

Boštjan Šaver

**Amelia Jones: Body Art – uprizarjanje subjekta. Ljubljana: Maska/
Študentska založba, zbirka Transformacije/zbirka Koda, 2002
420 strani (ISBN 961-90309-7-4), 6.900 SIT**

prevod Aleksandra Rekar, spremna beseda Bojana Kunst

Slovenski prevod pričujočega dela Amelie Jones nikakor ni naključje, še posebej če imamo v mislih številne alternativno označene umetniške prakse, ki so se v tranzicijskem desetletju globoko zakoreninile na slovenskih tleh in so tesno povezane tudi z zgodbo o primeru Kapelica. Tovrstno povezavo bomo sicer skušali poudariti v drugem delu recenzije, uvodoma pa velja dodati, da je avtorica knjige, ki sicer poučuje zgodovino umetnosti na kalifornijski univerzi Riverside, do sedaj izdala in uredila vrsto knjig, tesno povezanih s postmodernistično umetnostjo – *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (1994), *Body Art: Performing the Subject* (2000), *Feminism and Visual Culture* (2003), *Performing the Body/Performing the Text* (1999), *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada* (2004). Amelia Jones uvodoma opozarja, da njeno delo ni pregled zgodovine *body arta* ali *performansa*, temveč predvsem študija posameznih primerov in subjektivnih struktur, ki oblikujejo tudi dojemanje vizualne kulture (str. 29).

Kot ustrezen teoretski model razčlenjevanja posameznih študij primerov avtorica predstavi poststrukturalistični model razsrediščene subjekta, za katerega meni, da je skladen z zapletenimi razmerji in preobrazbami v novejši zgodovini in v sodobnih premikih v politiki, družbi in kulturi. Hkrati pa uvodoma še opozori na lastno konceptualizacijo polja *body art*, tj. opozarja, da sta tako izraz *performans* kot *body art* ustrezni in primerni sopomenki, saj ju v sodobnih umetniških praksah pogosto uporabljamo za označevanje enakih ali podobnih umetniških zvrsti. V obeh primerih gre za obliko umetniškega izražanja, ki je kot umetniška zvrst v javne institucije dokončno zakorakala v šestdesetih letih dvajsetega stoletja. Pri tem je zanimivo, da je zgodovina performansa lahko podobno kot zgodovina gledališča rekonstruirana le preko skript, tekstov, fotografij in opisov opazovalcev. Kot pravi ameriška teoretičarka performativne akcije Goldberg (1978) lahko, kar je bilo nekoč moč videti ali slišati, danes rekonstriramo le skozi imaginacijo. Po drugi plati pa zametki dokumentiranega performansa segajo v leto 1909, ko je italijanski umetnik F.T. Marinetti izdal v pariškem dnevniku *La Figaro* znameniti prvi futuristični manifest – takrat je zgodnje futuristične performanse okarakteriziral bolj manifestne kot praktične in bolj propagandne kot produkcijske.

Hkrati pa Jonesova poudarja, da je ravno besedni označevalec *body art* že na imenski ravni pomemben, saj poudarja *udeleženos telesa skupaj z vsemi rasnimi, seksualnimi, spolnimi, razrednimi ipd. praksami* (str. 32). V tej povezavi prav tako poudarja, da so študije primerov omejene predvsem na dela, ki so nastajala od šestdesetih do sredine sedemdesetih let. Dodamo lahko, da gre predvsem za ameriško videnje izbranega obdobja domnevno alternativnega umetniškega ustvarjanja, ki je bilo v skladu z duhom takratnega časa angažirano predvsem na družbeno in kulturno kritičen način. Danes močna šola kritične teorije je namreč na ameriških tleh pognala že pred drugo svetovno vojno, ko so na oni strani luže delovali znameniti pripadniki *kritične teorije* ali *Frankfurtske šole družbene teorije*, v drugi polovici 20. stoletja pa so se klasične kritične študije umaknile številnim teoretskim žepkom, ki jih narekuje polje sodobne družbe – od športnih, etničnih in rasnih študij do spolnih študij in študij umetnosti, kamor tudi posega pričujoča knjiga.

Delo je tako razdeljeno na pet poglavij. V prvem je predstavljen kratek teoretičen ekskurz na področje postmodernizma, subjektivitete in *body arta* – poglavje predstavlja zgodovinsko in teoretsko bazo s fenomenološkim, feminističnim in poststrukturalističnim stebrom, ki vključuje teoretična opažanja od Derridaja in Goffmana do Merleau-Pontyja, Jaya in drugih. Pri tem velja

dodati, da poglavje na številnih mestih dopolnjujejo praktični primeri, ki še dodatno utemeljujejo postmodernistični pristop Jonesove oziroma ontologijo *body arta* kot tako. Pri tem Amelia Jones predstavi na subtilen način tezo – če jo ovijemo v Bandinellijeve besede, ki parafrazirajo znamenitega nemškega filozofa – da je spričo vseh grozot dvajsetega stoletja, obeh svetovnih vojn in atomskega orožja, človek kot tak dokončno spoznal, da je *Bog mrtev*. Kot odgovor brutalnim vojnarnam in konfliktom so se tako manifestirale številne umetnostne avantgarde, ki predstavljajo upor proti čutni izkušnji (krvave) realnosti, videni s človeškim očesom, tj. upor proti gospodstvu razuma. Tudi zato je ob neki priliki Marcuse (1981) omenil svet umetnosti, ki je bolj resničen od resničnosti oziroma Ilett (1994) v kontekstu umetniških ekscesov, da postmodernizem pomeni natanko to, da nikoli ni potrebno izreči obžalovanja ali razlagati lastnih idej.

V drugem poglavju avtorica predstavlja umetniški pristop kontroverznega Jasona Pollocka, ki je po njenem mnenju v umetnostnem diskurzu deloval kot nekakšna os med *modernističnim genijem in postmodernističnim performativnim subjektom*. Umeščanje slikarja Pollocka v polje *body arta* Amelia Jones utemeljuje z Rosenbergovo interpretacijo, da na platno v določenem trenutku ni več sodila slika, temveč dogodek. Z drugimi besedami akcijsko slikarstvo predstavlja vdor umetnikovega telesa na platno, telesno gibanje pa je tisto, ki uprizarja (str. 98). Poglavje *Pollockov performativ* tako avtorica podrobno umešča v številne kontekste in dogodke tistega časa, pri tem pa se izvrstno naveža na poglavje o telesu v akciji – umetniškem delovanju Vita Acconcia. Avtorica izpostavi kot ključno dimenzijo njegovih projektov vidik kritične razgradnje domnevne avtoritete heteroseksualnega, belega moškega umetnika (str. 133). V kontekstualizaciji sodobnega časa pa takšni projekti opozarjajo predvsem na dejstvo, da sodobni družbeni pojavi *tipa Beckham* niso nekaj izrazito novega – vsaj ne novega do te mere, kar ne bi pred desetletji znala že obdelati in napovedati umetniška praksa. Hkrati pa avtorica v tem delu izvrstno povzema *bodyartistično* problematiziranje spolno utemeljene moškosti in usmerjenost k logiki heteroseksualne matrice.

V zadnjih dveh poglavjih razglablja o *body artu* in telesih v devetdesetih letih, in o tem, kaj naj bi bil feministični *body art*, predvsem na primeru umetniške prakse Hannah Wilke, ki se je ukvarjala pretežno s preučevanjem spolno opredeljenih subjektivitet prek udejanjanja svojega telesa. Jonesova ugotavlja, da ponovno rojstvo umetniške zvrsti *performansa* oziroma *body arta* zasledimo v devetdesetih letih – vendar se tokrat znajde v fundamentalno drugačnem (tehnološkem) okolju in času. Drugače povedano, kar je nekoč šokiralo, je ob prelomu tisočletja postala povsem samoumevna stvar in del *mainstream* kulturne dogme. Hkrati pa je vzpon v devetdesetih tudi v luči novih medijev vplival na odprt pretok med lokalnimi in globalnimi okolji. Ponovni svetovni vzpon je tako obeležil tudi vzpon umetniške zvrsti na slovenskih tleh. Ko omenjamo *body art* v slovenskem kontekstu pa nikakor ne smemo pozabiti na znamenito galerijo Kapelica, ki je v številnih pogledih orala ledino oziroma jo dokončno spremenila v široko gaz na tem področju v Sloveniji. Umetniški vodja galerije Jurij Krpan si je tako v začetku kot izhodišče postavil zgolj eno vodilo – v galeriji so predstavljali umetniške instalacije, performanse in *body art*, ki smo jih sicer redko videvali v ostalih slovenskih galerijah. Med pomembnejšimi umetniki, ki so tako nastopili v Kapelici lahko omenimo Marcel Li Antuneza Roco, Vlasto Delimar, svetovno odmevnega Stelarca, tudi Ron Atheya in Orlan, Iva Tabarja, Ryoichi Hayashi, Stephena J. Shanabrooka, Rajka Bizjaka, Gorana Bertoka, Darija Kreuha in številne druge.

Poleg sistematične študije ameriškega *body arta* delo odlikujejo tudi številne fotografije posameznih umetniških dogodkov – vsekakor tekst zelo slikovito dopolnjujejo in radovednega bralca nemudoma pritegnejo. Po drugi plati pa knjigo zaznamujejo tudi številne opombe, ki so verjetno ravno zaradi obsežnosti predstavljene v knjigi kot končne opombe – kot take pa so precej nepregledne in neprijazne. Vsekakor pa temeljito dopolnjujejo teoretični model in dodatno tlakujejo razpoke v odgovorih na številna vprašanja o sodobni umetnosti, njeni družbeni umeščenosti in kulturni (o/za)mejenosti. Tudi takšna, podobna in komplementarna, ki si jih je nekje že postavil Žižek (1997), ko se je spraševal, kako to, da je moški, ki najde intenzivno izpolnitev v tem, da strada in se biča, v zgodnjem krščanstvu veljal za asketskega mučenika in svetnika, danes pa se

kaže kot mazohistični perverznej? Na drugi ravni je podobno retorično vprašanje naslovil tudi na (post)moderno umetnost – kako je na primer mogoče, da danes perverzni ritual prebadanja in rezanja lastnega telesa, ki bi ga še pred desetletjem odpravili kot gnusno zasebno monstroznost, lahko uprizorimo javno in ga predstavimo kot umetniški performans?

Literatura:

RoseLee Goldberg (1978): *Performance*. NewYork.

Rose Ilett (1994): *Deconstructing Disability*. Art & Design, no. 9/10.

Herbert Marcuse (1981): *Estetska dimenzija*. Školska knjiga, Zagreb.

Slavoj Žižek (1997): *Kiberprostor ali možnost prekoračiti fantazmo*. Problemi, št. 7-8, str. 21-39.

Maruša Pušnik

Serge Halimi: Novi psi čuvaji. Ljubljana: Maska, Mirovni inštitut in Inštitut za sodobne družbene in politične študije, zbirka Mediakcije, 2003

156 strani (ISBN 961-90309-9-0), 2.000 SIT

prevod Jana Pavlič, spremna beseda Rastko Močnik

Novinarstvo lahko označimo kot matrico za serijsko izdelovanje interpretacij sveta in resničnosti, v katerih živimo. Novinarska proizvodnja in razširjanje interpretacij sta dandanašnji globoko usidrani v kapitalističnem družbeno-ekonomskem kontekstu, ki je resda historično specifičen, a si je v sodobnih družbah izboril vladajoče mesto. Logika komercializacije in industrializacije, v zavetrju katerih novinarstvo mirno plove s tokom, je preplavila številne sfere človeških življenj, odnosov in razmerij – popuščala ni niti založništvo, univerzi, akademski misli. Kljub vsemu pa novinarske prakse in mediji še zdaleč niso prazne posode, ki bi pod namernimi in načrtno premišljenimi pritiski kapitala zgolj prenašali ter propagirali kapitalistično insceniran blagovnoprodukcijski sistem in fetišistično strukturo potrošnje. Nasprotno, novinarji in medijski delavci so eni izmed osrednjih aktivnih soudeležencev v tej igri, saj prek novičarske oziroma medijske dejavnosti dnevno reproducirajo diskurzivni sistem kapitalističnih družbenih razmerij. Pod krinko zgolj 'služiti ljudstvu' proizvajajo in vzdržujejo govorico tega diskurza kot najbolj legitimno javno govorico – javni kod, ki postavlja družbeni fetišizem za vrhovno resnico modernih družb. Takšno novinarstvo zmore posameznika nagovarjati zgolj kot potrošnika in ni sposobno niti artikulirati niti mobilizirati kritične javne mase. Slovenski prevod knjige francoskega novinarja, urednika, novinarsko-medijskega analitika in kritika Serga Halimija *Les nouveaux chiens de garde*, ki je v originalu izšla leta 1997 in čez noč postal uspešnica, tako prihaja v trenutku, ko je medijsko kritiko potrebno še posebej vzpodbujati, da ne zamre. Halimijevo neprizanesljivo kritično pričevanje o stanju v novinarstvu potemtakem v prvi vrsti služi kot klic njegovim stanovskim kolegom po refleksiji tega stanja, a hkrati tudi kot podjig za mobilizacijo kritičnega naboja širšega občinstva.

Čprav so *Novi psi čuvaji* napisani kot nacionalno specifični, saj knjiga tankočutno razčlenjuje razmere v francoskem novinarstvu, jo je mogoče preslikati v razmere slovenskega novinarstva ali kateregakoli drugega novinarstva na svetu. Knjiga je analiza občega stanja in usmeritve novinarstva, saj je njen domet več kot zgolj popis lokalnih specifičnosti. Navajanja primerov iz novinarske prakse se tako ne razgubijo v svoji množičnosti, ampak avtor na njihovi osnovi poišče širše, obče, sistemske zakonitosti sodobnih novinarskih praks. Knjiga bralcem prinaša kritiko kapitalizma kot ekonomskega sistema in kot družbenega razmerja, ko na konkretnih primerih