotovost (Kuhar 2004, 60). Investicija v telo pomeni tudi investicijo v nadzor, disciplino, samoizraznost. Telo ponuja posameznikom vsaj nekaj sigurnosti, »če čutiš, da ne moreš vplivati na vedno bolj kompleksno družbo, imaš lahko nekaj vpliva vsaj na obseg, obliko in videz svojega telesa« (Shilling 1993, 7).

Telo se v današnjem času vse manj uporablja za fizična dela in tako počasi polzi v sfero fizične nefunkcionalnosti, pridobiva pa na pomenu kot estetski ter seksualni objekt užitka in zabave. V sodobnih ženskih idealih lepote ni več sledi zaobljenih, skoraj mlahavih oblin in poudarjenih rodilnih telesnih atributov renesančnih in baročnih ženskih figur, ki bi napeljevali na reproduktivno in materinsko funkcijo. Novodobni



ženski telesni ideali so simbol osvobojenosti od materinske vloge, a postanejo podrejeni pogledu, ki zahteva naslado in ugodje.

Telo pa poleg estetske moči razpolaga tudi z normalizirajočo etično močjo, ki zastopa princip dobro telo=dobra oseba. Telesni videz je postal moralno in politično polje. Človeka se ocenjuje na osnovi njegovih telesnih atributov in zunanjega videza. Vitko telo je postalo vprašanje moralne integritete. Spolno privlačno, negovano, poželjivo telo zastopa osebo z močno voljo, visokimi ambicijami, s samonadzorom in moralno integriteto, debelo telo pa kaže na pomanjkanje nadzora, samospoštovanja, lenobo in na osebni neuspeh osebe. Sposobnost obvladovanja svoje telesnosti konotira tudi na red in disciplino na drugih življenjskih področjih. Telesni videz predstavlja označevalec vrednosti. Preko telesa se pogosto v celoti definira identiteta posameznikov. Telo je glavni steber samopredstavljanja, samopromocije, samooglaševanja, služi razkazovanju družbenega razreda, statusa, etičnih razlik, označuje bogastvo in moč. Telo postane površina in prizorišče, na katerega se vpisujejo različni kulturni pomeni.

Pri tej razpravi pa bi rada opozorila tudi na nasprotni učinek, ki ga lahko pretirano ukvarjanje z lastno telesno podobo izzove. Atletsko izklesano, brezhibno urejeno telo lahko poraja tudi pomene, ki nasprotujejo enačenju zunanje z notranjo lepoto. Ti pomeni sledijo reku »videz vara«. Stereotip svetlolaske je klasičen primer, kjer se lepoto povezuje s puhloglavostjo. Pretirano ukvarjanje s telesno podobo lahko okolica poveže tudi z nečimrnostjo in samovšečnostjo. Okolica lahko napore po doseganju idealne telesne podobe razume tudi kot mimikrijo osebnih frustracij in nezadovoljstva. Lep zunanji videz tako predstavlja nezadovoljno in površinsko osebnost, ki želi z bleščečo zunanostjo zamaskirati svoje osebnostne hibe. Biti zadovoljen s svojim telesom, kakršno koli že je, pa prezentira uspešno, nekonformno osebnost, ki se ne pusti zavesti družbeno sprejetim idealom. Pomeni, ki se pripenjajo telesnemu videzu, so kulturno in zgodovinsko specifični, med seboj pa so lahko precej kontradiktorni.

Shilling poudarja, da je telo v sodobni družbi postalo projekt posameznika, ki je v nastajanju. Projekt, ki se nikoli ne konča, ampak je podvržen neprestanemu preoblikovanju, modifikacijam, nadgradnjam in izboljšavam, vse v imenu doseganja zelene samoidentitete. Telo kot projekt je odprto za rekonstrukcijo zunanje podobe, telesnih oblik, obsega in celo vsebine, ki se vpisuje na telo. Posameznik ima možnost,

da na podlagi lastnih preferenc oblikuje svoje telo in pomene, ki se nanj prilepljajo. Tako se na primer v skrbi za svoje zdravje ljudje poslužujejo različnih režimom, diet, prehranskih dopolnil in zdrave prehrane, ki skrbijo za zdravje telesa, vendar pa le ti ne zagotavljajo le zdravja in kreposti, ampak prinašajo zadovoljstva nad tem, kako naše telo vidijo drugi in kakšno sliko si na podlagi telesa ustvarijo o nas (Shilling 1993, 5).

S telesnim videzom se še vedno odražajo odnosi in razlike med moškimi in ženskami. Spolno obeleženo telo konstruira tudi spolno identiteto in razmerja med spoloma. Sedaj bolj prikrita moška dominacija nad ženskami si je za tarčo nadzora izbrala žensko telo. Nezadovoljstvo in nelagodje žensk nad lastnim telesom je rezultat patriarhalnih lepotnih idealov. Vse večji objektivizaciji in komercializaciji so sicer podvržena tudi telesa moških, a ostaja telo za ženske še vedno osrednjega pomena za občutek sebstva. Žensko telo je spolni objekt za moške fantazije. Lepota, ki je postala osrednjega pomena za žensko identiteto, deluje kot določajoča značilnost ženskosti in kot moralni imperativ (Kuhar 2004, 11, 48). Ženska, ki ceni samo sebe, je lepa in urejena in skrbi, da se njena notranja vrednost kaže tudi navzven.

### 3.3 NADZOROVANA TELESA

Foucault se je v svoji poststrukturalistični analizi telesa, s katero je oblikoval alternativni pogled tradicionalnemu razmišljanju o moči, osredotočil predvsem na odnos med telesom in centri moči, ki nanj delujejo. V delih *Zgodovina seksualnosti* in *Nadzorovanje in kaznovanje* je raziskoval vpetost telesa v polje nadzorovanja ter oblastnih razmerij. V knjigi *Nadzorovanje in kaznovanje* je z analizo zgodovine disciplinarnih sistemov osvetlil tranzicijo iz tradicionalne k moderni družbi in z njo povezano menjavo tarče diskurza. Tradicionalno telesno represijo in spektakelsko javno kaznovanje prestopnikov je v moderni družbi zamenjal nevidni opazovalec, ki posameznika napeljuje k samonadzoru ter avtocenzuri lastnega vedenja. Idejo panoptizma je zasnoval na osnovi Benthamovega modela zapor iz 18. stoletja, arhitekturne kompozicije, ki iz središčnega stolpa omogoča stalen nadzor nad celotnim zaporom in nad vsemi jetniki. Ta prostorska razporeditev jetnika oropa vednosti, kdaj je izpostavljen opazovanju, v njega pa vsadi zavedanje o možnosti neprestanega nadzora. Vseprisotni pogled zagotavlja samodejno delovanje moči. Nenehno stanje vidnosti

doseže stalno učinkovanje nadzora, kljub temu, da je njegovo delovanje lahko diskontinuirano. Dejansko izvrševanje oblasti tako ni več potrebno (Foucault 2004, 221). Foucault je ta koncept stalno nadzorujočega pogleda uporabil za analizo disciplinarnih mehanizmov in ga razširil na druga področja, kjer deluje oblastna moč. Panoptizem predstavlja v moderni družbi mehanizem oblastnih razmerij. Nadzorovanje, ki ga je v tradicionalni družbi zagotavljal represivni aparat, se je preselilo v vojašnice, bolnišnice, šole, tovarne ter v druge institucije. V predmodernej družbi je bila oblast utelešena v suvereni avtoriteti, ki je imela v svojih rokah absoluten nadzor nad populacijo, vzdrževala pa ga s pomočjo grožnje in javnega razkazovanja nasilja, moderna družba pa se je za doseganje družbene regulacije in nadzora odpovedala represivnim tehnikam ter se posvetila upravljanju populacije preko nadzora teles in umov. Spremembe v moderni družbi so omogočile lažji in bolj subtilen nadzor nad posamezniki ter celotnim delom populacije, sredstva nadzorovanja so postala manj represivna (Shilling 1993, 77–78). Zavedanje stalne vidnosti odločilno sodeluje pri ohranjanju discipline in nadzora. Razsežnost vizualnega igra pri ohranjanju in zagotavljanju oblasti ključno vlogo, kot pravi Foucault:

*Kdor je podrejen polju vidnosti in to ve, sam prevzame prisile oblasti; spontano jih uporablja na samem sebi; vase vtisne oblastno razmerje, v katerem igra hkrati obe vlogi; postane načelo svoje lastne podvrženosti. Zato pa se lahko zunanja oblast otrese fizičnih bremen; teži k netelesnosti; čim bolj pa se približuje tej meji, tem bolj so njeni učinki stalni, globoki, doseženi enkrat za vselej, nenehno obnavljani: to je nenehna zmaga, ki preprečuje sleherno fizično soočanje in je vselej vnaprej dobljena (Foucault 2004, 222–223).*

S tem je Foucault nasprotoval splošno sprejetemu dojemanju moči, kot esencialno negativne in represivne sile, ki se izvršuje zgolj skozi mehanizme zakonov, prisile in tabujev. Oblast zanj ni nekaj, kar je povezano z določenimi represivnimi institucijami, kot sta vojska in policija, in ni neka struktura ali ideološka tvorba, kot so družina, cerkev in šola, ne pripada le določenemu družbenemu razredu, »oblast je ime, ki ga dajemo neki kompleksni strateški situaciji v dani družbi« (Foucault 2000, 97). Oblast nima središčne točke, ampak jo moramo misliti lokalno, regionalno in disperzno, tvori pa se v vsakem trenutku in prihaja od povsod.

Učinkovitost oblasti je odvisna od povsod navzočega nadzora, ki naredi vse vidno, sam sebe pa je sposoben ohraniti nevidnega, »biti mora kot pogled brez obraza, ki spreminja družbeno telo v zaznavno polje« (Foucault 2004, 234). Telo je predmet in tarča oblasti, mogoče ga je oblikovati, dresirati in z njim manipulirati. Moč, ki je bila v tradicionalnih sistemih utelešena v vladarju, sankcije zaradi kršenja pravil pa so bile javne in nasilne, je spremenila svoj fokus ter se preusmerila na telo in njegovo discipliniranje. Disciplinski postopki omogočajo podroben nadzor nad delovanjem telesa in nad njim izvajajo neopazno prisilo. Telesne discipline proizvajajo disciplinirana »krotka telesa«, kot jih je poimenoval Foucault. Krotko telo je prilagodljivo, da se ga podrediti, uporabiti, preoblikovati in izboljšati, krotko telo je izurjeno ter ubogljivo telo. Disciplina pa ne povečuje le učinkovitosti telesa, ampak cilja na »oblikovanje razmerja, zaradi katerega bo v istem mehanizmu tem ubogljivejše, kolikor uporabnejše bo, in obratno«. V ekonomskem smislu uporabnosti povečuje sile telesa, v političnem smislu ubogljivosti pa te iste sile zmanjšuje (Foucault 2004, 152–154). Produkcija krotkih teles poraja samonadzor, samokreacijo, samodiscipliniranje in samoizboljševanje v skladu z družbenimi normativi. Samodisciplina prinaša trajno in fleksibilno strategijo socialne kontrole, ki je učinkovitejša ter stabilnejša od moči vladarja. »Nadzorovano telo samo sebe disciplinira, obvladuje svoje naravne potrebe, impulze in želje« (Kuhar 2004, 73). Neprestan nadzor posamezniki internalizirajo, kar proizvaja samozavedanje, značilno za moderen subjekt.

### *3.3.1 Moški pogled, žensko telo*

Feminizem je s kritiko patriarhata telo pripeljal v akademsko razpravo in tako veliko prispeval k problematiziranju ženskih teles v družboslovni teoriji. Spodbudil je razpravo o patriarhalnem in kapitalističnem kontekstu družbene konstrukcije in reprezentaciji ženskega telesa. Mnoge feministične avtorice prepoznavajo žensko kot žrtev družbe, ki nadzira ženske preko njihovih lastnih teles. Žensko preobremenjenost z doseganjem telesnih idealov in obsedenost z lepoto postavljajo v kontekst hierarhije moči med spoloma (Kuhar 2004, 66). Fokus na telesno izkušnjo žensk je več kot samo osvetlil različne načine, kako so telesa vpeta v družbene odnose spolne neenakosti in zatiranja. Analize dihotomij biološki spol/družbeni spol, narava/kultura, biologija/družba so pričele rušiti ali vsaj slabiti moč postavljenih mej telesnosti, ki jih je popularni in

akademski diskurz postavljajal med ženske in moške. Feministične šole so z izpraševanjem ontoloških osnov seksualnih in spolnih razlik pripomogle k problematiziranju narave terminov ženska in moški ter ženskost in moškost. Mnoge avtorice so prav v biološkem telesu videle izvor patriarhata (Shilling 1993, 32–33).

Na ravni analize pomembnosti telesnega videza za posameznice in vpliva telesne samopodobe na življenje žensk imajo različni feministični pristopi različna razumevanja. Ti pristopi se razlikujejo tudi v pojmovanju ženske objektivizacije. Skupno prepričanje vseh feminističnih pogledov je, da ima lepota v zahodni kulturi pomembno mesto pri oblikovanju ženske identitete in samospoštovanja. Lepota gre torej z roko v roki z ženskim telesom. Prepričanje, s katerim so majhne deklice seznanjene že začasa socializacije, da je lepota značilen atribut ženskosti, vpliva na enačenje fizične privlačnosti z občutjem lastne vrednosti. Lepotni ideali, ki terjajo od žensk ogromno prostega časa, energije, napora in denarja, vplivajo na manjšo družbeno, politično in ekonomsko realizacijo žensk. Pogosto je prepričanje, da ženske podobe odražajo moško dominacijo in nadzor moških nad žensko seksualnostjo. K boljšemu razumevanju in analizi na področju telesa so prispevale tako tradicionalne feministične teorije – liberalni, radikalni in socialistični feminizem, kot tudi sodobne veje feminizma – postmoderni, poststrukturalistični oz. socialno-konstruktivistični feminizem (Frost 2001, 26).

Liberalno-feministični pristop se je skušal spoprijeti z različnimi vidiki ženske telesne objektivizacije in spolno neenakostjo v primerjavi z moškimi. Že samo dejstvo biti ženskega spola ovira posameznice pri intelektualnem, profesionalnem, umetniškem in političnem uveljavljanju. Ženske zasedajo v sodobni družbi nižje politične in ekonomske položaje, za svoje delo so manj plačane od moških, otežena pa je tudi njihova pot do družbene uveljavitve in priznanja. Vse to ima svoje korenine v spolno specifični socializaciji, kjer so deklice že v obdobju svojega odraščanja za svoje dosežke manj nagrajene in deležne manjše spodbude od svojih bratov (Frost 2001, 27). Posplošena slika te perspektive je na splošno nižji socialni status žensk v primerjavi z moškimi. Ženske imajo manj moči, manj kontrole nad lastnim življenjem in življenjem drugih, manj so spoštovane, posledica tega pa je razvrednotenje in podvrednotenje značilnosti, ki se jih povezuje z ženskami. Zaradi tega se ženske počutijo manjvredne in bolj negotove v primerjavi z moškimi. Tarča njihove kritike so bile medijske podobe

ženskih teles ter medijski diskurz ženskega ideala, ki podpira zatiranje in objektivizacijo žensk. Zoperstavile so se tradicionalnim različicam ženske lepote in seksističnim upodobitvam ženskih teles v medijskih in popularnih tekstih (Kuhar 2004, 67).

Po prepričanju radikalnega feminizma nezadovoljstvo žensk nad lastnimi telesi ali celo sovraštvo do njih izvira iz ženskam nenaklonjenega odnosa moči med spoloma. Postavile so zahteve po vrnitvi ženskega telesa in nadzora nad njimi nazaj ženskam. Zavzemale so se za ponovno redefinicijo pomena ženskega telesa in njihove seksualnosti. Njihove analize so bile usmerjene k pornografski industriji, seksualnim zlorabam, posilstvom in nasilju, skratka k vsem oblikam zatiranja žensk, ki prispevajo k objektivizaciji ter degradaciji ženskih teles. Žensko telo je polje potencialne in dejanske zlorabe. Ženske se po njihovem mnenju soočajo tudi z dvojno naravo seksualnih standardov, kar lahko vodi k razvoju ekstremnih oblik sovraštva do lastnega telesa, kot so npr. anoreksija, bulimija, obsedenost s telesno vadbo ali odtujenost od telesa (Frost 2001, 27).

Socialistični feminizem pa je perspektiva, ki razlaga sodobno preokupacijo s telesom znotraj okvirov kapitalizma in potrošniške družbe. Potrošniški kapitalizem se vzdržuje s pomočjo nestabilnih in nezadovoljnih ženskih teles, ženske so za obljubo idealnega telesa pripravljene žrtvovati veliko časa ter ogromno denarja. To pa ne prazni le njihovih žepov, ampak vpliva tudi na razvoj njihovega potenciala in slabi njihovo moč v družbi. Mediji, zlasti oglasi, prikazujejo popolna ženska telesa, hkrati pa ženskam nudijo nasvete, kako postati bolj vitke, imeti bolj gladko kožo, bolj svetleče lase in kar je najbolj pomembno, kateri izdelki jim bodo pomagali doseči želeni cilj. Te slike ženskih teles spodbujajo željo žensk, da bi jim postale podobne. Skrb za telesni videz je dobičkonosna tržna niša, ki izkorišča nezadovoljstvo žensk nad lastnimi telesi (Frost 2001, 29–30).

Vsi trije pristopi vidijo v podobi idealnega ženskega telesa ključ za zatiranje žensk v sodobni družbi. Lepotne norme ženske spodbujajo k različnim poskusom in tehnikam doseganja idealne telesne podobe, kar pri mnogih ženska povzroča trpljenje ter lahko v skrajnih primerih vodi do odtujitve od lastnega telesa. Ti pristopi obravnavajo žensko kot žrtev lepotnega sistema. Feministična teoretska perspektiva »*lepota kot zatiranje*«

(Davis 1994) opozarja, da nedosegljivi lepotni ideali nadzorujejo ženske appetite po družbeni emancipaciji (Kuhar 2004, 68).

Da bi razsvetlile prikrite a vplivne načine, s katerimi kulturni ideali ženstvenosti in lepotne norme oblikujejo ženska zavestna in nezavedna stališča do lastnih teles, so se feministične avtorice naslonile na Foucaultovo analizo razmerij moči, discipline in telesa. Njegova ideja, da sta telo in seksualnost kulturna konstrukta in ne čista naravna fenomena, je vplivala na kritiko esencializma ter služila za izgradnjo bolj kompleksne analize odnosov med spoloma in analize sodobnih oblik družbene kontrole nad ženskimi telesi ter njihovim umom. Nadzor in kontrola nad telesi državljanov se izvaja tako skozi različne državne aparate, kot tudi s pomočjo lepotnih norm in idealov, ki imajo še posebno veliko moč nad ženskami. Še vedno prisotna, a bolj subtilna in prikrita patriarhalnost, se kaže v težko dosegljivih lepotnih idealih, ki pri ženskah ustvarjajo občutenje telesne nelagodnosti in nezadovoljstva (Kuhar 2004, 10). Te analize zagovarjajo tezo, da so identitete, ki temeljijo na družbenemu spolu, lomljive, spremenljive in nestabilne. Načini gledanja na ženske se razlikujejo od načinov gledanja na moške, moški so kulturno reprezentirani kot tisti, ki so aktivni in delujejo, ženske pa se samo pojavljajo, njih determinira njihova vizualna prezenca, kar vodi do tega, da ženske namenijo več pozornosti zunanjemu videzu in nadzorovanju svojih gest in vedenja. Tako kot zapornike nadzorujejo pazniki, ženske nadzorujejo sebe skozi pogled zunanjega opazovalca.

»Panoptični model krotkih teles je uporabna metafora za razumevanje mehanizmov, ki vsiljujejo ženskam lepotne ideale, in povzročajo, da te nenehno nadzorujejo svoja telesa« (Bartky in drugi v Kuhar 2004, 72). Sandra Lee Bartky se v svojem tekstu osredotoča na disciplinske prakse, kot so diete, vadba in lepotne zapovedi, ki proizvajajo telesa v skladu z normami ženske lepote ter s tem podjarmijo ženske. Ženska, ki skrbno sešteva kalorije ali v ogledalu nenehno preverja svoja ličila, je podobna zaporniku, ki se neprestano nadzoruje. Je ječar in zapornik v enem. S samocenzuro omejuje samo sebe, a živi v prepričanju, da so njene odločitve svobodne (Bartky v Kuhar 2004, 72). Krotka telesa so v sodobni družbi tista telesa, ki se s pomočjo telesnih modifikacij, diet in vadb, podrejajo diktatom lepotnih standardov. Gre za metaforo sodobne preobremenjenosti s telesnim videzom, ki zagotavlja produkcijo samonadzorovanih teles. S tem, ko so ženske bolj izpostavljene tej obliki nadzora kot

moški, se v družbi ohranjajo konvencionalna razmerja med spoloma. »Panoptični pogled ni zgolj vizualno dejanje, temveč ekonomija nadzora, ki je vgrajena v mnoge medijske oblike – v revije, filme, časopise, televizijo, knjige, radio – in deluje na mnogih ravneh – tekstualni, institucionalni, psihični« (Kuhar 2004, 73). Lepotni mit in njegove zahteve, ki jih postavlja pred ženske, imajo funkcijo socialnega nadzora. Ženske neprestano nadzorujejo svoja telesa, a nikoli niso povsem zadovoljne s svojim videzom, trpinčijo se z raznimi metodami in tehnikami, ki jim obljubljajo mlajši videz, bolj vitko in čvrsto postavo ter manj starostnih gubic. S kultom vitkega telesa, preko katerega se nadzoruje ženske, se v svojih delih ukvarja Susan Bordo, ki tako zapiše: »Preobremenjenost z debelostjo, dietami in vitkostjo lahko deluje kot eden najmočnejših orodij normaliziranja v današnji dobi, ki zagotavljajo samonadzor in samodisciplino ubogljivih teles, ki so občutljiva na kakšna koli odstopanja od družbenih norm« (Bordo 1993, 186).

Dekleta se že v mladosti naučijo, kakšen mora biti njihov zunanji videz, da bodo všečne in zaželenne, pri čemer ponotranjijo perspektivo moškega opazovalca. Trudijo se biti takšne kot drugi želijo, da bi bile. Moški zorni kot gledanja in njegove želje oblikujejo žensko telesno podobo. Bartkyeva je prepričana, da »v sodobni patriarhalni kulturi biva v zavesti vsake ženske panoptični moški opazovalec; ženske so nenehno izpostavljene njegovemu pogledu in sodbi. Ženska živi svoje telo kot ga vidi drugi – anonimni patriarhalni Drugi« (Bartky v Kuhar 2004, 50). Normativi ženskosti disciplinirajo žensko telo in prevzemajo vlogo panoptične nevidne oblasti, ki je vseprisotna in breztelesna, svoj učinek pa doseže ravno s tem, da žensko izpostavi pogledu. Ženske ob predpostavki, da jih ta nevidni moški opazuje in gleda, želijo biti videne in delovati tako, da bi čim bolj ugajale temu pogledu.

## **4 UMETNIŠKA PRAKSA PERFORMANSA**

Za uprizoritvene umetniške prakse, ki se poslužujejo telesnih tehnik in združujejo različne medije umetniškega izražanja, so se uveljavila različna poimenovanja: performans, živa umetnost, dogodek, akcija, body art. V diplomski nalogi bom za vse te prakse uporabljala izraz performans kot slovensko izpeljanko angleške besede



*performance art*. V nadaljevanju bom orisala temeljne značilnosti performansa in kratko zgodovino razvoja te umetnosti. Predvsem pa me bo zanimal odnos med umetnostjo in telesnostjo oziroma vpetost ustvarjalčevega telesa v proces ustvarjanja performansa. Osredotočila se bom na umetnice, ki v svojih performansih tematizirajo področja spolnih pozicij in spolnih identitet. Središčni prostor bom namenila samoupodabljanju in razstavljanju ženskega telesa v performansu ter možnim konotacijam, ki ga to upodabljanje izzove. Zanimalo me bo predvsem žensko telo, ki ni zgolj pasivna tarča diskurzov in oblastnih odnosov, ampak predstavlja vir kritične moči, ki spodbuja razmislek o ustaljenih družbenih vrednotah in normah.

#### 4.1 OPREDELITEV PERFORMANSA

Krpič v skladu z definicijo avtorefleksivnih telesnih tehnik<sup>3</sup> performans opredeli kot »družbeni, kulturni, politični in umetniški fenomen, kjer body art performer ustvari dogodek na površini svojega lastnega telesa z uporabo različnih odvrtnih in neprijetnih marginalnih avtorefleksivnih telesnih tehnik z namenom povzročitve neprijetnih čustev in občutij v telesih gledalcev« (Krpič 2011, 59–60). Zaradi svoje usmerjenosti k različnim področjem umetniškega izražanja, performans kljubuje enoznačnim in enostavnim definicijam ter ostaja odprt za različne opredelitve. Zajema širok spekter umetniškega ustvarjanja in vključuje različne discipline in medije – literaturo, poezijo, gledališče, glasbo, ples, slikarstvo, kiparstvo, film, fotografijo itd. Gre za odprt umetniški medij, ki premore številne variacije (Goldberg 2001, 9).

Ena od pomembnih dimenzij performansa je prav gotovo njegova neponovljiva, enkratna in minljiva narava. Umetniško delo je nemogoče reproducirati, delo preneha obstajati v trenutku, ko se performans zaključi. Večina umetnikov svojih performansov nikoli več ne ponovi. Od njih velikokrat ostane le fotografski in video material ter gledalčev spomin na dogodek. V kolikor pa se umetniki odločijo za ponovno uprizoritev, le ta ne more biti nikoli čisto identična prvi, tisto, kar se ponovno uprizori,

---

<sup>3</sup> Krpič v svoji klasifikaciji telesnih tehnik piše o estetskih razmerjih med telesom in fizičnim kulturnim predmetom. Avtorefleksivne telesne tehnike opredeli kot tiste telesne tehnike, »s katerimi akter učinkuje vzvratno na svoje lastno telo z namenom, da bi telo na poseben način preoblikoval, vzdrževal ali kako drugače tematiziral, pri čemer z njegovo uporabo poskuša pri drugih posameznikih povzročiti določena čustva in občutke, misli ter pogosto tudi določene oblike delovanja« (Krpič 2011, 59).

je koncept. Posledica tega je njegova časovna in prostorska omejenost, zaradi katere je performans le redko vključen v umetniške zbirke galerij. Nezmožnost mehanske reprodukcije pa performansu podeli nekoč izgubljeni avratični značaj (Krpič 2011, 60). Ena izmed redkih, ki se je v sklopu svojega performansa *Umetnica je prisotna* (*The artist is present*) odločila za retrospektivo svojih preteklih performansov, je bila Marina Abramović. Leta 2010 so v newyorškem Muzeju sodobne umetnosti drugi performerji rekonstruirali pet njenih preteklih del, na ogled pa so bile postavljene tudi fotografije, video posnetki in instalacije. V delu *Sedem lahkkih kosov* (*Seven Easy Pieces*) iz leta 2005 pa je ponovno uprizorila sedem performansov znanih umetnikov, ki so zaznamovali njeno umetniško pot.

Poglavitna težnja performansov je tudi brisanje meje med umetnostjo in vsakdanjim življenjem. Želja po vzpostavitvi umetnosti znotraj okvirov vsakdana je performerje pognala iz galerij na cesto, v kavarne in zasebne ateljeje (Krpič 2003, 40). Razstavni prostor, kakršen koli je že bil, ni bil namenjen le razkazovanju umetnine kot končnega proizvoda, ampak je bil glavni poudarek na samem procesu, ki je temeljil na prisotnosti umetnika in se je odvijal pred očmi gledalcev. S poudarjanjem procesa nastajanja umetniškega dela se je umetnost osvobodila spon materialnosti.

## 4.2 KRATKA ZGODOVINA PERFORMANSA

Performans se je kot samostojna umetniška forma pojavil konec 60. let prejšnjega stoletja, v 70. letih pa je že postal sprejemljiva in najbolj otipljiva oblika umetniškega izražanja, ki je vse do danes obdržala svojo politično in družbeno angažiranost. Na performans lahko gledamo tudi kot na obliko konceptualne umetnosti, saj njegova neotipljiva in minljiva narava v sebi nosi primat ideje nad materialnostjo umetniškega dela.

Njegovi prvi zametki segajo v začetek 20. stoletja, k t.i. historični avantgardi. Predstavniki futurizma, ruskega konstruktivizma, dadaizma in surrealizma so se pričeli spogledovati z idejami o živi umetnosti, ki gledalcu nudi neposredno izkušnjo umetniškega ustvarjanja. Živa izkušnja je s svojo emocionalno komponento na simbolni ravni prekinila s klasično akademsko umetnostjo. Kot prvi performans Goldbergova

navaja futuristični manifesto italijanskega pesnika Filippo Tomasso Marinettija iz leta 1909, ki je izšel v francoskem *Le Figaro* (Goldberg 2001, 11). Na pionirje performansa so vplivale tudi fotografije in videoposnetki ustvarjalnega procesa Jacksona Pollocka, ki jih je posnel Hans Namuth. Fotografije na precej nekonvencionalen način prikazujejo umetnika pri delu. Pollock stoji na slikarskem platnu in na teatralen način uprizarja dejanje slikanja, barvo nanaša neposredno iz pločevinke ali s pomočjo palice, ne uporablja skic, pri ustvarjanju pa sodeluje celo telo. Radikalna horizontalna postavitev umetniškega platna je vplivala na spremembo odnosa telesa do slike in na novo formulirala slikarstvo kot dejanje ali performans (Jones 2002, 77–79).

V 60. letih je performans pritegnil različne umetnike: Yves Klain, Piero Manzoni, Joseph Beuys in Hermann Nitsch so bili najvidnejši predstavniki v Evropi, Yoko Ono, Shigeo Kubota in Yayoi Kusama na Japonskem, Carolee Schneemann, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Robert Morris, Yvonne Rainer in Allan Kaprow pa v Združenih državah Amerike. Vsem je bila skupna želja po ustvarjanju politično angažirane umetnosti, ki je v človeškem telesu videla orodje za artikulacijo svojih idej. V nekonvencionalnih umetniških prostorih so snovali na procesu temelječa multidisciplinarna dela, katerih obstoj je bil obsojen na konec v trenutku, ko se je performans končal. Ta nova umetniška izraznost je radikalno in nepreklicno prekinila s tradicionalno umetnostno zgodovino ter se zoperstavila primatu slikarstva in kiparstva ter omejitvam muzejskih in galerijskih prostorov. Galerija, kot institucija, ki sodeluje pri komercializaciji in komodifikaciji umetnosti, je bila deležna številnih kritik. Japonski performer Kazakura Sho je leta 1962 v performansu z naslovom *Prava stvar* (*The real thing*) protestiral zoper grožnjam policije po zaprtju ene od njegovih razstav. V praznem galerijskem prostoru je razstavil svoje golo telo. Delo sestoji zgolj iz telesa umetnika, njegove fizične prisotnosti v realnem prostoru in času. V nasprotju s tradicionalnim umetniškim produktom, je performer samega sebe predstavil kot umetniški objekt, s čimer je podal kritiko blagovnim odnosom znotraj umetniškega področja, gledalca pa opozoril, da umetnost in ideja pred materialno utelesitvijo najprej eksistirata v umu in telesu umetnika.

Vsakdanje življenje je tem umetnikom predstavljalo ne le material za ustvarjanje umetnosti ampak umetnost samo. Z ironijo, provokacijo in celo agresijo so se začetniki performansa pogosto odzivali na politične in družbene spremembe. Idejno so bili

povezani s političnim in družbenim aktivizmom tistega časa (Goldberg 2004, 15–16). Študentski protesti v Ameriki, Angliji in Franciji, javna nasprotovanja vietnamski vojni in uporabi atomskega orožja, zahteve feminizma po enakopravnosti spolov ter odpravi patriarhalnih družbenih odnosov, seksualna revolucija, boj za gejevske, črnske in ženske pravice, vse to je glasno odmevalo tudi v umetniškem svetu, zlasti v performansu. Pomembno stičišče umetnikov tistega časa je bila skupina Fluxus<sup>4</sup>, ohlapno organizirano mednarodno in interdisciplinarno umetniško gibanje, v katerega so bili vključeni umetniki različnih profilov. Člani gibanja so tako bili Nam June Paik, Yoko Ono, John Cage, Shigeko Kubota, George Brecht in drugi. V tistem obdobju se je leta 1965 formiralo tudi gibanje dunajskih akcionistov<sup>5</sup>, ki so izvajali predvsem ritualistične performanse. Otto Mühl, Hermann Nitsch in Rudolf Schwarzkogler so uprizarjali precej agresivne, destruktivne, psihološko in politično zainteresirane dogodke.

V sedemdesetih letih je že bilo jasno, da je performans več kot le muha enodnevnica na parketu umetniškega ustvarjanja. Mednarodni centri umetnosti so v svoje arhitekturne načrte pričeli vključevati tudi prostore, namenjene izvajanju performansov, pod okriljem galerij in muzejev so se organizirali festivali, fakultete so performans umestile v svoje učne načrte, izhajati so pričeli specializirani časopisi (Goldberg 2001, 7). Vnema po politično angažirani akciji je nekoliko pojenjala, umetniki so vse bolj posegali po avtobiografskem materialu, s katerim so ustvarjali dela, namenjena ožjemu krogu obiskovalcev. Monolog je služil kot izrazno sredstvo, s katerim so umetniki občinstvu podajali svoja osebna stališča o političnih ter družbenih temah, kot so AIDS, brezdomstvo, rasni in spolni predsodki, nasilje (Goldberg 2004, 20). Predvsem ženske umetnice so v svoja dela vključile avtobiografske elemente in tako občinstvu približale

---

<sup>4</sup>Leta 1961 je George Maciuna v Nemčiji organiziral prvo serijo dogodkov, ki so zaznamovali formiranje gibanja Fluxus. Glavne značilnosti gibanja so bile internacionalnost, interdisciplinarnost ter vsebinska in stilna raznolikost. Ustvarjalni opus gibanja je obsegal tako grafično ustvarjanje, slikarske razstave, operne koncerte, poezijo kot tudi kratke eksperimentalne performanse imenovane dogodek, »Flux« koncerte, festivale in »poštno« umetnost. Med svoje vrste je gibanje sprejelo tudi številne ženske umetnice, kar ni bila ravno pogosta praksa tistega časa. Gibanje si je želelo vsakodnevno izkušnjo pretvoriti v umetniško doživetje. Fluxus dogodki, ki so bili sestavljeni iz enostavne, vsakodnevne akcije kot je npr. poliranje violine, so brisali mejo med vsakdanjim življenjem in umetnostjo. Glavno vodilo gibanja je bilo: »Vse je lahko umetnost in vsakdo je lahko umetnik.« Na vsakdanjo rutino in banalna dejanja so gledali kot na umetniško delo, oblikovala se je estetika vsakdana. Njihova kritika pa se je dotikala področja konvencionalnih identitet in umetniškega avtorstva (Higgins 2002, Foster in drugi 2007, 456–457).

<sup>5</sup> Dunajski akcionizem je izhajal iz avstrijske tradicije ekspresionizma in kulturnega okolja psihoanalitične teorije, kar je imelo velik vpliv na vsebino njihovih del. Njihovo ustvarjanje je zaznamovala tudi osebna izkušnja fašizma. Obredni performansi so pogosto vsebovali uporabo krvi, mrtvih živali in brutalnih ter krutih telesnih tehnik (Higgins 2002, Foster in drugi 2007, 465–466).

svoje intimne izkušnje, ki so se razlikovale od njihovih moških kolegov. Tako je nemška umetnica Ulrike Rosenbach leta 1975 izvedla performans z naslovom *Don't believe that I am an Amazon*, v katerem je oblečena v bel dres z lokom streljala v tarčo, na kateri je bila podoba Madone z Jezusom v naročju. Kamera, ki je bila nameščena v sredino tarče, je posnela njeno streljanje. S tem dejanjem je na simbolni ravni napadla zatiranje žensk znotraj krščanske tradicije (Goldberg 2001, 175). Umetniki, kot so Marina Abramović, Ulay, Vito Acconci, Ana Mendieta, Hermann Nitsch, VALIE EXPORT, Mike Parr, Linda Montano, Stelarc in Gina Pane, so s svojimi performansi prodirali v človeško psiho, geste, ki so jih uprizarjali, so bile mnogokrat boleče za umetnika in težko gledljive za občinstvo. Z ritualnimi tehnikami in katarzično terapijo so dostopali do svojih lastnih emocionalnih izkustev. Vse to jim je služilo kot orodje za razbijanje družbenih tabujev.

Televizija in množični mediji so v osemdesetih prodrli tako v performans kot tudi v večji del umetnosti nasploh in tako pričeli rušiti meje med visoko umetnostjo ter popularno kulturo. Konec stoletja je bil v znamenju visoko sofisticiranega tehnološkega napredka. Tedanji umetniki so v svoja dela vse bolj pogosto vključevali izsledke medicinske, informacijske in inženirske znanosti. Raziskovati so pričeli odnos med človeškim telesom in strojem ter neslutene možnosti, ki jih je obljubljal tehnološki napredek. Nagibali so se k preučevanju tehnologiziranega telesa, za katerega je v identitetnem smislu značilna nestalnost in partikuliziranost. Internetni prostor, protetika, robotika in biotehnologija so središčne točke performansov avstralskega umetnika Stelarca, ki je v novih izumih videl možnost spojitve naravnega telesa z virtualnim, tehnološkim telesom. Leta 1980 je pričel z odmevnim projektom *Tretja roka (The third hand)*, za katerega so mu japonski inženirji skonstruirali dodatno roko, ki je bila pritrjena na njegovo desnico, in ki jo je lahko kontroliral ter premikal s pomočjo trebušnih in nožnih mišic. Po letih uporabe protetične roke v svojih performansih se je naučil z njo pisati in jo brez večjih težav koordinirati.

#### 4.3 TELO V PERFORMANSU – ORODJE IN UMETNINA

Performans je prekinil s tradicionalnimi oblikami umetniškega ustvarjanja tudi v smislu uporabe človeškega telesa v umetnosti. Telo je nadomestilo tradicionalne umetniške

pripomočke. Umetniki so pred vznikom performansa telo slikali, risali in modelirali, performans pa je telo pretvoril v umetniški material kot tudi v končni produkt ustvarjalnega procesa. Telo, ki je skozi celotno umetnostno zgodovino služilo umetnikom kot vir navdiha in kot vsebina umetnine, v performansu prvič postane sredstvo ter orodje ustvarjanja. Človeško telo služi kot čopič in platno, glina in dleto, svinčnik in papir. Umetnik v dogodku performansa svoje telo ali telo nekoga drugega izpostavi različnim modifikacijam, s čimer svoj fizični ustroj dobesedno pretvori v umetnino. Performer iz svojega telesa ustvari umetniško delo (Krpič 2011, 58). Yves Klein je leta 1960 v svojem znamenitem delu z naslovom *Antropometrije* (*Antropometries*) slikarski čopič dobesedno zamenjal z ženskimi telesi. Več golim ženskam je naročil, naj si telo pokrijejo z barvo, nato pa jih je polegel po papirnatih polah kot bi s čopičem slikal po platnu, s čimer je ustvaril slike.

Občinstvo, pred katerega je postavljeno telo, je tako soočeno s fizično prisotnostjo človeškega telesa v realnem času in prostoru. Izpostavljeno, razstavljeno in razgaljeno umetnikovo telo s svojo realnostjo gledalce oropa za iluzijo idealne človeške figure, ki nam je posredovana preko kanalov tehničnih medijev. Performer ponudi občinstvu živo izkušnjo telesa, telo iz mesa in krvi, ki je vse prej kot popolno. Ostale umetniške tehnike se pogosto poslužujejo manipulacij s podobo telesa, ki telo izpopolnijo ter prikrijejo njegove »pomanjkljivosti«, s tem pa telo oddaljijo od gledalca. Izkušnja konkretnega telesa, pa naj gre za mladostno in krepostno ali pa za starikavo in od bolezni izčrpano telo, ne dopušča tako radikalnih manipulacij telesnih značilnosti, kot jih omogočajo platno, glina ali fotografski film.

Ustvarjalci performansa se pogosteje poslužujejo neprijetnih in bolečih telesnih praks, ki telo izmaličijo, deformirajo, poškodujejo ter oddaljijo od družbenih pričakovanj, kot pa praks, ki bi telo približale trenutnim lepotnim idealom. Rezanje, prebadanje, bruhanje, tetoviranje, obešanje, pribijanje, stiskanje in zažiganje so le nekatere telesne tehnike, za katere moderna kultura ne kaže zanimanja, performerji pa jih s pridom izkoriščajo za vzbujanje gnusa in vznemirjenje občinstva (Krpič 2011, 38). Zdi se, da se performans, predvsem feministični, v imenu odpora do kapitalističnih struktur in patriarhalnih družbenih norm namerno izmika upodabljanju idealnih in seksualiziranih teles. Lahko bi celo rekli, da je telo, ki ustreza lepotnim standardom sodobne družbe, skoraj nezaželeno. Zgodnja dela Hannah Wilke, v katerih je na ogled postavila svoje

hiperženstveno in erotizirano telo, so bila deležna številnih kritik feministk, ki so ji očitale narcizem, pretirano lepoto in krepitev tistega – normativno objektivizirane ženske podobe – kar je feministična umetnost nameravale spodkopati. Njena dela so obsodile kot pretirano prepojena z užitkom in preveč prežeta z zapeljevalskimi zmožnostmi ženskega telesa. Te kritike pa so izzvenele, ko je nadaljevala s prikazovanjem svojega bolnega in izčrpanega telesa (Jones 2002, 212).

#### 4.4 DRUŽBENI IN POLITIČNI ANGAŽMA-TELO KOT PROTEST

Že sama oblika izvedbe performansa deluje kot umetniški upor zoper tržnim zakonitostim umetniškega trga in komercialnemu statusu umetnin kot tudi kapitalistični logiki na splošno. Ni ga moč obesiti na steno, kupiti, prodati, zamenjati, reproducirati in posedovati. Postopek nastajanja umetnosti postane bolj pomemben kot umetnina sama. S tem, ko je prekinil z etabrirano umetniško tradicijo in se prepustil eksperimentalnemu raziskovanju, je performans opozoril na svoj uporniški potencial. Umetniki so zapustili institucionaliziran umetniški prostor in odšli na ulico, v zapuščene zgradbe, v zasebne prostore; čopič so zamenjali s telesom, galerijo z ulico, estetiko s kritiko.

Nobena druga umetniška praksa se ne dotika telesa na tako neposreden in konkreten način kot prav performans. Telo predstavlja umetnikom izrazno in komunikacijsko sredstvo, s katerim ustvarjajo in s pomočjo katerega poskušajo vplivati in spreminjati percepcijo občinstva. V širšem smislu se lahko vprašamo, kakšen pomen ima telo za konstruiranje družbe in kulture. Krpič v tem kontekstu opredeli telo kot »element, medij ali vir vsake družbene, kulturne, delovne, komunikacijske situacije, ki omogoča posameznikom, da si izmenjajo, kakor tudi med seboj delijo, misli, čustva, različne dobrine, družbene norme in vrednote ter podobno, kar omogoča ljudem intersubjektivno graditi njihovo skupnost« (Krpič 2011, 58). Tudi znotraj umetniške prakse performansa je telo medij, posrednik med umetnikom in občinstvom. Umetnik, skozi lastno telo ali telo drugih, gledalcem podaja svoje poglede, izkušnje, vrednote, norme in ideje, v upanju, da bo vse to v gledalcih vzbudilo določen premislek ter družbeno refleksijo. Telo postane prostor političnega protesta proti kapitalizmu, proti rasni in spolni diskriminaciji, proti političnim elitam. V modernističnem režimu je bilo telo zaradi delovanja prevladujočih družbenih norm in vrednot zatirano, nedavno pa se je zopet

pojavi »kot prostor sebstva in pa kot prostor, kjer se področje javnega nujno sreča z zasebnim; in kjer se o družbenem razpravlja, se družbeno ustvarja in se mu kot takšnemu pripisuje določen pomen« (Jones v Krpič 2010, 49–50).

Tudi performerji sami namesto estetske razsežnosti svojih del rajši poudarjajo svoje družbeno in politično poslanstvo. Mnoge performanse je moč brati kot politično izjavo, kot nosilce kritičnega izrekanja o javnih zadevah, ki pa se dotikajo zasebnosti posameznika. V telo usmerjene umetniške prakse imajo dve osnovni kvaliteti. Te prakse si prizadevajo spremeniti razmerje med subjektom in objektom, med jazom in drugim. Odpirajo pa tudi subjektivnost za partikularnost, kar omogoča interpretacijo pomenov in kulturnih vrednot družbe (Jones 2002, 34). Med slovenskimi umetniki, ki so v svoje performanse radi vpletali politično tematiko, je nemara najbolj znan Ive Tabar<sup>6</sup>. V seriji performansov z naslovom *Evropa I-IV* je na družbenokritičen način obravnaval vstop Slovenije v Evropsko unijo. V prvem performansu *Evropa I (1999)* je utelesil slovensko obsedenost z vstopom v Unijo. V galeriji Kapelica je prikazal medicinski postopek izpiranja želodca, pri čemer je pred izvedbo popil večjo količino modre barve, v katero so bile primešane rumene papirnate zvezde, ki so simbolizirale Evropsko unijo. Nato je v posodo iz želodca izčrpal popito vsebino in zapustil prostor. V drugem performansu *Evropa II (2001)* si je oblečen v kirurška oblačila s kirurškim svedrom zvrtil luknjo pod kolenom in s tem izrazil svoje nasprotovanje vstopu v Evropsko unijo. Tretji performans *Evropa III (2003)* je problematiziral sprejetje Slovenije kot enakopravne članice Evropske unije. Sedeč za majhno mizo si je odstranil noht s prstanca na levi roki, na katerem je imel sliko slovenskega grba. Odstranjen noht je nato pritrdil na plastičen model človeške ribice, ki je imela rep spremenjen v obliko človeškega prsta, in vanj zapičil zastavico Evropske unije. V zadnjem performansu *Evropa IV (2007)* je Tabar spil večjo količino tekočine, ki se je v njegovem mehurju obarvala modro, nato si je na spodnji strani trebuha vstavil kateter naravnost v mehur. Skozi cevko je stekel moder urin v akvarij, v katerem so bile epruvete, ki so predstavljale članice unije, med njimi pa je plavala tudi zlata ribica. Zadnje dejanje je bila metafora neizpolnjenih in pozabljenih obljub Evropske unije (Krpič 2011, 95–97).

---

<sup>6</sup> Ive Tabar je v svojih medicinskih performansih pogosto v svoje telo posegal s pomočjo uporabe medicinskih instrumentov in tehnik, pri čemer mu je bilo v pomoč strokovno znanje, ki ga je pridobil kot bolnišnični medicinski tehnik (Krpič 2011, 92).



Tudi začetki feministične umetnosti so tesno povezani s performansom. Družbenokritična razsežnost performansa je mnogim feminističnim umetnicam in aktivistkam omogočila javno konfrontacijo s predsodki, spolno neenakostjo, patriarhatom, zatiranjem in marginalizacijo žensk. Zahteve po političnih in družbenih premikih so artikulirale skozi umetnost. Leslie Labowitz, Suzanne Lacy in Bia Lowe so tako na stopnišču mestne hiše v Los Angelesu organizirale znan aktivistični performans *Žalovanje in bes* (*In mourning and in rage* 1977), s katerim so želele sprožiti javno razpravo o zlorabi in nasilju nad ženskami. Deset žensk, devet med njimi z zastrtimi obrazi in žalnimi oblačili ter ena oblečena v škrlat, je podalo izjave v znak protesta proti posilstvom in umorom desetih žensk v Los Angelesu, proti senzacionalističnemu poročanju medijev o tem dogodku ter proti nasilju nad ženskami na splošno. Črna odevala so simbolizirala žalovanje, rdeči šali, ki so jim bili nadeti po prebrani izjavi, pa bolečino in jezo. S političnim aktivizmom je zaznamovan tudi performans zvezdniskega para Yoko Ono in Johna Lennona *Posteljni mir* (*Bed peace*, 1971). V hotelski sobi v Amsterdamu, ki jima je služila kot konferenčna dvorana, sta iz postelje odgovarjala na novinarska vprašanja in tako na miren način protestirala proti politični in družbeni situaciji tistega časa ter promovirala mir (Goldberg 2004, 19).

Kljub očitnemu spogledovanju z uporništvom in tendenci po rušenju konvencionalnih družbenih kodov, pa ostaja odprto vprašanje, kakšna je dejanska moč tovrstne umetniške produkcije ter kakšen je njihov širši družbeni vpliv. Institucionalizacija performansa je s postopki arhiviranja, dokumentiranja in sistematičnega analiziranja ter z vključevanjem performansa v galerije in muzeje prav gotova okrnila njegov gverilski potencial (Kunst 2003, 836–837).

#### 4.5 ŽENSKO TELO V PERFORMANSU

Leta 1971 je umetnostna zgodovinarica Linda Nichlin<sup>7</sup> objavila, za feministično umetniško kritiko, prelomni esej *Zakaj ni bilo velikih umetnic?*, in v njem preučila

---

<sup>7</sup> V eseju raziskuje vzroke za odsotnost ženskih umetnic, katerih veličino bi bilo moč primerjati z ugledom, ki ga imajo v svetu umetnosti Michelangelo, Picasso ali Warhol. Pri tem ne gre za vprašanje genialnosti in talenta moških umetnikov, temveč za institucionalno onemogočanje ženskam, da bi se uveljavile na umetniškem področju. Primer takšne institucionalne diskriminacije je bila prepoved, ki je ženskam onemogočala udeležbo pri študijskih urah risanja aktov po živem modelu. Slikanje aktov je tako

družbene in ekonomske dejavnike, ki so preprečili nadarjenim ženskim umetnicam, da bi dosegle enak status kot njihovi moški kolegi. Sodobna feministična umetnost<sup>8</sup> je takemu stanju želela narediti konec. Osredotočena na oblikovanje ženske subjektivitete, se je po robu postavila falocentričnim družbenim in umetniškim strukturam. Ženskim ustvarjalkam se je prav s pojavom performansa v 60. letih prvič v zgodovini umetnosti ponudila priložnost, da so spregovorile, si neodvisno od že obstoječih patriarhalnih struktur zgradile svoj medij umetniškega izražanja, znotraj katerega so poskušale urediti položaj žensk tako v umetnosti kot tudi v družbi. Pričele so raziskovati področja, ki so bila s strani moških kolegov spregledana, in tako v umetnost vnesle svežo perspektivo. Performerke pa so se pri tem morale spopasti s celotno zgodovini zahodne umetniške tradicije, ki je žensko vedno objektivizirala in jo upodabljala »kot tisto telo, ki se razkriva in prepozna le skozi intervencijo moškega avtonomnega umetniškega subjekta« (Kunst 2003, 821). Umetnice so želele predstaviti drugačno podobo ženskega telesa, telo, ki ni razgaljeno na seksističen način in ne obstaja le za užitek moškega pogleda. Ta dela so razkrivala specifično ženske izkušnje, kot so na primer materinstvo, rojevanje, splav, menstruacija. Tudi zato imajo ženske pomembno mesto v zgodovini performansa 20. stoletja. Skozi telesno uprizarjanje obravnavajo teme, kot so spol, mejne spolne reprezentacije, seksualnost, in tako tekmujejo s tradicionalnimi sistemi spolne klasifikacije in heteroseksualno matrico. Problemiziranje tabuiziranih področij ženske seksualnosti, golote in ženske želje je ustvarilo enega izmed večjih preobratov v vizualnem reprezentiranju ženskega telesa.

Golota v performansu ni namenjena razkazovanju idealnega telesa, ampak so umetnice svoje telo razgrnile v vsej realni nagoti. Podoba ženskega razgaljenega telesa ne služi več voajerskemu pogledu heteroseksualnega moškega gledalca, kot je to značilno za klasičen slikarski akt, temveč je ta podoba namenjena samim ženskam. Žensko željo in užitek so pričele prikazovati v emancipatornem smislu (Spacal 2011, 55). Razgaljeno

---

ostalo domena moških umetnikov, umetnicam pa so preostali motivi in žanri, ki so veljali za inferiorne (npr. pejzaž, tihožitje) (Nochlin 2004).

<sup>8</sup> Pri opredelitvi značilno ženske estetike obstaja nevarnost, da zapademo v biološki determinizem. Pri tem je potrebno razlikovati med feministično umetnostjo, kjer gre za umetnost ustvarjalcev, ki zavestno ustvarjajo v luči feministične teorije in se odzivajo na seksizem ter falocentrične strukture, in med t.i. 'žensko umetnostjo', ki bi jo lahko posplošeno označili kot umetnost, ki jo ustvarjajo umetnice, biološko ženskega spola in se po obravnavani tematiki, ki izhaja iz specifično ženskih izkušenj, ločuje od umetnosti, ki jo ustvarjajo moški (Spacal 2004).

žensko telo, na katerega pogosto naletimo v performansu, ki razkriva tudi najbolj intimne dele telesa, ne podžiga erotične želje gledalca, ampak nasprotuje prevladujoči patriarhalni tradiciji seksualiziranih ženskih podob. Golo telo nastopa v emancipatornem smislu kot umetniška gesta, ki se upira stereotipnemu razumevanju ženskega telesa, ki je v funkciji pritegovanja pogleda. Z goloto je mogoče šokirati in pritegniti pozornost, zlasti kadar telesa niso predstavljena na idealističen način. Najbolj radikalno so tako delovala prav razkrita ženska telesa, prikazana na nekanoničen in neidealističen način. Svoje telo so razgalile na precej šokantne načine, zlasti kadar so izpostavile svoje genitalne dele, ki so na kanonskih upodobitvah klasičnih del likovne umetnosti običajno ostajali zakriti. Razkritje ženskega genitalnega predela ne vznemirja več na prikrit način, temveč neposredno nagovarja pogled, in namesto voajerskega užitka v opazovalcu vzbuja ravno nasproten učinek, vezan na nelagodje, v skrajnih primerih lahko vzbudi celo grozo in strah. Golota v povezavi s strategijami ironije, sarkazma, cinizma in parodije deluje kot orodje upora, ki sprevrača in zavrača stereotipno upodabljanje ženskega telesa v umetnosti in v popularni kulturi (Spacal 2011, 57–73).

#### 4.5.1 *Žensko telo kot subjektiviteta*

V nasprotju z medijsko in umetniško reprezentacijo žensk, kjer so prisotne kot nemi objekti, so v performansu prvič v zgodovini umetnosti zastopane kot govoreči subjekt. Umetnice performansa oporekajo univerzalni ženski prisotnosti, ženski, ki je objektiviziran, molčeči in breztelesni drugi. Na odru se pred občinstvom pojavi živo žensko telo, ki govori in deluje. Feministični performans šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja si je mnogokrat za strategijo uprizarjanja izbral obsesivno samoupodabljanje in razstavljanje ženskega telesa. S tem je brisal in redefiniral mesto, ki ga ima žensko telo skozi celotno zgodovino umetnosti. Z lastno telesnostjo so želele umetnice dekonstruirati družbeni konstrukt ženskosti in se uveljaviti kot avtonomni umetniški subjekt. Performans tako odpre prostor za obravnavanje ženskega telesa kot subjektivitete, telo uporablja, da bi prikazal subjekt. S tem razdira kartezijski subjekt<sup>9</sup>,

---

<sup>9</sup> Rene Descartes, ki je uvedel pojem kartezijski subjekt, je v svojem delu podal dualno razumevanje zavesti ali *kogita* (razteleženega in transcendalnega) kot nasprotje surovega objekta telesa. Njegova znamenita izjava »Cogito ergo sum« osvetli njegov dualizem, pri katerem je duša, zaradi katere sem to kar sem, docela ločena in različna od telesa (Jones 2002, 59).

ki ima znotraj zahodne miselne tradicije dolgo zgodovino. Um in telo ne delujeta več kot dve ločeni entiteti, ampak se neprestano prepletata in dopolnjujeta (Jones 2002, 59). Telo je v performansu središčna kot tudi mejna točka subjektivnosti, ki ni koherentna in avtonomna, ampak je neprestano vpeta v pogled drugega (Kunst 2003, 822). Z vsakim glasom, z vsako telesno kretnjo se potrjuje individualnost umetnice. Uprizarjanje subjekta, kot temu pravi Amelia Jones, je eden izmed ključnih elementov ženskega performansa, ki ustvarja umetnico »kot telo in um, s tem pa spodkoplje kartezijsko razlikovanje med kogitom in korpusom, ki ohranja maskulinistični mit moške transcendence« (Jones 2002, 194).

Performerka, ki na odru uprizori subjekt, postane dejavna akterka v umetniškem procesu. Občinstvo se mora soočiti z edinstveno, konkretno in individualno žensko, ki aktivno posega v sam performans. Za razliko od tradicionalnega pogleda na žensko telo, ki se trudi zadovoljiti zahtevam moškega pogleda in moške želje, ki ga nadzoruje, se v performansu razmerja med pogledom in objektom redefinirajo. Občinstvo še naprej vojeristično opazuje žensko telo, a ženska performerka sedaj nadzoruje ta pogled, z njih manipulira in ga usmerja. Lahko bi celo rekli, da nevidni panoptični opazovalec izgubi svojo moč, subjekt, ki se uprizarja pa jo pridobi. Tako je na primer Shigeko Kubota v nasprotju s Kleinovim delom, v katerem mu je žensko telo služilo kot orodje in kot živi čopič, kot vir umetniške produkcije mobilizirala svoje žensko telo, svoj spol. Leta 1965 je na festivalu Perpetual Fluxfestu v New Yorku uprizorila *Slikanje z vagino (Vagina painting)*, delo, ki slikanje po platnu spremeni v značilno feministično »potezo«. Njen performans je moč brati kot odziv na moško umetniško avtoriteto in na normo moškega genija, ki jo je utelešal Jackson Pollock s svojim akcijskim slikarstvom. Čopič namočen v rdečo barvo si je pritrdila na spodnje perilo in pričela slikati po papirju, ki ga je položila na tla. Telo Kubotove ne dopušča objektivizacije in fantazijskih predstav, ampak opazovalca, z očitnim namigom na menstruacijo, sooči z manj privlačnimi procesi ženskega telesa. Pod vprašaj je postavila tudi Freudovo označevanje ženskih genitalij kot mesto manka, ki ženskam zanika dostop do uveljavitve (Jones 2002, 128–129).

Artikulacija utelešene ženske seksualnosti in spolne subjektivitete sta pogosto zastopani temi v performansu umetnic. To artikuliranje ženske seksualnosti in želje, ki leži onkraj ženske objektivizacije, zastavlja vprašanja o odnosu med subjektivnostjo in politiko

teles. Leta 1979 je hrvaška umetnica Sanja Iveković v Zagrebu uprizorila delo z naslovom *Trikotnik*, v katerem je na balkonu zavedajoča se policijskega nadzora kadila, pila in izvajala gibe kot da bi masturbirala, medtem ko se je mimo peljal spreved s predsednikom Josipom Brozom Titom. Tajna služba, ki je prekinila performans, je dejanje razumela kot direktno konfrontacijo z državo, Ivekovićeva je bila prisiljena oditi nazaj v svoje stanovanje. S tem se je tudi zaključil performans. Ženska seksualnost je bila, s preprostim premikom iz domače notranjosti na balkon, uporabljena kot sredstvo politične kritike. V tej akciji gre za preseganje meja med varno, obvladano in zamolčano žensko željo in njenim nevarnim nasprotjem, vidno žensko seksualnostjo.

Performerke so se morale spopasti z obtožbami na račun izpostavljanja svojih golih teles in očitkom, da s tem ostajajo razumljene kot objekt oz. predmet izkoriščanja, kljub temu da so ravno te umetnice predstavljale najbolj konstruktivno identiteto ženskosti. Številne avtorice so v 80. letih zavzele kritično in nenaklonjeno pozicijo do feminističnih umetniških del, ki so bila osredotočena na telo, kar je spodbudilo nezaupanje do utelešenega subjekta. Telo je osrednje za družbena gibanja iz 60. in 70. let., 80. leta pa je glavni tok umetnostnega diskurza zaznamoval obrat stran od telesa. Feministična umetniška kritika je zagovarjala potrebo po popolni odstranitvi ženskega telesa iz reprezentacije, kajti vsakršno razkazovanje ženskega telesa je bilo razumljeno kot podporni mehanizem falocentričnih struktur. Nasprotno pa je v 90. letih prišlo do dramatičnega obrata k umetnostnim praksam, ki so obravnavale in odobravale telo (Jones 2002, 240).

Upodabljanje vidnega ženskega seksualnega zastopstva hodi po nevarni poti med raziskovanjem želeče subjektivitete in objektivizacijo ženske. Samoupodabljanje in razkazovanje zaznamuje dvojnost, kjer se lahko poskus subjektivizacije kaj hitro sprevrže v potrjevanje komodifikacije ženskega telesa. Bojana Kunst opozarja na nevarne povezave v performansu. Uprizarjanje in narcistično upodabljanje nosi v sebi tudi tveganje, da gledalci to razumejo kot spektakel, od uprizarjanja pa tako ostane le prazna poza brez moči. Obstaja bojazen, da se bo performans iztekel v dejanje poblagovljanja, kjer bo telo zlahka videno kot objekt (Kunst 2003, 826). Christopher Lasch primerja te umetniške prakse s sodobno obsedenostjo s telesnim videzom. Po njegovem mnenju gre v performansu le še za eno od oblik narcizma sodobne kulture. Umetniško samoupodabljanje telesa, podobno kot vsi drugi komercialni režimi

kultivacije telesa (kamor spadajo vsi kulturni in komercialni režimi kultivacije telesa: higiena in moda, dieta, plastične operacije, genetska modulacija), sodeluje v kompleksni potrošniški produkciji, ki telo objektivizira in spreminja v produkt (Lasch v Kunst 2003, 831).

Te kritike se zdijo nezadostne, ker pozabljajo na taktičnost in politični angažma tovrstnega razstavljanja. Obsesivno samoupodabljanje, ki znotraj teh praks telo spremeni v objekt, lahko deluje tudi kot strategija, ki telo postavi izven tradicionalnega razumevanja dihotomij narava/kultura, moško/žensko, belo/črno, naravno/umetno (Kunst 2003, 832). Lucy Lippard je v članku *Pains and pleasures of rebirth: women's body art* (1976) opozorila na pristransko vrednotenje ženskega telesa v umetnosti in izpostavila zagato, s katero se srečujejo ženske umetnice, ki raziskujejo svoje žensko telo in utelešeno subjektiviteto. Sama tako zapiše: »Moški lahko uporabljajo čudovite, seksi ženske kot nevtralne objekte ali površine, kadar pa ženske uporabijo lastne obraze in telesa, so nemudoma obtožene narcizma (...) Ker ženske veljajo za spolne objekte, je samoumevno, da vsaka ženska, ki predstavlja svoje golo telo v javnosti, to naredi zato, ker meni da je čudovita. Ona je narcistična, Acconci s svojo manj romantično podobo in z mozoljastim hrbtom pa je umetnik« (Lippard 2006, 214).

## 5 ANALIZA PRIMEROV

V tem delu diplomske naloge bom na osnovi slikovnega in video materiala podrobneje predstavila dela umetnic performansa ter na osnovi teh del analizirala načine, kako ženske umetnice z uporabo lastnih teles preigravajo stereotipne spolne standarde. V prejšnjih poglavjih predstavljene teoretske predpostavke družbene konstrukcije spola in politike teles mi bodo v pomoč pri analizi uprizarjanja ženske moči v umetniški praksi. Za prakso performansa in vlogo ženskega telesa v njem sem se odločila zaradi njegovega političnega potenciala. Prvič, performans kot umetniška forma predstavlja radikalen prelom s tradicionalno umetnostjo, drugič, ženske umetnice dobijo prvič v zgodovini likovne umetnosti svoj glas, ki ga artikulirajo preko svojih teles, in tretjič, ideje, ki jih ta dela ustvarjajo, mnogokrat oporekajo ali vsaj terjajo premislek o dominantnem pogledu na svet.

Na osnovi kastracijskega kompleksa je bilo interpretiranih precej likovnih del, ki so upodabljala razgaljeno žensko telo. Začetnica te interpretacije je bila Laura Mulvey, ki je v svoji znameniti razpravi *Vizualno ugodje in pripovedni film* z orodjem psihoanalitične teorije, podrobneje analizirala klasične filmske tekste. Kot ključno točko strukture filmske forme je izpostavila podobo ženske. Žensko telo, njegov manko, je tisti, ki simbolno zagotavlja prisotnost falosa, hkrati pa simbolizira grožnjo s kastracijo in tako zbujajo nelagodje (Mulvey 2001, 272). Kinematografija lahko preslepi to grožnjo, s tem da aktivira vojeristične in fetišistične mehanizme. Ženska se v filmu pojavi kot seksualni objekt, kot erotična podoba, moški pa kot nosilec pogleda in nosilec moči, ki usmerja tok zgodbe. Pri tem igra pomembno vlogo režim pogleda, ki je na strani aktivnega moškega junaka. Ženska podoba podpira moške fantazije, učinkuje erotično in je neprestano podvržena razstavljanju, razkazovanju in objektivizaciji. Kot pravi avtorica »ženske konotirajo biti-gledan-ost« (*»to-be-looked-ness«*) (Mulvey 2001, 279). Psihoanalitičen teoretski okvir je moč uporabiti za analizo primerov s t.i. vulvalno ikonografijo, ki je pogosto prisotna v performansu. Upoštevati pa je potrebno ključno razliko med živimi uprizoritvami in drugimi mediji, ki s tehnologijo posredujejo med gledalcem ter prikazanim in tako manipulirajo s pogledom. V filmskem in televizijskem mediju je reprezentacija odvisna tudi od same kamere in vidnega očesa, ki ga zaobjame, vidimo le tisto kar nam oko kamere ponuja. Performans ne dopušča manipulacije v tolikšni meri kot kinematografija, kjer je moč premikati poudarek pogleda. S tem lahko performerka deluje proti fetišizaciji pogleda.

Glavni kriterij mojega izbora je bila strategija samouprizarjanj v umetniški praksi performansa in prisotnost ženskega telesa. Predmet moje analize bodo umetnice, ki so s svojimi performansi dotikale vprašanj družbeno sprejetih konceptov normativne ženskosti in ženskega telesa. Osredotočila se bom predvsem na umetnice, ki se udeležujejo v razmerju do zahodnih kodov ženske objektivizacije in tako preigravajo spolno opredeljena nasprotja (ženska/objekt nasproti moškemu /dejavnemu subjektu).

Pri analizi umetniških del se bom opirala na kvalitativni pristop, pri čemer se bom osredotočila predvsem na reprezentacijo ženskega telesa. Analizirala bom, na kakšen način so v performansih predstavljena ženska telesa in kako se umetnice skozi telesno uprizarjanje soočajo z družbeno sprejeto percepcijo dihotomije spolov. Zanima me predvsem to, ali performans kot alternativna oblika umetnosti proizvaja tudi drugačen

pogled na žensko telo. Namen analize je ugotoviti, kako se ženske performerke z orožjem svojega telesa spopadajo z objektivizacijo žensk v sodobni družbi in kakšne strategije uporabljajo za doseganje tega cilja. Zanima me, ali lahko umetnice s podobno strategijo, ki žensko reducira na objekt, delujejo subverzivno in se postavijo na mesto subjekta.

Nabor umetnic in del, ki jih bom analizirala je sledeč:

VALIE EXPORT: *Trepetajoči in dotikajoči se kino (Tapp- und Tast-Kino, 1968)*, *Akcije s hlačami: Genitalna panika (Aktionshose; Genitalpanik, 1969)*,

Gina Pane: *Plezanje brez anestezije (Escalade non anesthésiée, 1971)*, *Toplo mleko (Le Lait Chaud, 1972)*, *Sentimentalna akcija (Azione Sentimentale, 1973)*,

Marina Abramović: *Serija ritem (1973–1974)*, *Tomaževe ustnice (Lips of Thomas, 1975)*,

Carolee Schneemann: *Meseno veselje (Meat Joy 1964)*, *Predavanje - gola akcija (1968)*, *Notranji zvitek (Interior Scroll, 1975)*,

Hannah Wilke: *SOS - Serija Objekt nastajanje zvezdnika (S.O.S.- Starification Object Series 1974–1979)*, *Zdravo fantje (Hello boys 1975)*, *Skozi veliko steklo (Through the Large Glass 1976)*, *Prisegam pri Hannah (So Help me Hannah, 1978)*,

Orlan: *»MesuRAGE« (1974–2012)*, *Poljub umetnice (The Kiss of the Artist, 1977)*, *Reinkarnacije svete Orlan (The reincarnation of Saint-Orlan 1990–1993)*.

Vsa analizirana dela so nastala v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja, razen monumentalnega dela francoske umetnice Orlan, ki se je pričelo leta 1990 in se do danes še ni zaključilo. Za ta časovni okvir sem se odločila predvsem zaradi številnih ženskih performansov, v katerih je glavno mesto zasedalo žensko telo, ki je kasneje, v 80. letih, na pobudo feministične umetniške kritike skoraj povsem izginilo iz vizualne reprezentacije. Izbrala sem si dela najvidnejših umetnic performansa tistega časa, pri čemer sem se omejila na tiste performanse, ki posredno ali neposredno obravnavajo tematiko ženskega telesa v umetnosti. Na osnovi analize bom poskušala izluščiti različne tipe ženskega telesa, ki se v preučevanih performansih pojavljajo, tipologijo pa bom zaradi pomanjkanja obravnavane tematike v strokovni literaturi oblikovala na osnovi lastnega preučevanja.



## 5.1 VALIE EXPORT

### 5.1.1 *Trepetajoči in dotikajoči se kino*

Avstrijska umetnica VALIE EXPORT, znana po svojih seksualno izzivalnih performansih, je leta 1968 na dunajskih ulicah izvedla akcijo z naslovom *Trepetajoči in dotikajoči se kino*, v kateri je izpostavila svoje prsi na precej drzen način. Na zgornji del telesa si je pritrdila kartonasto škatlo z odprtinami za glavo in roke, odprtina na sprednjem delu trupa pa je bila zakrita z zastorom. Odeta v kartonasto konstrukcijo se je sprehodila po dunajskih ulicah. Njen tedanji partner, ki je prav tako sodeloval v performansu, je mimoidoče vabil, naj se dotaknejo njenega oprsja. Umetnica je pretežno moškemu občinstvu ponudila svoje oprsje na dotik. Užitek v gledanju je nadomestila z užitkom v dotikanju. S to akcijo je želela preseči obstoječa binarna razmerja med pasivnim ženskim telesom, ki se v vizualni umetnosti pojavlja v vlogi objekta, in med aktivnim moškim subjektom. Filmsko reprezentacijo ženskega telesa, ki obstaja, da ugaja heteroseksualno moškemu občinstvu, je spremenila tako, da je podobo ženskosti nadomestila z realnim ženskim telesom, s čimer je poglede, ki so jo gledali, spremenila v objekte (Spacal 2012, 57–63).

Ta ulična akcija dopušča tudi drugačno interpretacijo, ki ne podpira njenega emancipatornega potenciala. Kot je bilo omenjeno v prejšnjem poglavju, obstaja nevarnost, da se strategija samoupodabljanja ženskega telesa, namesto želenega upora proti tradicionalnim binarnim strukturam, izteče v utrjevanje teh odnosov. Nekako se zdi, da sta v tej akciji moč in nadzor še vedno na strani moškega akterja, ki ga uteleša njen partner, ki z megafonom usmerja pozornost mimoidočih na žensko telo, ki stoji poleg njega. Moški lik je še vedno »nosilec pogleda, glasu in dotika, ženska pa se je temu nasproti nahajala na strani telesa kot objekta moškega pogleda, pod nadzorom moškega glasu in na voljo moškemu dotiku« (Spacal 2012, 61). Njeno oprsje res ni bilo več namenjeno ogledovanju, vendarle pa je bilo na voljo moškemu dotikanju. V tem kontekstu lahko govorimo celo o tem, da je umetnica na nek način spodbujala moško željo in relacijo med moškim subjektom in ženskim objektom. V performansu z naslovom *Aus der Mappe der Hundigkeit*, v katerem je prav tako sodeloval njen tedanji partner, je bolj jasno uprizorila kritiko obstoječih odnosov med spoloma. Na sprehod po dunajskih ulicah je peljala moškega priklenjenega na povodec, ki ji je sledil po vseh

štirih. V tem delu se ženski lik jasno pokaže kot tisti, ki vodi in usmerja, moški pa ji le ubogljivo sledi. Njeno telo je pokončno, medtem ko je telo moškega v podrejeni živalski pozi.

**Slika 5.1: Trepetajoči in dotikajoči se kino**



Vir: VALI EXPORT (2014a).

#### 5.1.2 Akcija s hlačami: Genitalna panika

V tem performansu je avtorica zavzela bolj aktivistično pozicijo kot v zgoraj opisanem. Leta 1969 je v eni od Münchenskih kinodvoran, ki je predvajala pornografske filme, uprizorila performans z naslovom *Akcija s hlačami: Genitalna panika*. Pred občinstvom se je pojavila oblečena v črno srajco in kavbojke, na katerih je bila na genitalnem predelu trikotna odprtina, ki je razkrivala splovilo. Oborožena z brzostrelko se je sprehodila med občinstvom, ki je pričakovalo projekcijo filma s pornografsko vsebino, in jim naznanila, da so njene ženske genitalije resnične, in da lahko z njimi počnejo kar jih je volja. Po naznanilu se je počasi premikala med vsako vrsto sedežev, pri čemer je bila obrnjena proti ljudem, puško pa je imela usmerjeno v glave gledalcev v naslednji vrsti. Njena hoja in drža telesa nista izražali erotičnosti, ampak prej dominantnost in strahospoštovanje. Občinstvo je pričelo tiho vstajati iz svojih sedežev in zapuščati dvorano. Navzočnost strelnega orožja je v njih vzbudila strah na fizični ravni, realne ženske genitalije pa so delovale strahvzbujajoče na psihološki ravni. Pričakovano filmsko podobo ženskega telesa je v dvorani zamenjalo realno žensko telo, ki je na

gledalce učinkovalo šokantno in zastrašujoče. Razkrivanje mednožja je uporabila kot metaforično gesto orožja, simboliko orožja pa je podkrepila z uporabo pravega orožja kot falične metafore (Spacal 2011, 62–64).

Performans je bil usmerjen proti pasivnemu upodabljanju ženskih likov v filmski industriji, s tem ko je svojo akcijo uprizorila v javni kinodvorani, pa je opozorila tudi na zasebno naravo ženske seksualnosti. Nepričakovana prisotnost realnega, nekonformnega ženskega telesa z dominantno govorico je občinstvo, ki je pričakovalo pasivno podobo ženske na filmskem platnu, prestrašila. Ženska je bila prikazana v nasprotju s tradicionalno pasivno vlogo. Žensko telo je reprezentiralo moč, umetnica se je predstavila kot aktivna ustvarjalka drugačnih pomenov ženskosti in s tem destabilizirala tradicionalno obravnavo spolov. Taisti performans je kasneje leta 2005 ponovila tudi Marina Abramović.

**Slika 5.2: Akcija s hlačami: Genitalna panika (VALIE EXPORT)**



Vir: VALI EXPORT (2014b).

Slika 5.3: Akcija s hlačami: Genitalna panika (Marina Abramović)



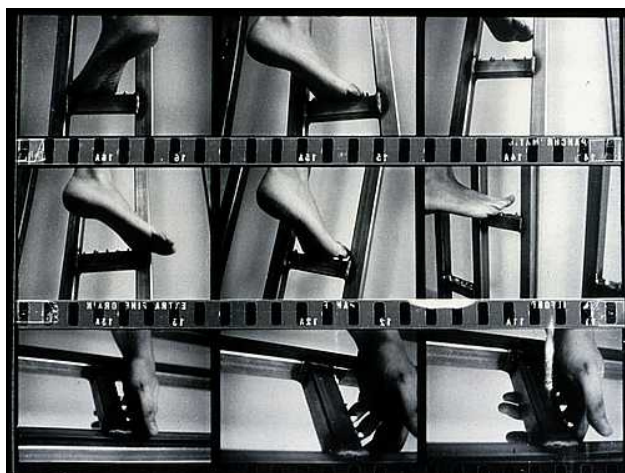
Vir: Artnet (2006)

## 5.2 GINA PANE

### 5.2.1 *Plezanje brez anestezije*

Gina Pane je bila ena redkih umetnic, ki je svoje telo podvrgla bolečim in za telo neprijetnim telesnim tehnikam, ki so na njem pustile vreznine, praske in opekline. V tem delu je umetnica v svojem studiu bosih nog plezala po železni konstrukciji, ki je spominjala na telovadno orodje. Performans za sabo ni pustil video sledi, ostale pa so fotografije, ki prikazujejo umetnico v različnih položajih, kako se vzpenja po železnih palicah. Bolj natančno opazovanje fotografij razkrije, da imajo prečke železne konstrukcije ostre, nazobčane robove, plezalka pa se po njej vzpenja bosih nog in rok (Leszkowicz 2010, 4). Po konstrukciji se je pol ure vzpenjala gor in dol, vse dokler ni zaradi izgube obilice krvi dosegla stanja popolne izčrpanosti.

Slika 5.4: Plezanje brez anestezije



Vir: Leszkowicz (2010).

### 5.2.2 *Toplo mleko*

Tudi v performansu *Toplo mleko*, uprizorjenem leta 1972 v Parizu, je z ostrim predmetov zarezala v svoje telo. V prvem delu performansa je, oblečena v bela oblačila, sedela s hrbtom obrnjena proti občinstvu. Z britvico si je porezala hrbet, kar je na njeni beli srajci pustilo velik krvav madež. V drugem delu se je obrnila k občinstvu in britvico približala svojemu obrazu. Občinstvo je protestiralo: »Ne, ne obraza!« Kot je sama opisala svoj namen: »Dotaknila sem se bistvenega problema – esteticizma v vsakem posamezniku. Obraz predstavlja tabu, je jedro človeške estetike, edini prostor, ki ohranja narcistično moč«.

### 5.2.3 *Sentimentalna akcija*

V galeriji v Milanu je leta 1973 predstavila performans *Sentimentalna akcija*, ki se je odvijal v treh galerijskih prostorih. V prvem prostoru je bil na tleh zarisan velik vijoličen kvadrat z belo vrtnico na sredini. Na steni so visele tri fotografije vrtnic v srebrni vazi. V naslednji sobi je projekcija na steni prikazovala portret umetnice od pasu navzdol. Na fotografiji je bila oblečena v bele hlače s šopkom rdečih vrtnic v naročju. V tretjem prostoru pa se je odvijal performans, ki so se ga lahko udeležile le ženske. S kreda je na tla narisala kroge, v njih pa zapisala besedo »donna« (ženska po italijansko).

Nato se je usedla v enega od zarisanih krogov in v naročje vzela šopek rdečih vrtnic. Šopek je izmenično pritiskala k telesu in ga odrivala od njega. Serijo premišljeno odigranih poz je končala v položaju, ki je spominjal na položaj zarodka v maternici, k telesu pa si je še vedno pritiskala šopek vrtnic. Nato si je v podlakti zapičila osem trnov vrtnice ter si z britvico porezala dlani. Kri kot simbol ljubezni, je ponudila prisotnim obiskovalkam. Medtem, ko si je po telesu zadajala ureznine, sta iz ozadja prihajala dva ženska glasova. Italijanka in Francozinja sta prebirali nanju naslovljeni pismi in s tem ustvarjali ljubezenski dialog. Vsebina pisem je razkrila zgodbo o smrti matere, na katero se je ljubimec ene od njiju odzval s tolažilnim šopkom vrtnic. V zadnjem dejanju je ob spremljavi skladbe Franka Sinatre *Strangers in the night*, ki je prihajala iz sosednje sobe, ponovila geste s šopkom (Leszkowicz 2010).

Pane je z uporabo telesu sovražnih tehnik eksternalizirala sovraštvo do sebe, ki ga v družbi doživljajo ženske in so ga znotraj patriarhalnih odnosov primorane internalizirati. Vedno znova je zarezovala v svojo kožo na rokah, dlaneh, hrbtu, trebuhu, ustnicah, jeziku in vekah. Tudi ostale umetnice so svoja telesa izpostavljale trpljenju in bolečini v znak protesta proti agresiji dominantnega sistema, ki odreka pravice ženskam, črncem, homoseksualcem in drugim marginaliziranim skupinam. Rane boja za pravice so postale vidne na površini njihovih teles.

**Slika 5.5: Sentimentalna akcija**



Vir: Leszkowicz (2010).

## 5.3 MARINA ABRAMOVIĆ

### 5.3.1 Serija *ritem*

Serija *Ritem* sestoji iz štirih performansov, ki jih je Abramovičeva uprizorila v 70. letih, skupni imenovalec vseh štirih pa je raziskovanje tveganja, bolečine, nadzora in fizične ter psihične vzdržljivosti. Kot mlada umetnica, živeča v času Titovega socializma, je skozi svoja dela izražala svoj dvom v vsiljene meje nadzora, tako na osebni kot na politični ravni. V prvem performansu iz serije z naslovom *Ritem 10* je z uporabo nožev ustvarila ritmičen zvok. Nož je zabadala v vmesni prostor med prsti leve dlani, vse dokler se ni urezala, sledila je menjava noža. Dejanje je ponavljala dokler ni uporabila vseh deset nožev. Zvok, ki ga je ustvarjalo zabadanje nožev, je posnela na dve kaseti. Nato je ob predvajanju posnetka s pikolovsko natančnostjo ponovno izvedla ista dejanja, pri čemer je sledila na kaseti posnetem ritmu. Kljub bolečini, ki jo je zahtevala izvedba tega performansa, ga je moč brati v kontekstu prevzemanja nadzora nad navidezno naključnimi dogodki. Njena sposobnost najprej izvesti ta dejanja in jih nato z visoko natančnostjo ponoviti ponazarja njeno moč in moč ženskega telesa, ki prevzame nadzor nad naključnimi dogodki (Richards 2010, 83,84).

Slika 5.6: *Ritem 10*



Vir: Media art net (2014).

Tudi v naslednjem performansu *Ritem 5* je umetnica preizkušala meje lastne fizične zmogljivosti. Svoje telo je podvrgla tveganju, ki bi se brez posredovanja gledalcev lahko končalo s smrtnim izidom. Na začetku performansa je Abramovičeva z ognjem zanetila risbo peterokrake zvezde, ki je bila v tla galerije začrtana z lesenimi opilki. Stoječa zunaj zvezde si je ostrigla lase in nohte ter jih vrgla na ogenj. Nato je stopila v sredino in se ulegla v gorečo peterokrako zvezdo. Zaradi pomanjkanja kisika je med performansom izgubila zavest, kar je prepoznalo občinstvo, ki jo je izvleklo iz gorečih zubljev in tako prekinilo akcijo (Richards 2010, 86).

**Slika 5.7: Ritem 5**



Vir: Media art net (2014).

Tretji performans *Ritem 2* je bil sestavljen iz dveh delov: v prvem je pogoltnila zdravilo, ki se v medicini uporablja za zdravljenje bolnikov s katatonijo (stanje, ki ohromi motorične sposobnosti osebe). Ta tableta je povzročila petdesetminutno nekontrolirano premikanje delov telesa. Njene misli so ob nemirnem telesu ostale jasne. Za drugi del performansa pa je uporabila zdravila, s katerimi zdravijo bolnike z depresijo in agresivnim vedenjem. To zdravilo je učinkovalo ravno obratno prvi situaciji. Njeno telo je ostalo mirno, a mentalno je bila popolnoma odmaknjena od dogajanja.

V zadnjem iz serije performansov z naslovom *Ritem 0* je na mizo postavila 72 predmetov, ki so jih lahko obiskovalci uporabil kakor so želeli. Med njimi je bila nabita pištola, sekira, vilice, steklenička parfuma, zvonec, perje, verige, žblji, igle, škarje,



pero, knjiga, kladivo, žaga, časopis, grozdje, olivno olje, vejica rožmarina, vrtnica in drugi predmeti; skratka predmeti, ki lahko telesu povzročijo ugodje ali bolečino. Direktor galerije je obiskovalcem oznanil, da bo umetnica ostala pasivna naslednjih šest ur, ter da se nad njihovim počtetjem ne bo pritoževala. Svoje telo je odprla za vdor in zlorabo. Z uporabo razstavljenih predmetov je bila občinstvu, ki mu je bila dodeljena aktivna vloga v performansu, dana možnost neposredne intervencije v njeno telo. Na samem začetku so obiskovalci izvedli relativno male intervencije; v roke so ji položili trnjevo vrtnico, pisali so po njenem telesu, poljubljali in premikali so dele njenega telesa. Kasneje pa so posegli po bolj radikalnih in agresivnih dejanjih. Razrezali so ji obleko, porezali njeno telo, vanjo so uperili celo nabito pištolo. Dinamika med občinstvom in umetnico je razkrila potencialno nevarnost, ki tiči v kolektivni situaciji, s katero obnašanje posameznika znotraj kolektiva postane anonimno (Richards 2010, 87–89).

**Slika 5.8: Ritem 0**



Vir: Media art net (2014).

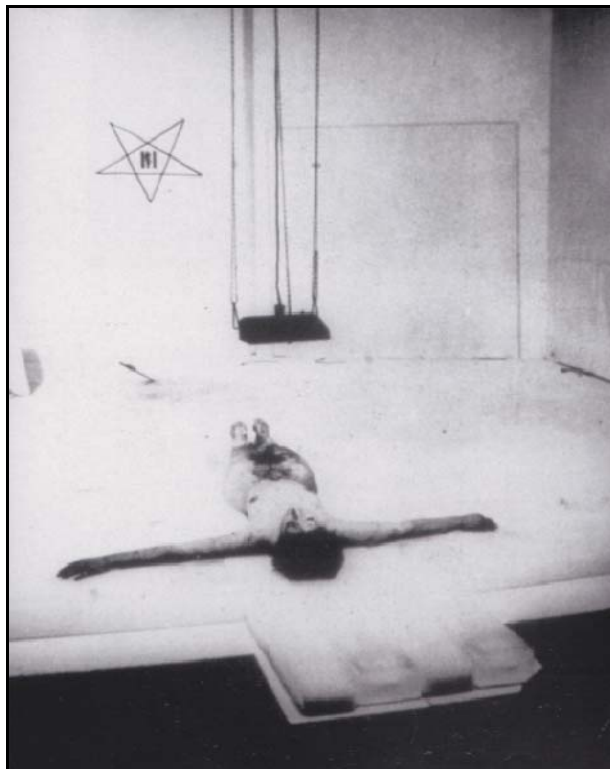
### 5.3.2 *Tomaževe ustnice*

Performans *Tomaževe ustnice* (1975) je eden izmed številnih maratonskih preizkusov vzdržljivosti, v katerem je Abramovičeva premikala meje svojega telesa kot tudi psihološke meje občinstva. Gola umetnica je na steno prizorišča obesila svojo fotografijo in jo orisala s pentagramom. Nato je pojedla kilogram medu in spila steklenico vina. Kozarec, iz katerega je pila, je razbila z rokami, iz katerih ji je pretekla kri. Nato se je postavila vzporedno s pentagramom na steni in si z britvico v trebuh vrezala peterokrako zvezdo. Sledilo je počasno in silovito bičanje, ki je na njenem hrbtu pustilo odprte rane. V zadnjem dejanju se je ulegla na križ, ki je bil sestavljen iz ledenih kock, toplota iz infragrelca visečega s stropa ji je ponovno odprla rane na trebuhu. Na njem je ležala vse dokler ni posredovalo občinstvo, ki je ocenilo, da bi nadaljevanje lahko škodovalo umetnici. Samo delo pušča odprta vrata različnim interpretacijam, ki so vezane tako na socialistično (peterokraka zvezda) in na krščansko simboliko (ime namiguje na nevernega apostola Tomaža, ki od svojega učitelja zahteva dokaz; križ kot simbol krščanstva).

Vsa zgoraj opisana dela se ukvarjajo z odnosom med telesom in bolečino, s fizično vzdržljivostjo, s tveganjem, ki ga prinaša raziskovanje telesnih in psihičnih meja ter z relacijo med umetnikom in občinstvom. Zdi se, da umetnica v nekatera dela umesti svoje telo kot pasivni objekt podvržen manipulaciji občinstva, a to stori z visoko stopnjo samodiscipline, samonadzora in vztrajnosti. Njeno telo se pokaže kot močno in vzdržljivo, podprto z izredno neustrašnim in trdnim umom. S tem podira tradicionalno dihotomijo med agresivnim moškim telesom ter šibkim in ranljivim ženskim. Žensko telo ne označuje več šibkejšega spola, ampak postane tekmeč moški trdoživosti. Kljub temu, da se sama nikoli ni opredelila za feministično umetnico, pa lahko rečemo, da se njena dela pogosto dotikajo vprašanj telesa in njegovih meja, binarnih pozicij med aktivnim in pasivnim, razmerij med gledalcem in gledanim. V seriji performansov *Osvobajanje* (*Freeing*, 1976) je med drugim kričala vse dokler po treh urah ni ostala brez glasu, plesala po ritmu afriških bobnov dokler se po osmih urah ni zaradi izčrpanosti zgrudila in govorila o stvareh, ki so ji padle na pamet, vse dokler njene misli niso postale prazne (Richards 2010, 16). Svoje telo je potisnila do njegovih skrajnih meja. Tudi njena kasnejša dela, ki jih je ustvarila s svojim partnerjem, so bila slavljenja predvsem zaradi izjemne fizične in umske vzdržljivosti, ki so jo zahtevala. V

poslovilnem delu *Ljubimca* (1988), s katerim sta zaključila svojo skupno pot, tako umetniško kot zasebno, sta prehodila vsak polovico Kitajskega zidu.

**Slika 5.9: Tomaževe ustnice**



Vir: Richards (2010, 11).

## 5.4 CAROLEE SCHNEEMANN

### 5.4.1 *Meseno veselje*

Na upodabljanje ženskega telesa v zahodni tradiciji slikarstva se je z delom *Meseno veselje* (1964) odzvala tudi Carolee Schneemann. Skupina devetih performerjev in performerk je s plesom, medsebojnim dotikanjem in prepletanjem, drgnjenjem surovih rib, piščancev in klobas po telesu ustvarila erotično vzdušje. V zadnjem delu performansa so se moški s čopiči in barvo lotili poslikave ženskih teles, ženske pa so pri tem le nemo opazovale dogajanje. S stopnjevanjem intenzitete so se performerke pričele izogibati čopičem, kar je vodilo do splošne zmede, v kateri so v moške pričele metati vedra barve. Performans se je zaključil z vzklikom ženske »Dovolj, dovolj!« S to gesto

je Schneemannova izrekla kritiko celotni zgodovini likovne umetnosti in zavrnila objektivizacijo ženskega telesa v vlogi slikarskega modela.

**Slika 5.10: Meseno veselje**



Vir: Brooklyn museum (2014).

#### 5.4.2 Predavanje – gola akcija

Leta 1968 je na Inštitutu za sodobno umetnost v Londonu izvedla performans z naslovom *Predavanje – gola akcija*. Pričela je s predavanjem *art istorical* (zaradi zavračanja his v besedi history je iz nje izpustila črko h), v katerem je občinstvu predavala o vprašanjih estetike in percepcije. Ko so se luči pred pričetkom predavanja zatemnile, je slekla in nato znova oblekla svoja oblačila. Proces oblačenja in slačenja je ponavljala tekom celotnega performansa. Zadnje dejanje performansa je bilo večerno predavanje posvečeno njenemu filmu *Staplanje (Fuses, 1967)*.

Tudi to delo stremi k spodkopavanju težnje po upodabljanju in dojemanju ženskega telesa zgolj kot objekta. Pri tem pa zastavlja vprašanja o ločenosti seksualnega, golega ženskega telesa in intelektualne identitete. Ali ima ženska intelektualno avtoriteto? Ali

lahko ima avtoriteto, medtem ko predava gola? Je bila vsebina predavanja manj cenjena zaradi dejstva, da je bila gola? V tem delu pa se ne zastavljajo le vprašanja spolne dihotomije in patriarhata, ki je ženske onemogočila kot intelektualne subjekte, ampak se ukvarja tudi s problematiko reprezentacije (Jones 2002, 197–199).

**Slika 5.11: Predavanje - gola akcija**



Vir: Jones (2002,198).

#### 5.4.3 *Notranji zvitek*

Umetnice so v 60. letih prejšnjega stoletja pričele razgaljati svoja telesa, poleg zunanosti so pričele razkrivati tudi svojo notranjost. Performans Carolee Schneemann iz leta 1975, z naslovom *Notranji zvitek*, velja za enega izmed bolj znanih del. Umetnica je gola naznanila, da bo brala iz svoje knjige z naslovom *Cézanne, she was a great painter*. Med branjem je na mizi prevzemala različne poze slikarskega modela. Ko je končala z branjem teksta, je odvrгла knjigo in si iz nožnice počasi izvlekla papirnat zvitek, ki je spominjal na popkovino. Med odvijanjem zvitka je iz njega prebirala odlomke svojih besedil. Eno od besedil je opisovalo spor v obliki dialoga s strukturalističnim filmskim režiserjem, ki je njenemu delu očital osebno in čustveno zmedo ter stereotipizacijo ženske umetnice (Spacal 2011, 64–65).

Kritika, s katero se je Schneemannova morala soočiti, ji je očitala preveliko feminilnost in erotičnost, njeno uprizarjanje pa označila za narcistično. Performans *Notranji zvitek* pa se upira ravno tej kategorizaciji in objektivizaciji ženskega telesa. V njem se umetnica postavi v vlogo subjekta in umetnice. Kljub seksualni revoluciji, ki je rušila seksualne in spolne tabuje, pa je to delo delovalo precej šokantno. Tudi najbolj eksplicitni pornografski material dovoli pogledu, da seže le do zunanosti, notranjost ostaja nedostopna in zaščitena s tabuji. Fascinacijo nad notranjostjo telesa zbuja predvsem prepoved dostopanja do nje. Ženske genitalije, kot najbolj internalizirano področje telesa, je umetnica uporabila za odpiranje navzven.

To delo, kot tudi vsa tista, ki vsebujejo vaginalno ikonografijo, je moč brati v okviru psihoanalize in kastracijskega kompleksa. Ženske genitalije simbolizirajo falični manko, ki povzroča tesnobo in vzbuja strah. Moški prepozna ta manko kot drugost in ženski podeli mesto predstavnice kastracije kot tudi mesto subjekta dominacije. Zaradi strahu pred izgubo falične nadvlade, vzbuja moško željo po prikrivanju in fetišiziranju ženske praznine. S tem, ko umetnica iz svojega manka potegne kritiko filmskega režiserja, razkrije falus kot nekaj, kar je umeščeno znotraj te praznine.

**Slika 5.12: Notranji zvitek**



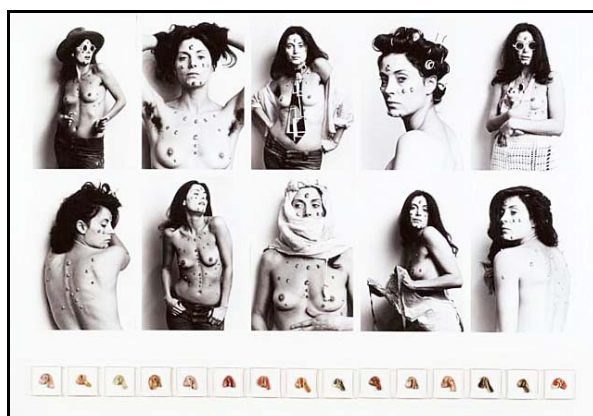
Vir: Brooklyn museum (2014).

## 5.5 HANNAH WILKE

### 5.5.1 SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika

Delo *SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika* sestoji iz serije fotografij in performansov. Na fotografijah umetnica gola ali pomanjkljivo oblečena pozira v različnih držah, z različnimi pričeskami in z različnimi rekviziti, kot so otroška pištola, igrače in sončna očala. Njeno telo prekrivajo drobni kipci iz žvečilnih gumijev, ki spominjajo na vagine. Drobne skulpture predstavljajo ranjenost njenega telesa kot ženskega kot tudi erotično brazgotinastega. Te podobe problematizirajo ženskost ali kot je sama izjavila »so poskus kako iz sebe narediti umetniško delo, namesto da bi drugi iz tebe naredili česar morda ne boš odobraval« (Wilke v Jones 2002, 223). V performansih je obiskovalcem razdelila žvečilne gumije in jih prosila naj jih prežvečijo. Nato si jih je preoblikovane v moške in ženske genitalije pritrdila na svoje golo telo. »Za žvečilni gumi sem se odločila, ker je popolna metafora ameriške ženske – prežvečiš jo, od nje dobiš, kar hočeš, jo zavržeš in vzameš novo« (Wilke v Jones 2002, 224). Kipci v obliki genitalij so zunanji izraz notranjih ran, ki jih povzročajo prisilne konvencije zahodne ženskosti. Te genitalne brazgotine problematizirajo omejitve dožemanja spolne identitete, ki izhaja iz vizualnega in predpostavlja, da je spolno obeleženo telo tista osnova, ki zagotavlja žensko in moško identiteto. Gumijasti dodatki na njenem telesu se kažejo kot androgina znamenja. Spominjajo tako na ženske kot na moške genitalije in s tem poudarjajo nezanesljivost vizualnih znakov anatomskih razlik spolne identitete (Jones 2002, 224).

Slika 5.13: SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika



Vir: Hannah Wilke (2014).

### 5.5.2 *Zdravo fantje*

Performans *Zdravo fantje* je leta 1975 izvedla v pariški galeriji Gerald Piltzer, na sredino katere je bil postavljen ogromen steklen akvarij. Za tem akvarijem je ob spremljavi rock glasbe gola Wilkejeva pozirala v različnih vnaprej določenih erotičnih pozah. Ujeta v steklen okvir akvarija je njena podoba namigovala na ikonično podobo morske deklice ter na nasprotja, ki jih le ta predstavlja. Tako kot morska deklica združuje seksualno moč in nemoč, tako se umetnica za steklenim zaslonom pokaže kot subjekt in objekt. Wilkejeva raziskuje reprezentacijo ženske seksualnosti in moškega pogleda.

### 5.5.3 *Prisegam pri Hannah*

Projekt *Prisegam pri Hannah* je bil prvotno zasnovan kot serija fotografij, posnetih leta 1978, na katerih je umetnica upodabljena gola, obuta v visoke pete in s strelnim orožjem v rokah. Na fotografiji z naslovom *Kaj to predstavlja/kaj predstavljaš (Reinhart) (What Does This Represent/What Do You Represent) (Reinhart)* gola z razširjenimi nogami sedi v kotu prazne sobe. Obute ima le čevlje z visoko peto, ki bi sicer lahko bili predmet fetišističnih fantazij, okoli nje pa po tleh ležijo otroške igrače in plastične pištole. Čez fotografijo je natisnjen naslov, ki si ga je izposodila od modernističnega slikarja Ad Reinharta. Na tej fotografiji svoje telo umesti v območje objekta, a njeno telo deluje mlahavo, nezainteresirano, nezapeljivo in usmerjeno vase, le genitalni del je izpostavljen pogledu. S tem razkrije tisto, kar grozi moškemu v strahu pred kastracijo. Z uporabo tekstov moških intelektualcev je združila nasprotne funkcije »ženske/telesa/objekta« in »moškega/uma/subjekta« (Jones 2002, 194, 196). Kasneje je to serijo fotografij preoblikovala v performans, ki ga je v obdobju med letoma 1979 in 1985 večkrat ponovila. Ob spremljavi zvočnega posnetka besedil pretežno moških filozofov (Marxa, Nietzscheja, Bruna), se je počasi pomikala po prostoru in se občasno ustavila v nepremično pozo kot bi zamrznila. Tudi v performansih nadaljuje s poziranjem. Ta projekt je primer združevanja telesa in uma. Wilkejeva se projicira v telesno akcijo in si prilašča intelektualno zmogljivost telesa (Jones 2002, 194).



Slika 5.14: Kaj to predstavlja/kaj predstavljaš (Reinhart)



Vir: Jones (2002, 195).

Wilkejeva se je v teh delih obsesivno samoupodablja in vztrajno razkazovala svoje erotizirano, hiperfeminilno telo. Ponavljajoče razstavljanje telesa poteka v režimu vidnega, ki ženski objekt podreja moškemu pogledu. Njeno poziranje je sicer vpeto v sodobne načine komodifikacije telesa, izpostavljeno je pogledu, a hkrati ta pogled prisili k predaji. Gledalcu ponudi tisto, kar pričakuje od razstavljanja ženskega telesa, vendar nikoli popolnoma ne izpolni njegovega pričakovanja, vedno se namreč nekaj zalomi (Kunst 2003, 828).

Kot sem že omenila, je ponavljajoče razkazovanje erotiziranega ženskega telesa v delih Wilkejeve vzbudilo nelagodje feministk, ki so ji očitale pretirano uživanje v lastni telesnosti, konstrukcijo poželenja vrednega telesa, narcistično poziranje in rabo konvencionalnih kodov objektivizacije ženskosti. Jones meni, da obsesivna raba lasnega telesa proizvaja narcistično razmerje, ki pa je vse prej kot konvencionalno ali pasivno žensko. Njena lepota, njen narcizem in hiperfeminilnost (obsesivno poziranje kot slika), vse to zastavlja vprašanje, kakšen je družbeni in kulturni pomen teh struktur. Njeno

nenehno ponavljanje poteka v okviru režima vidnega, ki je ženske podrejal politiki moškega pogleda. Njeno uprizarjanje same sebe znotraj tega normativnega režima vidnega učinkuje subtilnejše ter obenem preučuje temeljna vprašanja utelešenega ženskega subjekta kot umetniškega subjekta in objekta, kot tistega, ki preseže videnje (Jones 2002, 2014–219).

#### 5.5.4 *Skozi veliko steklo*

V muzeju umetnosti v Filadelfiji, v katerem je razstavljeno delo Marchela Duchampa *Nevesta, ki so jo slekli njeni samci, celó* (La mariée mise à nu par ses célibataires, même), znanem tudi pod naslovom *Veliko steklo* (*Le Grand Verre*), je leta 1976 izvedla performans, ki je spominjal na nastop slačipunc v nočnih klubih. Svojo telo je postavila za transparentno skulpturo. Oblečena v belo je izvedla serijo različnih poz, ki so spominjale na poziranje modnih manekenk. Občinstvo je njene poziranje lahko opazovalo skozi steklo. Nato se je do golega slekla in s klobukom na glavi nadaljevala s poziranjem. Svojo lastno podobo in svojo seksualnost je s strategijo, ki se jo pogosto poslužujejo v modnem svetu, uporabila za kritiko erotičnega upodabljanja žensk v zgodovini umetnosti in v popularni kulturi.

Slika 5.15: *Skozi veliko steklo*



Vir: Hannah Wilke (2014).

## 5.6 ORLAN

### 5.6.1 »MesuRAGEs«

Francoska multimedijška umetnica Orlan velja za eno izmed bolj kontroverznih ustvarjalk današnjega časa, širšemu občinstvu pa je poznana predvsem po šokantnih performansih, v katerih je svoje telo podvrgla estetski kirurgiji. Njeni performansi se ukvarjajo ravno s tem, o čemer pišejo številne feministične avtorice, z ženstvenostjo kot ideološkim terminom, ki se je oblikoval skozi vizualne prakse in zgodovinsko ter kulturno determinirane koncepte. Svoje telo je spretno uporabila za kritiko dominantnih ideologij: krščanske, kapitalistične, patriarhalne, ter za kritiko spolno in ideološko obremenjenega ženskega telesa. Njena dela so poskus razgradnje kategoričnih nasprotij, kot so moški/ženska, devica/vlačuga, lepo/grdo, ki so vgrajena v te ideologije. Kot sama zapiše v *Manifestu karnalne umetnosti*<sup>10</sup> (*Carnal Art Manifesto*): »Karnalna umetnost nasprotuje konvencijam, ki omejujejo človeško telo in umetniško delo« (Orlan 1982). Družbeni stereotipi in telesni ideali lepega običajno ne odsevajo naravnega in povprečnega stanja telesa. Številne prakse telesne preobrazbe, h katerim se obrača vse več žensk, povzročajo nelagodje, bolečino, v skrajnih primerih pa so celo smrtno nevarne. Med njimi je tudi estetska kirurgija, za katero se na prvi pogled zdi, da je tarča napada Orlaninih performansov. S svojo umetnostjo ne nasprotuje lepotnim posegom, temveč standardom, ki jih ti ustvarjajo in so vpisani tako v žensko kot v moško telo. Ne ukvarja se le z estetsko kirurgijo, ampak tudi z vprašanji statusa telesa in etičnimi dilemami znotraj razvoja medicine in biologije (Orlan 1982).

V seriji performansov, ki jih je poimenovala »MesuRAGEs«, je Orlan merila obseg različnih umetniških ustanov, kot merska enota ji je služilo njeno lastno telo. Prvi performans je izvedla v Vatikanu leta 1974, nato so sledile še meritve številnih drugih kulturnih institucij. Svoje telo je uporabila kot politično mero, s čimer je izrazila svoj bes nad družbenim pritiskom in pričakovanji, s katerimi se spopadajo tako umetnice kot ženske na splošno. Merjenje je potekalo takole: umetnica je ležeča na tleh zarisala črto nad svojo glavo, nato se je pomaknila dalje, noge je postavila na narisano črto in dejanje ponavljala vse dokler ni obkrožila cele zgradbe. Po končani meritvi si je slekla belo

---

<sup>10</sup> Orlan je svojo umetnost poimenovala karnalna umetnost, v manifestu je zapisala ključne točke, ki jo opredeljujejo (Orlan 2014a).

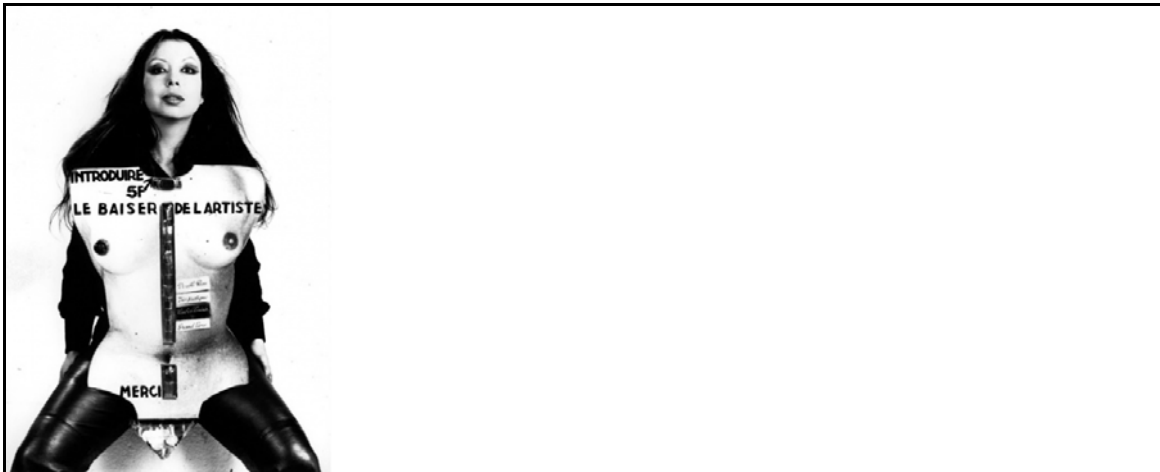
tuniko, jo pred občinstvom umila ter steklenico napolnila z umazano vodo. Na koncu je s steklenico v roki pozirala kot Kip svobode.

Žensko telo je s tem dejanjem postavila za standard in osnovno merilno enoto ter s tem opozorila na patriarhalne strukture, ki kot osnovno vodilo vsega postavljajo moškega. Kritika je bila uperjena tudi proti umetniškim institucijam, katerih glavna naloga je služiti umetnosti in umetniškim ustvarjalcem, a nanjo prepogosto pozabljajo. Na simbolni način si je z meritvijo prisvojila te institucije in jih vrnila v roke umetnika. Svoje žensko telo je locirala izven umetniških institucij in s tem nakazala na vladavino moškega umetnika, ki je ženske umetnice puščala pred zaprtimi vrati galerij.

#### *5.6.2 Poljub umetnice*

Leta 1977 je na umetniškem sejmu v Parizu mimoidoče obiskovalce nagovarjala naj ji v zameno za njen poljub plačajo. Na črn podstavek sta bili postavljeni dve fotografiji umetnice v naravni velikosti. Prva je predstavljala umetnico kot Devico, oblečeno v belo draperijo z razgaljenim oprsjem, druga pa je bila v obliki torza zasnovana kot avtomat za poljube. Orlan je sedela za fotografijo svojega golega torza in vabila obiskovalce k nakupu njenega poljuba. Za ceno petih frankov, kolikor je stal umetničin poljub, so obiskovalci lahko prižgali svečo podobi Device. Tisti, ki so se odločili za nakup poljuba, so v režo, ki je bila pritrjena na trup, vstavili kovance in gledali kako so zdrseli v trikotno vrečo, pritrjeno na genitalni del (O'Bryan 2005, 3). S tem delom je Orlan potegnila vzporednico med umetniško industrijo in prostitucijo. Umetnost, ki se podreja zahtevam trga, izgublja svoj uporniški naboj, umetnina pa zaradi vse večje komercializacije postaja estetski artefakt brez dodane vrednosti. Ironija tega dela je, da je Orlan s tem, ko je razstavila svojo telo kot komoditeto, pridobila na ugledu kot ženska umetnica.

Slika 5.16: Poljub umetnice



Vir: Orlan (2014).

### 5.6.3 Reinkarnacija svete Orlan

Leta 1990 je na svoj 43. rojstni dan naznanila začetek serije performansov z naslovom *Reinkarnacija svete Orlan*. V tem projektu je svoje telo, zlasti obraz, podvrgla seriji estetskih operacij. S pomočjo kirurških posegov je pričela s postopno rekonstrukcijo lastne podobe po vzoru ikoničnih slikarskih upodobitev žensk. Predvidena obrazna preobrazba je sestavljena iz čela da Vincijeve Mona Lise, nosu Gerardove Psihe, oči fontainbleaujske Diane, ust Moreaujeve Evrope in brade Botticellijske Venere. Kriterij za izbor modelov ni bila njihova lepota, temveč jih je Orlan izbrala na podlagi zgodb, ki se skrivajo za slavnimi slikarskimi upodobitvami. Mona Liso je izbrala zaradi nestandardne lepote, ki ne ustreza lepotnim normam današnjega časa, ter zaradi transeksualne note, ki tiči v domnevi, da je da Vinci v resnici naslikal svoj avtoportret. Diano je izbrala zaradi agresivnega in aktivnega karakterja, Evropo zaradi njenega pustolovskega duha, Venero, ker uteleša meseno lepoto, in Psihe, ker v posamezniku zbujata krhkost in ranljivost (O'Bryan 2005, 14–18). Ustvarila je računalniško konstrukcijo svoje idealne podobe, ki sestoji iz zgoraj navedenih telesnih značilnosti mitoloških žensk. Kirurške posege je zasnovala kot performanse, ki so vključevali tudi branje filozofskih tekstov, glasbo, plesalce, kostume in rekvizite. Same kirurške posege, predpriprave in končni rezultat je dokumentirala z video posnetki in fotografijami. Med posegi je želela ostati pri polni zavesti, zgolj lokalna anestezija ji je omogočila nadzor in režijo nad potekom performansa in komunikacijo z občinstvom ter kirurškim osebjem.

Dva meseca po naznanitvi začetka je izvedla svoj prvi performans posvečen Bottichelijevi Veneri. Vsaka operacija je imela svojo temo, temelječo na liku, v katerega se je želela preobraziti. Prvih šest operacij je izvedla v Franciji in Belgiji, sedmo pa v New Yorku. Slednjo, ki nosi naslov *Pričujočnost (Omnipresenca, 1993)*, so preko satelita v živo prenašali v različne galerije po svetu. Gledalci, ki so spremljali performans preko prenosa v živo, so se lahko z umetnico pogovarjali. Preko telefona, faksa in video telefonije so ji postavljali vprašanja, na katera jim je odgovarjala (Jones 2002, 272). Svojo preobrazbo bo Orlan zaključila z zadnjo operacijo, s katero ji bodo nos preoblikovali na podlago podobe Psihe. To zadnje dejanje se v času nastajanja te diplomske naloge še ni izvršilo.

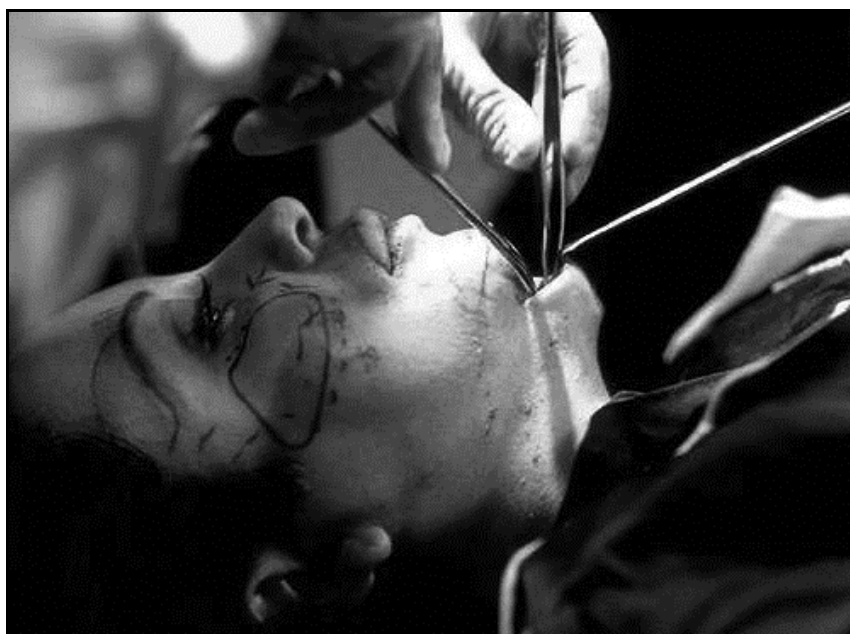
Njena kritika ustvarja povezavo med plastično kirurgijo in vizualno umetnostjo kot dvema kulturnima diskurzoma, ki ustvarjata ideale ženske lepote. Kulturno determiniran kanon lepote in estetska kirurgija skupaj oblikujeta podobo ženske, ki ustreza moškim standardom, pri tem pa žensko telo komodificirata. Orlan z združitvijo različnih ženskih idealov postavlja pod vprašaj koncept naravne lepote, ki ga promovira prav kozmetična industrija (Auslander 1995, 27–28). To delo prikazuje za oko kot tudi za telo malo manj prijetni del mantre »za lepoto je treba potrpeti«, ki je postala sestavni del prizadevanj žensk po izboljšanju svojega videza. V ospredje je postavila družbeno nesprejemljiv in običajno skriti del kozmetične kirurgije. Prikazala je družbeno neodobravan aspekt grdote, ki se proizvaja tekom operativnega posega. Delo nazorno prikazuje, kako ji kirurgi zarežejo v meso, ga dobesedno dvignejo iz obraznih mišic in preoblikujejo obrazne poteze v skladu z zgodovinskimi ideali ženske lepote. Namesto razstavljanja končnega rezultata kirurškega posega, postavi na ogled odprto, groteskno telo. Fizična standardizacija kot končni cilj posega ostane skrita. Umetnica vztrajno zanika bolečino, kar pa je težko reči za gledalca, ki ob pogledu na odprto telo le stežka ostane hladnokrven. Gledalec, ki se mora soočiti z neprijetnim delom lepotne kirurgije, ne more ubežati dejstvu, da so tovrstni posegi boleči in celo smrtno nevarni. Zasebno dejanje operativnega posega je spremenila v javni spektakel (Vänskä 2002, 162).

Pomemben aspekt reprezentacije ženskosti v teh performansih je tudi odnos med pacientko in kirurgom. Klasičen odnos med pasivnim, nezavestnim ženskim telesom in dejavnim kirurgom, ki intervenira v to telo, je obrnjen na glavo. Orlan zavrne vlogo nedejavne pacientke in se postavi v vlogo aktivne udeleženke. Med operacijami je

ostala pri polni zavesti, saj je le tako lahko dajala navodila zdravstvenemu osebju in ohranjala komunikacijo z občinstvom. S tem je tudi tekom procesa ostala ustvarjalka svoje podobe in identitete in ne le pasivni objekt, o katerem odločajo drugi. Izpodbijala je koncept feminilnosti, ki žensko slika kot krhko, pasivno in nedejavno. Podoba, ki jo v tej seriji performansov ustvarja, prikazuje žensko telo kot močno, trdoživo in aktivno. Ona je tista, ki prevzame nadzor nad svojo fizično preobrazbo.

Če povzamem, to delo odpira dve pomembni tematiki. Prvič, tako lepo kot grdo telo se pokažeta kot kulturna artefakta, in ne kot naravni značilnosti telesa. S tem se destabilizira celotno polje naravnega telesa. In drugič, žensko konstruira kot subjekt, ki uporablja svoje telo kot mesto akcije in protesta, in ne kot tarčo discipline in normalizacije. Orlan ni pasivna žrtev lepotne industrije, ampak aktivno spreminja samo sebe. Njen cilj je problematizirati sodobne, komercialne ideale ženske lepote. Skoraj deformirana podoba umetnice podaja komentar o telesu kot konstrukciji. Norčuje se iz značilnosti, ki so običajno vir sramu, krivde in alienacije žensk.

**Slika 5.17: Reinkarnacija svete Orlan**



Vir: O'Bryan (2005).

## 5.7 UGOTOVITVE

Analiza del performansov umetnic je pokazala, da se znotraj te umetniške forme proizvaja drugačna ženskost kot jo lahko zasledimo v večini drugih popularnih tekstih, pri tem pa je ravno žensko telo tista točka reprezentacije, ki generira to drugačnost in hibridne tvorbe. Umetnice so se uprle in se še upirajo reprezentaciji ženskega telesa kot objekta namenjenega moškemu užitku. Žensko telo v rokah ženske umetnice je postalo močno orodje za boj proti patriarhalni konstrukciji spolov. Pri tem pa se performerke poslužujejo različnih izvedbenih strategij: od ironičnega posnemanja modne in oglaševalske industrije, ki opredeljuje dela Hannah Wilke, Orlanine groteskne uporabe lepote kirurgije kot orodja, ki sprevrača mit o fizični standardizaciji telesa, bolečih in celo nasilnih praks Gine Pane in Marine Abramović, pa vse tja do razgaljanja najbolj intimnih predelov telesa Scneemannove in VALIE EXPORT. Za dekonstrukcijo zatiralske narave patriarhata uporabljajo podobne vizualne strategije, ki običajno ženske objektivizirajo. Telo se izkaže kot glavni ustvarjalec družbeno drugačne ženske identitete. Na podlagi lastne analize izbranih performansov sem oblikovala tipologijo reprezentacije ženskega telesa v performansu: herojsko/maskulinizirano telo, razgaljeno telo, neidealno/groteskno telo in ranjeno telo. Vsak od tipov zastopa specifične značilnosti reprezentacije ženskega telesa.

### 5.7.1 *Herojsko, maskulinizirano telo*

Pri tem tipu reprezentiranja telesa zaseda žensko telo prostor, ki je v tradicionalno patriarhalnih prikazovanjih rezerviran za moškega. Žensko telo je prikazano kot vzdržljivo, trdoživo, čvrsto, aktivno in dominantno. Ženka podoba, ki si je prisvojila tradicionalno moške značilnosti, je osvobodjena bremena objektivizacije, reperezentirana je kot aktivna in samozavestna. Telo, ki se zoperstavlja stereotipu o ženski kot o šibkejšem spolu se je pojavilo v delih Marine Abramović, VALIE EXPORT in tudi Gine Pane. *Akcija s hlačami: Genitalna panika*, ki jo je uprizorila VALIE EXPORT, kasneje pa je performans ponovila tudi Marina Abramović, je lep primer maskulinizacije ženskega telesa. Poza telesa deluje militantno in agresivno. Umetnici sta se predstavili kot »slabi dekleti«, kot jezna revolveraša, ki si prisvojita falos v obliki mitraljeza. Ob pogledu na njuni telesi se podoba krhkega, feminilnega in erotičnega



telesa razblini. Orožje, ki ga držita v rokah nakazuje, da sta oni tisti, ki nadzorujeta svoje telo. Ženske genitalije, ki so postavljene v polje vidljivost, ne konotirajo pornografije ampak agresivno žensko seksualnost. Kljub razgaljenemu mednožju, ki običajno sodeluje pri omejevanju ženske na objekt poželenja, pa lahko rečemo, da njuni drži od občinstva terjata strahospoštovanje. V primeru VALI EXPORT je prisotno občinstvo, pred katerim se je namesto pričakovane pornografske vsebine pojavila dominantna ženska figura, pričelo tiho zapuščati dvorano.

Tudi druga dela Marine Abramović, v katerih z discipliniranjem telesa preizkuša meje svoje lastne vzdržljivosti, preigravajo moške karakteristike. Sama je svoj pristop k uprizarjanju opisala kot »popolnoma moški pristop, za katerega je značilen heroizem in tveganje lastnega življenja« (Abramović v Richards 2010, 92). Tveganje, ki ga sprejme, trdoživost in bolečina, ki jo stoično prenaša, govorijo o vsem prej kot o ranljivi ženski. Podobno kot moški heroj se izpostavlja nevarnosti in nosi svojo glavo naprodaj. Ta moška drža reprezentira moč, moč nad svojim telesom kot tudi moč nad občinstvom. Prepričanje, da so ženske zaradi naravnih ciklov menstruacije, nosečnosti in rojevanja nezmožne nadzorovati svoja telesa, izgubi svoj pomen. Performerka je nosilka delovanja, je trdna, suverena in samozavestna. Zasede prostor, ki je v produkciji patriarhalnih odnosov rezerviran za moške, to je prostor nosilca delovanja. Kljub možatemu telesu Marine Abramović pa je umetniška kritika serijo *Ritem* sprejela z določeno mero skepse. Gledano s feministične perspektive so bili neprepričljivi predvsem tisti performansi, v katerih je umetnica svoje telo odprla za intervencijo obiskovalcev in tako tvegala izgubo lastnega nadzora nad telesom kot tudi izgubo lastne avtonomije. Vdor okolice v telo lahko ogrozi emancipatorni potencial reprezentacije vzdržljivega ženskega telesa. Tudi bolečina, ki jo umetnica nemo prenaša na nek način potrjuje mit o nagnjenosti k trpljenju, ki je specifično ženska in izvira iz njene biološke narave (Richards 2010, 92). Vseeno pa ne gre spregledati dejstva, da fizično tveganje, ki ga sprejme umetnica, žensko umetnico umešča na stran moškega heroja, nosilca tveganja, ki je v boju za svoje ideje pripravljen žrtvovati tudi svoje življenje. Podobno kot njena druga dela, ki temeljijo na fizični in psihični moči, je tudi to delo pomembno z vidika reprezentacije ženskega telesa kot vzdržljivega stroja, ki lahko tekmuje z moškim telesom. Resda v *Ritmu 0* prepusti svoje telo v nemilost občinstvu, a vztraja do konca, tudi ko ji v telo uperijo nabito pištolo.

Kot delujoča se je izkazala tudi Orlan, ki v svojih kirurških performansih vseskozi pri polni zavesti nadzira in usmerja potek operacij. Za razliko od klasičnega odnosa med pacientko in kirurgom, igra Orlan vlogo aktivne udeleženke odnosa. Kozmetično kirurgijo uporabi za poseganje v svojo identiteto in ne za standardizacijo svojega zunanjšega videza. Znotraj binarne pozicije aktivno/moško in pasivno/žensko te umetnice zasedejo mesto aktivnih ustvarjalk lastne podobe.

### *5.7.2 Razgaljeno telo*

Golo oz. napol telo se je pojavilo v skoraj večini analiziranih performansih, pri nekaterih bolj eksplicitno pri drugih malo manj. Umetnice, ki v svojih delih razkrivajo svoje najbolj intimne predele telesa se v teoriji pogosto obravnava pod okriljem t.i. vaginalne ali vulvalne ikonografije. Nagota, ki se razkriva, ne deluje kot pospeševalka moških fantazij, nima erotičnih namenov, ampak nastopa v vlogi osvobodjene ženske seksualnosti. Vzrok za razliko v reprezentaciji golega ženskega telesa je moč iskati tudi v dejstvu, da so ženska telesa vseskozi upodabljali moški, v performansu pa so prav performerke tiste, ki uporabijo lastno telo za razkrinkanje vladajočih odnosov moči med spoloma. Hannah Wilke je vztrajno pozirala, zapeljevala in razkazovala svoje telo, podobno kot to počnejo dekleta v industriji zabave in užitka, a njene brazgotinaste gmote na telesu odvrčajo gledalca od fantazij. Svojo moč je črpala iz stereotipne ženske podobe. Njene zapeljive ustnice in razgaljene prsi na prvi pogled označujejo žensko razpoložljivost in seksualno podrejenost, a za razliko od manekenk, ki pasivno ponujajo svoje telo, je Wilkejeva prekinila erotično izmenjavo s prisotnostjo skulptur iz žvečilnih gumijev. Neprestano poziranje in ironično posnemanje negibnosti, ki ji je bila skozi zgodovino podvržena ženska podoba, razkrinka moč pogleda.

Razgaljeno telo s poudarjanjem genitalnih delov sta v svojih performansih izpostavili pogledu tudi VALIE EXPORT in Carolee Schneemann. S provokativnim razkrivanjem intimnih predelov sta vzpostavili moč in nadzor nad lastnim telesom kot tudi nad pogledom drugega. Nadzoru moškega pogleda se zoperstavita s tem, da namerno ne ustrezata družbeno zapovedanim kriterijem idealnega ženskega telesa. V psihoanalitičnem kontekstu razkrite ženske genitalije simbolizirajo grožnjo s kastracijo, po drugi strani pa predstavljajo glavni predmet moške želje. O tem je Mulveyjeva

zapisala: »Zato ženska kot ikona, ki jo razkazujejo za pogled in naslado moških, aktivnih nadzornikov pogleda, vedno grozi, da bo obudila strah, ki ga je izvirno označevala« (Mulvey 2001, 282). V tem kontekstu lahko beremo tudi umetniška uprizarjanja VALIE EXPORT in Carolee Schneemann. Razkrita splovila s svojim mankom moškemu gledalcu vzbuja strah oz. pomenijo grožnjo kastracije. V teh primerih umetnice lastno mednožje uporabijo kot orožje, s katerim pogledu namesto užitka ponudijo grožnjo (Spacal 2011, 70). Odnos med ženskim telesom, ki je gledano, in moškim kot nosilcem tega pogleda, ostaja znotraj binarnih struktur falocentrizma, vendar pa to razgaljeno telo konotira agresivnost, ki gledalcu onemogoča, da bi ga razumelo kot pasivni objekt poželenja in kot tako ogroža patriarhalno razmerje moči. Pri tem pogled usmerja ali ga, kot se je to zgodilo v primeru performansa *Akcija s hlačami: Genitalna panika*, celo požene iz dvorane. Te subverzivne geste razgaljanja nasprotujejo konvencionalnemu upodabljanju ženskih teles. Pomeni, ki se tukaj vpisujejo na telo, se zoperstavljajo voajerskemu užitku in diktatom moškega pogleda, pri tem pa brez sramu kršijo konvencije spodobnosti. VALIE EXPORT in Marina Abramović brez zadrege usmerjata pozornost na odprtino v predelu genitalij in hkrati ohranjata dominantno in suvereno držo telesa. Heroizacijo falosa nadomesti povečevanje vulve.

### 5.7.3 Neidealizirano, groteskno telo

V skoraj vseh analiziranih performansih se bila ženska telesa reprezentirana v nasprotju s konvencionalnim prikazovanjem idealiziranih lepotic. Telo je popačeno, deformirano, poškodovano, porezano, hrapavo in nezainteresirano za erotične namige. Za razliko od Hannah Wilke, ki si je kot strategijo uprizarjanja izbrala narcistično razkazovanje, se je Orlan osredotočila na lepотно kirurgijo oz. na sam postopek nastajanja standardne ženske lepote. Na posnetku gledalca šokira podoba ženske, ki leži na operacijski mizi, na obrazu ima označena mesta, v katera kasneje zdravniško osebje zareže s skalpelom. Tekom operacije ji kirurg dobesedno dvigne obrazno kožo, gledalec pa dobi vpogled v notranjost njenega telesa. Fotografije, ki jih je posnela po operaciji, prikazujejo njen zatekel obraz, prekrit z modricami in ranami. Tudi njena nova podoba je v nasprotju s prevladujočim diskurzom ženske lepote. Med sedmo operacijo so ji v čelo vstavili silikonska vsadka, podobna dvema rogovoma, ki sta njen obraz še dodatno oddaljila od

konvencionalne ženske podobe. Lepotne operacije, ki naj bi žensko približale lepotnim zahtevam, v njenem primeru ne izboljšajo njenega zunanjega videza, pač pa ga v določenih pogledih celo popačijo. Zgovorno je tudi samo dejstvo, da je Orlan naletela na precejšnje težave pri iskanju medicinskega osebja, ki bi bilo pripravljeno sodelovati v performansih. Mnogi kirurgi so jo namreč zavrnil, ker te operacije naj ne bi pripomogle k izboljšanju pacientkine zunanje podobe. Njeni performansi zastavljajo vprašanje, kdo odloča kaj pomeni izboljšanje podobe (Vänskä 2002, 163).

Projekt *Reinkarnacija svete Orlan* je moč brati v kontekstu feministične kritike zahodnih lepotnih normativov in posedovalnega moškega pogleda, ki žensko telo spreminja v komoditeto. S svojim delom Orlan odpira vprašanje lepotnih norm in identitet, ki niso tako fiksne in stabilne kot se na prvi pogled zdijo. *Reinkarnacija svete Orlan* definira in redefinira lepoto. Njena nova podoba sestoji iz med seboj različnih ženskih idealov, izposojenih iz različnih zgodovinskih obdobj, s čimer opozarja na zgodovinsko spreminjajoče se zahteve po »naravni« lepoti. Lepota kot konstrukt ni nekaj fiksnega in stalnega, ampak je prej stvar zgodovine, kulture in modnih trendov. Kdo oblikuje lepotne standarde? Ali telo determinira posameznikovo identiteto, ali je identiteta skonstruirana ne glede na telesna obeležja? Ali prinaša sprememba telesa tudi spremembo identitete? To je le nekaj vprašanj, ki se zastavljajo od pogledu na Orlanino novo podobo. Ideali ženskega telesa so se skozi zgodovino spreminjali. Zahodni lepotni ideali 21. stoletja ne ustrezajo lepotnemu kanonu, s katerim so se ženske spoprijemale v času renesanse ali standardom lepote, ki vladajo v današnjem arabskem svetu. Od srednjega veka pa do 20. stoletja je bil telesni ideal zajetna, reproduktivna in bohotna ženska figura, pravo nasprotje vitki ženski postavi, ki je stopila v ospredje šele v 20. letih 20. stoletja. Vitko telo je bilo odraz bolezni, revščine in psihične izčrpanosti, zajetna postava pa simbol lepote in bogastva. Telesa Rubensovih gracij, Willendorfske Venere in Ingresovih turških kopalk ne zadovoljijo sodobnih zahtev privlačnega telesa (Kuhar 2004, 29–31).

Znotraj kritike lepotnih idealov pa se skriva groteskno telo. O reprezentaciji grotesknega telesa je Mihail Bahtin zapisal: »Groteskno telo je telo v nastajanju. Nikoli ni dokončano ali sklenjeno: zmeraj se gradi, ustvarja ter samo gradi in ustvarja druga telesa« (Bahtin 2008, 314). Groteskno telo je v nasprotju s sodobnim telesnim kanonom, za katerega je značilno popolnoma gladko površje, simetrija in stroga razmejenost med

zunanjim in notranjim. Izbokline, izrastki, štrline, vse tisto kar prestopa meje, mora biti skrito, zaprte morajo biti vse odprtine, ki vodijo v notranjost telesa, očem neopazne vse telesne tekočine. Groteskno telo pa ne upošteva zaprte, gladke površine telesa, prav nasprotno, izpostavi njegove izbokline in odprtine, tisto kar prestopa njegove meje in vstopa v njegovo notranjost. Telo je na strani anomalije in abnormalnosti, presega meje med dvema telesoma in med telesom in svetom. Poglavitni dogodki, kot so prehranjevanje, iztrebljanje, parjenje, nosečnost, porod, rast, bolezen, raztrganje, smrt itd., v življenju grotesknega telesa potekajo na mejah med telesom in na mejah med starim in novim telesom (Bahtin 2008, 316–318).

Vse umetnice, ki gledalcem razkrivajo notranjost svojega telesa, ustrezajo tej podobi grotesknega telesa. Ti performansi izzivajo norme konvencionalne in družbeno sprejemljive reprezentacije. Stereotipna podoba ženskosti je izkrivljena in preoblikovana. Reprezentacije grotesknih teles vizualizirajo trenutek, ko postane fiksni sistem norm problematičen. Ta telesa predstavljajo nasprotje temu, kar v določeni kulturi velja za normo in ideal (Vänskä 2002, 156). Telo se tukaj pojavlja v relaciji do norm, ki jih krši. Krvaveče, odprto telo, telo prežeto z bolečino preigrava navidezno fiksne ideale klasične lepote z namenom, da se jim posmehuje. Orlan na najbolj neposreden in najbolj radikalen način prodre v globino svojega telesa. Na ogled ne postavi občudovanja vrednega telesa, ki je plod kirurške izboljšave, ampak gledalca sooči z odprtim telesom, v katerega prodirajo kirurški inštrumenti. Zaradi posegov v notranjost lastnega telesa njeni performansi vznemirjajo kot tudi šokirajo, zbujaajo gnus in odpor in s tem ustvarjajo groteskno parodijo popolne ženskosti. Tudi Gina Pane, Abramovičeva in Carolee Schneemann gledalcu ponudijo vpogled v globočine človeškega telesa. V performansu *Meseno veselje* telesa moških in žensk v ritualnem prepletanju prehajajo eden v drugega in prestopajo meje med telesi. Barva, ki jo moški performerji polivajo po telesih žensk, spominja na telesno tekočino, ki postavlja pod vprašaj meje med zunanjim in notranjim telesom, prepletanje teles s surovimi piščanci, ribami in klobasami pa spominja na groteskni ritual. Mejo med zunanjim in notranjim telesom je prestopila tudi v performansu *Notranji zvitek*, s tem, ko si je iz mednožja izvlekla zvitek s tekstom je skrbno varovano notranjost telesa postavila na ogled in ustvarila skoraj monstrozno podobo. Tudi Hannah Wilke z dodajanjem gumijastih štrlin uničuje gladko površino svojega telesa. S samoupodabljanjem je Wilkejeva nadaljevala tudi, ko je bolezen na njenem telesu pričela puščati vidne sledi.

#### 5.7.4 *Ranjeno telo*

Neprijetni ali celo boleči posegi v telo so pogosta praksa umetnikov performansa, a se za tovrstne prakse odločajo predvsem moški performerji (Chris Burden, Vito Aconcci, Hermann Nitsch itd.). Mazohistične uprizoritvene forme je potrebno obravnavati tudi v kontekstu kulturnega in političnega upora 60. in 70. let, znotraj zgodovinskega okvira vietnamske vojne, boja za človekove pravice in identifikacije z žrtvami zahodnih političnih sil. Gina Pane, Orlan in Marina Abramović spadajo med redke ženske umetnice, ki so zarezale v svojo telo in ga podvrgle fizični bolečini. Telesne rane in poškodbe tako na simbolni način problematizirajo bolečino, trpljenje in nasilje, ki jih ženske doživljajo v sodobni družbi. Nasilne intervencije v telo pa ne vplivajo samo na performerke, ampak sprožijo nelagodje, v skrajnih primerih celo gnus tudi pri gledalcih. Umetnice so načrtno gradile podobo, ki je bila neprijetna za oči in je v gledalcu sprožila čustven odziv. Britvica, nož, ostri predmeti so poleg lastnega telesa glavno orodje performerke Gine Pane. Krvaveče rane predstavljajo nasilje tako nad ženskami kot tudi nad vsemi marginaliziranimi skupinami družbe. So označevalci agresije, ki jo žensko telo prenaša. S prikazom telesu sovražnih tehnik se želijo performerke upreti nasilju in zatiranju ter prekiniti brezbrižnost in apatijo družbe do te problematike. Mučeno in trpeče telo kot manifestacija trpljenja prenese to bolečino na gledalce, z namenom, da ga prebudi iz otopelosti. Boleče telo je na robu družbenega in kot tako gledalca ne pusti ravnodušnega. Nevarnost te reprezentacije ženskega telesa pa je, da bo občinstvo, kljub drugačnim namenom umetnic, trpeče žensko telo dojelo kot izraz njene šibkosti, ranljivosti in nemoči. Ranjeno telo predstavlja nemočno žrtev, ki je odvisna od drugih in potrebna njihovo pomoč.

Kot sem že omenila, so se moški performerji posluževali bistveno bolj agresivnih in mazohističnih posegov v lastno telo kot ženske. V smislu stereotipne delitve na agresivnega moškega in nežno žensko bitje lahko rečemo, da performans to delitev do neke mere celo podpira. Ureznine Gine Pane in Abramovićeve po stopni fizičnega nasilja in globini ni moč primerjati z brutalnimi intervencijami Chrisa Burdena, ki ga v performansu prijatelj ustrelil v roko, v drugem pa se je pribil na streho avtomobila in z njim zapeljal po ulici, Boba Flanagan, ki si je na stol z žebliji pribil svoj penis, ali z dunajskimi akcionisti, ki so sloveli po ultra krutih uprizoritvah, nasičenih s krvjo in brutalnostjo.

## 6 SKLEP

Upodobitev ženskega telesa v performansu je prav gotova edinstvena in morda celo najbolj radikalna v celotni zgodovini likovne reprezentacije ženskih podob. Do vznika performansa je bilo žensko telo vedno umeščeno na stran narave, objekta in pasivnosti. Performans pa izreče kritiko patriarhalnemu konstruktu ženskosti in žensko umetnico postavi na stran aktivnega subjekta. Ženske umetnice so pri upodabljanju lastnih golih teles goloto predstavile drugače, kot je bilo to značilno za likovno tradicijo akta. Reprezentacija ženskega golega telesa se je spremenila, ko so k tej temi svobodno pristopile tudi ženske same. Ženski akti, ki so jih ustvarjali moški umetniki, največkrat niso bili namenjeni samim ženskam, temveč je žensko telo služilo užitku moškega heteroseksualnega pogleda (Spacal 2011, 56).

V nalogi sem raziskala reprezentacijo ženskega telesa v umetniškem formatu performansa, ki ne ustreza pričakovani podobi, ki jo zasledimo v množičnih medijih. Ljudje običajno manipuliramo, preoblikujemo in spreminjamo svoja telesa v skladu s trenutnimi družbenimi vrednotami in pričakovanji, s čimer proizvajamo pomene tako zase kot za druge. Poleg ustvarjanja pomenov pa je telo tudi prostor oblastnega discipliniranja in nadzorovanja. Foucault tako meni, da je telo predvsem prizorišče političnih bojov oblasti in osrednje mesto družbenega nadzora (Foucault 2004). Podobno je tudi feministična teorija v telesu videla le objekt, s pomočjo katerega se ohranjajo patriarhalna družbena razmerja.

V performansu pa žensko telo nastopa kot političen subjekt, ki bije bitko s patriarhalnimi standardi ženske lepote. Telo postane osvobojeno družbenih tabujev in družbenih pričakovanj. Kadar je telo v performansu popačeno, nekonvencionalno, nebelo, maskulinizirano, odprto ali kako drugače odstopajoče od normativov, je pod vprašaj postavljena tudi vladajoča logika prikazovanja ženskega telesa in binarnih diferenc. Gledalec se mora soočiti s svojimi pričakovanji glede ženske podobe, kot tudi s tistim, kar odstopa od teh pričakovanj, z drugačnim, poškodovanim, odprtim, postaranim, izčrpanim in grotesknim ženskim telesom. Glavni cilj umetniškega uprizarjanja je delovati kot poziv k spremembam na določenem družbenem področju ter v gledalcu sprožiti premislek o ustaljenih družbenih percepcijah.

Analiza del šestih umetnic pokaže različne pristope k ustvarjanju performansov, kjer žensko telo zaseda glavno vlogo pri razbijanju popularnih stereotipov ženskosti. Nekatere umetnice so si strategijo upodabljanja izposodile iz vsakodnevnih praks, spet druge so v svoje telo posegle bolj agresivno. Dela ženskih performerik nastala v 60. in 70. letih zaznamuje golota, provokacije, šok in izzivanje meja družbenih kategorij normalnosti, pri tem pa je pomembno, da telo zaseda aktivno pozicijo. Z nekonformno razstavo telesnosti so ta dela rahljala strogo spolno dihotomijo in se ukvarjala s pravico do moči, ki jim jo je moški opazovalec do tedaj odtegoval. Z lastnimi telesi so se uprle reprezentaciji ženske kot objekta namenjenega moškim fantazijam. Ta telesa niso negibna, statična in umetna, temveč živa telesa, ki pripadajo njim samim. Ustvarile so novo paradigmo ženskega subjekta v umetnosti. Feministično umetniško gibanje pa se ni spopadalo le s pogledom na žensko umetnico znotraj umetniškega sveta, ampak so feministke uporabile umetnost kot orodje, s katerim so se borile proti podrejeni vlogi ženske v družbi. Ko je ženska uporabila svoje telo, je le to postalo močno orožje proti patriarhalni spolni konstrukciji. V kontekstu panoptičnega nadzora nad telesi bi lahko rekli, da so ženske ta pogled vzele v svoje roke. Pogled je sicer še vedno v lasti gledalcev, a je umetnica tista, ki z njim manipulira in ga vodi. Performerke se zavedajo, kakšna je pričakovana telesna podoba, da bi prekinile z njo pa uprizorijo njeno nasprotje. Potencial politične moči tega strateškega samoupodabljanja je v tem, da spreobrača pogled na telo in vzpostavlja drugačno politiko telesa, s tem, da vpliva na samo percepcijo gledalcev. V nasprotju s panoptizmom sodobne kulture, v katerem je razsežnost vizualnega ujeta v golo nadzorovanje, je v performansu reprezentacija vizualnega telesa postavljena na ogled in razkazovanje, ki je bližje poziciji oblasti kot Foucaultovem obsojencu in njegovemu telesu. To je telo, ki vlada prav s tem, da se izpostavi pogledu.

V obravnavanih performansih je zaslediti nekaj specifičnih tipov reprezentacije ženskega telesa. Telo ženske se kaže kot vzdržljivo, maskulinizirano, kot aktivno in nadzorujoče; kot razgaljeno na neerotičen način; kot ranjeno, a ne krhko in kot nepodrejeno lepotnim standardom. V performansih Marine Abramović, VALIE EXPORT in Gine Pane žensko telo zaseda prostor, ki je v tradicionalni spolni reprezentaciji namenjen moškemu telesu. Telo je podvrženo fizičnim in psihičnim izzivom, ki jih stoično prenaša, poza telesa je dominantna in izžareva moč ter nadzor. V delih Wilkejeve in Schneemannove, kjer je telo razgaljeno, le to ne konotira pasivne



erotičnosti in podrejenosti moškemu pogledu. Groteskna podoba, ki ne upošteva družbenih standardov lepote je značilna predvsem za dela Orlan, kjer je umetnica omogočila gledalcem vpogled v samo notranjost telesa in tako prestopila tabuizirano mejo med zunanjim in notranjim telesom.

Za večino del bi lahko trdila, da so uspešna pri prikazovanju ženskega telesa kot aktivnega, kot tistega, ki deluje in je izmuzljivo za stereotipno kategorizacijo. Kljub tem pa je bilo pri nekaterih umetnicah moč zaznati dvoumnost, če ne kar kontradiktornost. S tega vidika so se kot problematični izkazali predvsem tisti performansi, pri katerih je bila občinstvu dodeljena aktivna vloga. Ob tem pa se zastavlja vprašanje vplivanja tovrstnih praks na širšo družbeno dojemanje ženskega telesa. Obstaja namreč nevarnost, da to samorazstavljanje telesa le še poudari razliko in dihotomijo. Obsesivno samoupodabljanje ženskega telesa v performansih 60. in 70. let lahko spreobrne pogled na žensko telo, lahko pa tudi pripomore k ustvarjanju ženskega telesa kot objekt s spektakelsko funkcijo (Kunst 2003,826). Ali kot sarkastično pripomni Peggy Phelan: »Če bi bila vidljivost enaka moči, potem bi morale skoraj gole mlade ženske prevladovati v zahodni kulturi« (Phelan v Kunst 2003, 826).

## 7 LITERATURA

1. Artnet. 2006. *Marina Abramović, Aktionshose: Genitalpanik*. Dostopno prek: <http://www.artnet.de/magazine/news-4-mai-2006/images/8/> (20. maj 2014).
2. Auslander, Philip. 1995. *Orlan's Theatre of Operations*. Dostopno prek: <http://lmc.gatech.edu/~auslander/publications/orlans.pdf> (25. februar 2014).
3. Bahovec, Eva D. 2007. *Freud, ženska in popotnikova senca: feminizem, psihoanaliza, filozofija*. Ljubljana: Delta.
4. Bahtin, Mihail Mihajlovič. 2008. *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
5. Barker, Chris. 2003. *Cultural studies: theory and practice*. London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications.
6. Beauvoir, Simone de. 2000. *Drugi spol*. Ljubljana: Delta.
7. Bordo, Susan. 1993. *Unbearable weight: feminism, western culture and the body*. Barkely: University of California press.
8. *Brooklyn museum*. Dostopno prek: <http://www.brooklynmuseum.org/> (20. maj 2014).
9. Butler, Judith. 2001. *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: Škuc.
10. Foucault, Michel. 2000. *Zgodovina seksualnosti. 1, Volja do znanja*. Ljubljana: Založba Škuc.
11. --- 2001. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia humanitatis.

12. --- 2004. *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*. Ljubljana: Krtina.
13. --- 2008. *Red diskurza*. Ljubljana: Krtina.
14. Freud, Sigmund. 1991a. Zaton Ojdipovega kompleksa. V *Ženska seksualnost, Freud in Lacan*, ur. Eva D. Bahovec, 5–11. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
15. --- 1991b. Nekatere psihične posledice anatomske razlike med spoloma. V *Ženska seksualnost, Freud in Lacan*, ur. Eva D. Bahovec, 12–22. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
16. --- 1991c. O ženski seksualnosti. V *Ženska seksualnost, Freud in Lacan*, ur. Eva D. Bahovec, 23–38. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
17. --- 2000. *Očrt psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
18. Frost, Liz. 2001. *Young women and the body: A feminist sociology*. New York: Palgrave.
19. Froster, Hall, Rosalind Krauss, Yve Alain Bois in Benjamin H. D. Buchloh. 2007. *Art since 1990: modernisem, antimodernism, postmodernisem*. London: Thames & Hudson.
20. Goldberg, RoseLee. 2001. *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson.
21. --- 2004. *Performance: live art since the 60s*. New York: Thames & Hudson.
22. Haralambos, Michael in Martinn Holborn. 1999. *Sociologija: Teme in pogledi*. Ljubljana: DZS.
23. Higgins, Hannah. 2002. *Fluxus experience*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

24. Jones, Amelia in Tracey Warr. 2000. *The artist's body*. London: Phaidon press limited.
25. Jones, Amelia. 2002. *Body art: uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska: Študentska založba.
26. Krpič, Tomaž. 2011. *Telo, umetnost, družba*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede: založba FDV.
27. Kuhar, Metka. 2004. *V imenu lepote: družbena konstrukcija telesne samopodobe*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
28. Kuhar, Roman. 2001. *Mi drugi: Oblikovanje in razkritje homoseksualne identitete*. Ljubljana: Škuc.
29. Kunst, Bojana. 2003. Telo v sodobni umetnosti: performans in nevarne povezave. *Teorija in praksa* 40 (5): 821–838.
30. Leszkowicz, Paweł. 2010. *Female St. Sebastian: parallel lines in the radical lesbian art of Gina Pane and Catherine Opie*. Dostopno prek: [http://www.interalia.org.pl/en/artykuly/2010\\_5/07\\_female\\_st\\_sebastian\\_parallel\\_lines\\_in\\_the\\_radical\\_lesbian\\_art\\_of\\_gina\\_pane.htm](http://www.interalia.org.pl/en/artykuly/2010_5/07_female_st_sebastian_parallel_lines_in_the_radical_lesbian_art_of_gina_pane.htm) (15. marec 2014).
31. Lippard, Lucy. 2006. The pains and pleasure of rebirth: women's body art. V *Art and feminism*, ur. Peggy Phelan in Heklen Reckitt, 214–216. New York: Phaidon.
32. Mauss, Marcel. 1996. *Esej o daru in drugi spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
33. *Media art net*. Dostopno prek: <http://www.medienkunstnetz.de/mediaartnet/> (5. maj 2014).

34. Mulvey, Laura. 2001. Vizualno ugodje in pripovedni film. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, ur. Ksenija H. Vidmar, 271–289. Ljubljana: ISH-Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
35. Nastran Ule, Mirjana. 2000. *Sodobne identitete: v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
36. Nochlin, Linda. 2004. Zakaj ni bilo velikih ženskih umetnic? *Likovne besede: revija za likovno umetnost* (69/70): 2–15.
37. Richards, Mary. 2010. *Marina Abramović*. London, New York: Routledge.
38. Shilling, Chris. 1993. *The body and the social theory*. London: Sage.
39. Spacal, Alenka. 2011. Podobe seksualnosti na avtoportretih feminističnih vizualnih umetnic. *Monitor ISH: revija za humanistične in družbene znanosti* 13 (1): 55–81.
40. --- 2004. Ženska-subjekt-umetnica? *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 32 (215/216): 45–60.
41. --- 2012. Emancipatorni potencial Valie Export v akciji s prsmi na dotik. *Maska* 27 (145/146): 56–64.
42. Oakley, Ann 2005. *The Ann Oakley reader: gender, women and social science*. Bristol: Policy.
43. O'Bryan Jill 2005. *Carnal art: Orlan's refecing*. Minneapolis: University of Minesota Press.
44. *Orlan*. Dostopno prek: <http://www.orlan.eu/> (20. marec 2014).
45. --- 1982. *Carnal art manifesto*. Dostopno prek: <http://orlan.eu/adriensina/manifeste/carnal> (10. februar 2014).

46. Štular, Suzana. 1998. Družbena konstrukcija spolne identitete. *Teorija in praksa* 35 (3): 441–154.
47. Švab, Alenka. 2002. »Devided we stand«: teme in dileme študij spolov. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 195–210. Ljubljana: študentska založba.
48. Turner, Bryan S. 2008. *The body and society: explorations in social theory*. Los Angeles: Sage.
49. VALIE EXPORT. 2014a. *TAPP und TASTKINO*. Dostopno prek: [http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=1956&tx\\_ttnews\[backPid\]=177&cHash=502b6bd52f](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=1956&tx_ttnews[backPid]=177&cHash=502b6bd52f) (19. maj 2014).
50. --- 2014b. *Aktionshose: Genitalpanik*. Dostopno prek: [http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=1963&tx\\_ttnews\[backPid\]=177&cHash=ac5684601a](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=1963&tx_ttnews[backPid]=177&cHash=ac5684601a) (19. maj 2014).
51. Vänskä, Annamaria. 2002. A heroic male and a beautiful woman. Teemu Mäki, Orlan and the ambivalence of the grotesque body. *NORA-Nordic journal of feminist and gender research* 10 (3). Dostopno prek: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/080387402321012180#.U34t-igufe> (20. marec 2014).
52. H. Vidmar, Ksenija. 2001. Ponavljanje pogleda. Ženski žanri v preseku množičnih kultur. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, ur. Ksenija H. Vidmar, 11–43. Ljubljana: ISH-Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
53. *Hannah Wilke*. Dostopno prek: <http://www.hannahwilke.com/> (19. maj 2014).