

**UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**NUŠA CLARK**

**PERFORMENS KOT UREJANJE NEGATIVNIH EMOCIJ  
V POSTMODERNI KULTURI**

**MAGISTRSKO DELO**

**LJUBLJANA, 2010**

**UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**NUŠA CLARK**

**MENTORICA: doc. dr. ZDENKA ŠADL**

**PERFORMENS KOT UREJANJE NEGATIVNIH EMOCIJ  
V POSTMODERNI KULTURI**

**MAGISTRSKO DELO**

**LJUBLJANA, 2010**

*Za strokovno pomoč se zahvaljujem mentorici doc. dr. Zdenki Šadl in dr. Angusu McCabeu iz Univerze v Birminghamu.*

*Hvala tudi Blažu Tišlerju in Mihju Žličarju za jezikovno, slogovno in moralno podporo ob vseh mogočih in nemogočih urah.*

*Posebna zahvala Jasti Pravi in dr. Timu Clarku, mojemu najljubšemu postmodernemu nomadu.*

*Nalogo posvečam Franu, Tomiju, Cliffu, Štajercu, Tini, Romančku in Andreju:  
odšli ste z vetrom, a ne v praznino.*

## **Performens kot urejanje negativnih emocij v postmoderni kulturi**

### **Povzetek:**

Postmoderna doba nam skupaj z bliskovitim globalnim tehnološkim napredkom prinese nove načine razumevanja idej in konceptov. Opazimo spremembe v emocionalni ekspresiji in nove načine žalovanja – govor o žalovanju je na individualni ravni odrinjen ob rob pomembnega, v javnem prostoru pa se vedno bolj pogosto pojavlja v komercializirani obliki. V Veliki Britaniji zasledimo nove organizirane oblike skupinskega javnega žalovanja – na primer športne dogodke ali spletne žalovalne portale, opazimo pa tudi intenzivno medijsko promoviranje tragičnih življenjskih zgodb. Pojavijo se tudi netradicionalne oblike umetnosti, ki se ukvarjajo s smrtjo, žalovanjem in drugačnostjo. V namen naloge analiziramo postmoderne umetniške oblike kot so performansi, instalacije, fotografije, filmi ali skulpture in ugotovimo, da nekatere lahko uvrstimo na novo področje t.i. smrtne ali žalne umetnosti. Tovrstna dela imajo posebno vrednost, saj avtorjem omogočajo izražanje pristnih emocij, povezanih s smrtjo. Hkrati opazimo, da se nekateri svetovno znani sodobni umetniki s temami smrti in drugačnosti ukvarjajo v komercialne namene. Avtorica predstavi tudi svojo izkušnjo doživljanja smrti uporabnikov na področju socialnega dela ki jo na umetniški način predela prek performansa: Pogreb. Zanimajo jo predvsem potencialni terapevtski učinki tovrstne umetnosti na izvajalca in gledalca.

### **Ključne besede:**

Postmodernizem, emocionalna ekspresija, žalna umetnost, performans, terapevtski učinek.

## **Performance Art as managing negative emotions in postmodern culture**

### **Abstract:**

The era of postmodernity brings not only the challenge of rapid global technological progress, but also the opportunity for new ways of understanding ideas and concepts. This thesis considers observed changes in emotional expression and new ways of grieving. On the individual level, the discussion around grieving has moved towards the periphery of importance, while in the public sphere it more often occurs in a commercialised form. We are able to observe new and organised forms of group public grieving in Great Britain – for example sports events or internet grieving portals and also intense media promotion of tragic life stories. There is a rise in non-traditional forms of art that represent death, mourning and otherness. The analysis of postmodern artistic forms, including performance art, installation, photography, film and sculpture, leads this thesis to a new classification of artistic works labelled 'death' or 'mourning art'. These works of art have a specific therapeutic value, as they enable the authors to express truthful or authentic emotions related to death. At the same time we can also observe that some celebrity contemporary artists use the subject of death and otherness purely for commercial purposes.

The author presents her own experience with the death of the service users on the field of social work, which she transfers to performance: *The Funeral*. She is interested in the potential for the therapeutic value of such art and its impact on the artist, participants and viewers.

### **Key words:**

Postmodernism, emotional expression, mourning art, performance art, therapeutic effect.

# KAZALO

<b>UVOD</b> .....	10
<b>1 KONTEKST PROCESA POSTMODERNIZACIJE</b> .....	14
1.1 OPREDELITVE POSTMODERNIZMA .....	14
1.2 POSTMODERNE IDENTITETE .....	16
1.3 DRUŽBA SPEKTAKLA.....	19
1.4 KULTURA POTROŠNIŠTVA .....	22
<b>2 EMOCIONALNA EKSPRESIJA V POSTMODERNI DOBI</b> .....	20
2.1 MANIPULACIJA EMOCIONALNE EKSPRESIJE .....	25
2.2 UREJANJE EMOCIJ IN EMOCIONALNO DELO .....	28
2.3 POSTMODERNI ODNOS DO SMRTI: ODRINJENO ŽALOVANJE .....	30
2.4 KOMERCIALIZACIJA ŽALOVANJA V VELIKI BRITANIJI OB PRELOMU TISOČLETJA .....	34
2.4.1 <i>RACE FOR LIFE – TEK ZA ŽIVLJENJE</i> .....	34
2.4.1.1 Ozadje.....	34
2.4.1.2 Odzivi javnosti in analiza .....	35
2.4.2 <i>ŽALOVANJE NA SPLETU</i> .....	36
2.4.2.1 Ozadje.....	36
2.4.2.2 Odzivi javnosti in analiza .....	37
2.4.3 <i>PRIMER BABY P-JA</i> .....	38
2.4.3.1 Ozadje.....	38
2.4.3.2 Odzivi javnosti in analiza .....	39
2.4.4 <i>RESNIČNOSTNI ŠOV – JADE GOODY DO KONCA IN NAPREJ</i> .....	40
2.4.4.1 Ozadje.....	40
2.4.4.2 Odziv javnosti in analiza .....	42
<b>3 KRITIČNO SOCIALNO DELO</b> .....	44
3.1 POSTMODERNA KRITIČNA TEORIJA IN SOCIALNO DELO .....	44
3.2 KONCEPTA NORMALNOSTI IN ODKLONSKOSTI .....	48
3.3 PRIMER POSTMODERNE PERSPEKTIVE MOČI: ISKANJE ALTERNATIVNIH POMENOV .....	50
3.3.1 <i>Možnosti vizualne prezentacije</i> .....	51
3.3.2 <i>Možnosti socialno–delavske obravnave</i> .....	53
3.4 UPORABNIK KOT PERFORMER .....	54
3.4.1 <i>Injiciranje droge v socialno – delavskem in performativnem kontekstu</i> ...	57
<b>4 PERFORMANS KOT DEL SOCIALNE UMETNOSTI</b> .....	59
4.1 ZGODOVINA POSTMODERNE UMETNOSTI .....	59
4.2 PREDZGODOVINA PERFORMANSA .....	61
4.3 VRSTE PERFORMANSA.....	63
4.4 SOCIALNA UMETNOST .....	66
4.5 TIPOLOGIJA SOCIALNE UMETNOSTI .....	70

<b>5</b>	<b>ŽALNA UMETNOST</b>	<b>73</b>
5.1	ŽALNA UMETNOST – PREDELAVA IZKUŠNJE VOJNE	74
5.1.1	JOSEPH BEUYS (1921–1986)	74
5.1.1.1	Osebno ozadje	74
5.1.1.2	Primeri del	75
5.1.1.3	Interpretacija in terapevtska vrednost	76
5.1.2	MARINA ABRAMOVIĆ (1946)	78
5.1.2.1	Osebno ozadje	78
5.1.2.2	Primeri del	79
5.1.2.3	Interpretacija in terapevtska vrednost	81
5.1.3	JOEL–PETER WITKIN (1939)	82
5.1.3.1	Osebno ozadje	82
5.1.3.2	Primeri del	83
5.1.3.3	Interpretacija in terapevtska vrednost	84
5.1.4	POVEZAVE	86
5.2	ŽALNA UMETNOST – PREDELAVA IZKUŠNJE BOLEZNI	87
5.2.1	HANNAH WILKE (1940–1993)	87
5.2.1.1	Osebno ozadje	87
5.2.1.2	Primeri del	88
5.2.1.3	Interpretacija in terapevtska vrednost	90
5.2.2	BOB FLANAGAN (1952–1996)	90
5.2.2.1	Osebno ozadje	90
5.2.2.2	Primeri del	91
5.2.2.3	Interpretacija in terapevtska vrednost	93
5.2.3	JO SPENCE (1934–1992)	94
5.2.3.1	Osebno ozadje	94
5.2.3.2	Primeri del	95
5.2.3.3	Interpretacija in terapevtska vrednost	96
5.2.4	POVEZAVE	98
5.3	KOMERCIALNA SOCIALNA UMETNOST	99
5.3.1	TRACEY EMIN (1963)	99
5.3.1.1	Osebno ozadje	99
5.3.1.2	Primeri del	100
5.3.1.3	Interpretacija in komercialna vrednost	102
5.3.2	DAMIEN HIRST (1965)	102
5.3.2.1	Osebno ozadje	102
5.3.2.2	Primeri del	103
5.3.2.3	Interpretacija in komercialna vrednost	104
5.3.3	MARC QUINN (1964)	105
5.3.3.1	Osebno ozadje	105
5.3.3.2	Primeri del	106
5.3.3.3	Interpretacija in komercialna vrednost	108
5.3.4	POVEZAVE	109

<b>6</b>	<b>PERFORMANS: POGREB</b> .....	112
6.1	OSEBNO OZADJE DELA.....	112
6.1.1	POKLICNA VLOGA.....	112
6.1.2	IDEJNA ZASNOVA.....	113
6.2	IZVEDBA.....	114
6.3	LAJŠANJE SOOČANJA Z NEZAŽELENIMI EMOCIJAMI .....	116
6.4	DOŽIVLJANJE GLEDALCEV .....	117
<b>7</b>	<b>TERAPEVTSKA VREDNOST PERFORMANSA V OKVIRU ŽALNE UMETNOSTI</b> .....	120
7.1	TERAPEVTSKI UČINKI .....	120
7.2	DOSEGANJE KATARZE, UMETNIK KOT ZDRAVITELJ IN PERFORMANS KOT RITUAL.....	122
7.2.1	<i>Doseganje katarze prek žalne umetnosti</i> .....	122
7.2.2	<i>Umetnik kot zdravitelj</i> .....	124
7.2.3	<i>Performans kot ritual</i> .....	125
7.3	ELEMENTI DRAMATERAPIJE V PERFORMANSU ŽALNE UMETNOSTI.....	126
7.3.1	<i>Terapevtski učinki na performerja</i> .....	126
7.3.2	<i>Terapevtski učinki na občinstvo</i> .....	128
	<b>SKLEP</b> .....	131
	<b>LITERATURA</b> .....	136
	<b>SLIKOVNI IN VIDEO VIRI</b> .....	142
	<b>PRILOGA A: KOMENTARJI UDELEŽENCEV PERFORMANSA: POGREB</b> .....	138



## KAZALO TABEL IN SLIK

Tabela 3.1: Možnosti vizualne prezentacije: moderni pristop .....	51
Tabela 3.2: Možnosti vizualne prezentacije: postmoderni pristop .....	52
Tabela 3.3: Možnosti socialno – delavske obravnave: moderni pristop.....	53
Tabela 3.4: Možnosti socialno – delavske obravnave: postmoderni pristop.....	53
Tabela 4.1: Delitev socialne umetnosti.....	71
Tabela 5.1: Žalna umetnost – predelava izkušnje vojne.....	86
Tabela 5.2: Žalna umetnost – predelava izkušnje bolezni .....	98
Tabela 5.3: Komerzialna socialna umetnost.....	109
Slika 5.1: Trop .....	75
Slika 5.2: Poglavar – fluksus petje.....	76
Slika 5.3: Balkanski barok .....	79
Slika 5.4: Nevarne igre .....	80
Slika 5.5: Ženska z modrim klobukom.....	83
Slika 5.6: Stekleni mož .....	84
Slika 5.7: Portret umetnice z materjo Selmo Butter .....	88
Slika 5.8: Serija Intra –Venera - št.4.....	89
Slika 5.9: Čas obiskov .....	91
Slika 5.10: Videokrsta.....	92
Slika 5.11: Serija Zdrava kot dren? .....	95
Slika 5.12: Novi portreti .....	96
Slika 5.13: Vsi, s katerimi sem spala 1963 –1995 .....	100
Slika 5.14: Moja postelja .....	101
Slika 5.15 : Fizična nezmožnost smrti v zavesti živečega .....	103
Slika 5.16: Za božjo voljo .....	104
Slika 5.17: Jaz.....	106
Slika 5.18: Noseča Alison Lapper.....	107
Slika 5.19: Sirena .....	108
Slika 6.1: Performans: Pogreb.....	115

## UVOD

*Kar je na splošno označeno kot realnost,  
je – če smo natančni – penasti nič.*

Hugo Ball (v Elger 2006, 26)

Umetnost, ki črpa material iz družbeno nezaželenih emocij, ima pomembno funkcijo, ki pa ni široko prepoznana. Menim, da naloga umetnika presega tradicionalno "ustvarjanje lepega", torej nečesa ugajajočega ali družbeno sprejemljivega. Razširjanje polja umetnosti prek meja všečnega bi moralo biti spodbujano in cenjeno, dostop do tovrstne umetnosti pa ne bi smel biti selektiven ali izključujoč: niti do občinstva, niti do ustvarjalcev. Umetnik zmore s svojo sposobnostjo predelave neprijetnih emocij, kot sta žalost in jeza, spodbuditi k razmišljanju in delovanju; postane lahko pomemben element družbene spremembe.

V nalogi najprej orišem kontekst procesa postmodernizacije ter spremembe v postmoderne identiteti. Osredotočim se na manipulacijo emocij prek medijskih prezentacij in analiziram premike v procesih žalovanja s poudarkom na sodobnih primerih komercializacije žalovanja v Veliki Britaniji. Iščem elemente podobnosti in identificiram razlike med novodobnim, javnim žalovanjem z vključenimi komercialnimi elementi in pristnim izrazom nekomercialnih umetniških del.

Zanima me postmoderna kultura čustvovanja in umetnost kot sredstvo kanaliziranja družbeno neodobravnih emocij. V povezavi s postmoderno kulturo čustvovanja se usmerim predvsem na spremembe v emocionalnih odzivih na smrt in načinih žalovanja. Posebej se posvetim tudi določenim oblikam postmoderne umetnosti kot možnim načinom urejanja emocij; predvsem me zanima umetnost performansa. Performans je novejša umetniška praksa, skozi katero se izraža odnos individuuma do telesa in emocij. V nalogi izhajam iz performansa kot medija, ki odpira nove možnosti in razsežnosti eksperimentiranja s telesnim in z emocionalnim. S performansom umetniki raziskujejo človeške meje, ta umetniška oblika pa jih sili tudi

v razmislek o lastnem odnosu do telesa, življenja, smrti, individualnosti in nenazadnje o njihovi (ne)zmožnosti upravljanja samih s sabo. Performans raziskujem kot točko stika s človekovimi emocionalnimi odzivi na svojo vlogo v svetu, ki ga obkroža, predvsem pa s kulturno nezaželenimi čustvi, ki pogosto ostajajo skrita in neizražena in zato ne omogočajo človekove samoaktualizacije in realizacije.

V performansu prepoznavam izjemno praktično vrednost, saj individuumu nudi različne možnosti:

- ustvarja več prostora za odprt govor o avtentičnih emocijah, ki je v kontekstu postmodernizma in postemocionalne družbe oz. v visoko modernih družbah vnovič aktualiziran in rehabilitiran ter iz področja nevidnega postavljen v vidno sfero;
- lahko doseže terapevtske učinke, tj. prevzame terapevtsko funkcijo ter performerju in občinstvu prinese olajšanje z izpostavljanjem tabuiziranih tem.

Temelji mojega raziskovanja povezav med umetnostjo in socialnim delom so se začrtali z zaključkom študija kiparstva in keramike na šoli uporabnih umetnosti Famul Stuart leta 2005. Spomladi istega leta sem se udeležila tudi mednarodne konference o performansu na Centru za raziskovanje performansa (*Centre for Performance Research – CPR*), ki ima sedež v Aberystwithu v Walesu (Združeno kraljestvo). Tam sem na seminarjih teoretikov iz tujine prvič zasledila pojma *death art* in *victim art*, ki ju prevajam kot "smrtna umetnost" in "umetnost žrtve" in ju v ožjem smislu uvrščam v polje "žalne umetnosti" (*mourning art*) ter širše v "socialno umetnost" (*social art*). Jeseni leta 2005 sem kot štipendistka programa Leonardo da Vinci v jesenskem semestru raziskovanje nadaljevala na Inštitutu za uporabne družbene znanosti Univerze v Birminghamu pod mentorstvom dr. Angusa McCabea. Usmerila sem se predvsem na vpeljevanje performansu podobnih umetniških zvrsti v polje socialnega dela<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Raziskovanje v Londonu avtorica nadaljuje prek občasnega sodelovanja s skupino Cack-u-like in s pomočjo Terryja Dennetta, kuratorja Spominskega arhiva Jo Spence (*Jo Spence Memorial Archive*), fotografkinje in Dennettove nekdanje partnerice ter sodelavke, katere delo Dennett osemnajst let po njeni smrti še vedno promovira in o njem tudi predava.

Na avtorje, ki s pomočjo umetnosti interpretirajo izkušnje, povezane s smrtjo, se osredotočam predvsem na podlagi spoznanja, da ta način umetniškega dela pri nas ni dovolj raziskan. Posebej me zanima odnos individuuma do emocij in smrti ter morebitne spremembe tega odnosa v postmoderni dobi. Cilj pričujočega dela je tako skozi prizmo fenomena žalne umetnosti in performansa raziskati in analizirati, kako se ta odnos manifestira, ter tovrstno umetnost ustrezno poimenovati. V nalogi izhajam iz naslednjih hipotez:

1. performans je v žalni umetnosti pomemben medij, ki nam odpira nove razsežnosti soočanja z lastnim telesom, njegovim obstojem in smrtjo ter z občutenjem kulturno nezaželenih emocij;
2. performans se z ustvarjanjem prostora za odprto izražanje in eksperimentiranje z lastnim telesom in emocijami konstituira kot inovativna umetniška praksa, ki ima terapevtske učinke tako za izvajalca kot tudi za občinstvo.

V slovenskem prostoru je tematika performansa prisotna predvsem prek delovanja kustosa galerije Kapelica Jurija Krpana na umetniškem področju in avtorjev, kot so Bojana Kunst, Janez Strehovec, Aleš Debeljak, Matjaž Uršič, Tomaž Krpič, Marina Gržinič in drugi, ki delujejo na akademskem oziroma teoretičnem področju. Vendar v obravnavi umetnosti performansa in zlasti v prepoznavanju njegove terapevtske vrednosti opazimo vrzel. Slednjo zapolnjuje pričujoča naloga s prikazom in z analizo izrazne vrednosti performansa v povezavi z družbeno nezaželenimi emocijami.

V drugi polovici naloge analiziram devetnajst umetniških del devetih avtorjev, ki sem jih izbrala zato, ker tako njim samim kot tudi občinstvu omogočajo vzpostavljanje stika z emocijami – predvsem s tistimi, ki so vezane na sprejemanje ali doživljanje bolečih izkušenj in smrti. Osnovni predmet mojega opazovanja in analize na tem mestu so nezaželene emocije in v tem okviru tudi odnos med umetnikom in občinstvom, raziskovanje vzajemnih odzivov ter razlogov za ustvarjanje umetniškega dela.

Pozornost usmerjam na potencialno terapevtsko vrednost žalne umetnosti tako za izvajalca kot tudi za občinstvo. V tej povezavi prenašam določene elemente terapevtskega procesa s področja dramaterapije (Jones 1996) na performans in njemu sorodne vizualne umentiške oblike, tematiziram pa tudi lastna občutja o (ne)zmožnosti upravljanja same s sabo in svojimi emocijami v profesionalnem okviru socialnega dela. Z refleksijo performansa: Pogreb, v katerem sem maja leta 2005 v Ljubljani poustvarila izkušnjo smrti dveh uporabnikov dnevnega centra Stigma, raziskujem, ali moja umetnost lahko prevzame terapevtsko funkcijo ali vsaj dosega terapevtske učinke, s čimer tako meni kot opazovalcem ponudi vpogled v lastne odzive na svet ali celo olajšanje.

# 1 KONTEKST PROCESA POSTMODERNIZACIJE

*Če je subjekt nesmrten, potem ne ve več, kdo je.*

Jean Baudrillard (2003, 58)

## 1.1 OPREDELITVE POSTMODERNIZMA

Slovar slovenskega knjižnega jezika (1994, 939) postmodernizem označi kot "umetnostno smer v drugi polovici dvajsetega stoletja, ki odklanja pretirani modernizem in avantgardizem." Postmodernizem večinoma povezujemo s stilskim eklekticismom, predvsem na kulturnem področju, hibridizacijo različnih oblik in žanrov ter z mešanjem stilov raznovrstnih kultur ali časovnih obdobj, na primer v arhitekturi, likovni umetnosti ali literaturi.

Jones (2003, 155) postmodernizem opredeli kot *način razmišljanja*, nov način razumevanja idej in znanja, kot prepričanje ali nov način življenja. Čeprav je postmodernizem tesno povezan z idejo postmoderne, se s slednjim izrazom definira zgodovinsko *obdobje*. Postmoderno tako definiramo kot dobo, ki je nadomestila moderno. Modernim predpostavkam se upira, jih ruši in izpodkopava. Nekateri avtorji obdobje postmoderne enačijo s poznim kapitalizmom, torej s postindustrijsko, potrošniško družbo, njihove obravnave pa se osredotočajo na fenomen "globalne vasi" in vseobsegajoče globalizacije kulture, podob, kapitala in predmetov ter redefiniranje nacionalnih identitet.

Za razumevanje obdobja postmoderne je treba vsaj na grobo orisati zgodovinski kontekst in osnovne značilnosti razvoja moderne družbe. Jones (2003,156) kot najpomembnejše transformacije v moderni dobi omenja vzpon kapitalizma, razvoj novih tehnoloških oblik, ki pospešujejo masovno proizvodnjo, bliskovito rast prebivalstva, razširjanje urbanih konglomeracij, dominacijo zahodne kulture in sekularizacijo znanja.

Razvoj modernistične filozofije je povezan z vzponom racionalističnih filozofij v zgodnjem sedemnajstem stoletju, ki so se osredotočale na pridobivanje

sistematičnega, pragmatičnega znanja o človeku in naravi<sup>2</sup>. Z razširjanjem industrializacije in meščanstva v devetnajstem stoletju se pred tem obdobjem značilni občutki solidarnosti sprevržejo v izkušnjo izolacije. Država, v katero je individuum pred tem verjel, mu ne služi več, od njega je ločena oz. mu je celo sovražna. Optimizem, ki je spremljal materialni napredek modernosti, se izrodi v občutke "intenzivne anksioznosti" (Wheale 1996, 6).

Proces modernizacije vodi v izolacijo ali "samoločevanje" elite (ki jo določa njena civiliziranost prek prakticiranja spiritualne prefinjenosti in telesnega treninga) od množice (ki je potencialno polje odgovornosti elite in tarča njenih delovanj: vsiljevanja razsvetljenske filozofije, omejevanja svobode, medikalizacije, kriminalizacije ter nadzorovanja). Ta "proces civiliziranja" je pomenil ostro kulturno desinhronizacijo, katere produkt je postala strogo razdvojena družba (Bauman 1992, 101). Pospešen razvoj v moderni dobi tako ni povezan samo z napredkom, temveč tudi z razslojevanjem, nadzorom in omejevanjem. Zaupanje ljudi v nekoč priljubljeno razsvetljensko idejo racionalnega napredka je v moderni dobi postopoma oslabilo. Spremembe na materialnem področju so povzročile tudi spremembe v čustvovanju, obnašanju in preoblikovanju identitet.

Čeprav nam bliskovit tehnološki razvoj omogoča marsikaj, o čemer so naši predniki iz prejšnjih stoletij lahko samo sanjali, zanj plačujemo visok osebni ali emocionalni davek: postmoderna družba je zasičena z materialnimi oz. tehnološkimi dobrinami, individuumi so navajeni takojšnje zadovoljitve svojih želja in hrepenenj, hkrati pa, kot pravi Wheale (1995), doživljajo emocionalno izolacijo, anksioznost ali otopelost.

Lyotard (v Bauman 1992, 170) postmoderno stanje definira kot splošno razširjen občutek "prihodnost je zdaj". Meni, da je blažena prihodnost, ki nam je bila nekoč obljubljena, s tehnološkim napredkom že prispela, zgodovine pa se ne spominjamo več. Zdi se nam, da jutrišnji dan ne bo nič drugačen od današnjega. V najboljšem primeru verjamemo, da bo prinesel s sabo le več istega. Prihajajoči jutri se nam zato ne zdi nič več posebnega, zanj nismo hvaležni in ne verjamemo več v njegovo kvaliteto ali posebno vrednost.

---

<sup>2</sup> Ena najbolj znanih izjav tega obdobja je Descartova "*Cogito ergo sum.*" ali "*Mislim, torej sem.*"

Strinati (1995, 205) postmoderno družbo opisuje kot družbo, "v kateri so množični mediji in popularna kultura najpomembnejše in najmočnejše ustanove, ki kontrolirajo in oblikujejo vse druge tipe družbenih odnosov". Meni, da medijske podobe vse bolj določajo naš občutek realnosti kot tudi način, na katerega definiramo sebe in svet okrog nas.

## 1.2 POSTMODERNE IDENTITETE

Jones (2003, 160) identiteto označi kot način, na katerega postmoderni ljudje živijo in vidijo sami sebe. V moderni je bila osrednja pozicija konstituiranja identitete delo, v postmoderni pa to pozicijo prevzame potrošništvo.

Bauman (1992, 99) ugotavlja, da so bile identitete v kontekstu moderne družbe vnaprej določene in eksterno vsiljene, v nasprotju s postmoderno dobo, kjer so identitete "iskane, svobodno izbrane ali konstruirane". Meni, da v moderni dobi tako zgodovina kot tudi individualna življenja tečejo proti *cilju* pred njimi in se mu skozi čas *približujejo*, medtem ko projekti dajejo pomen in smernice ne le sedanjosti, temveč tudi preteklosti. Identiteta se je v tradicionalnih družbah gradila postopoma, počasi in zanesljivo. Individuum se je lahko premikal od ene točke do druge samo s prehajanjem skozi specifični del (časovne) linije; razvojnih stopenj ni mogel prehitevati ali preskakovati. V nasprotju z današnjo situacijo je bil moderni svet "poln" ali "celovit" svet: "Imel ni nobenih lukenj v času niti nobenih lukenj v prostoru" (Bauman 1992, 164–165)<sup>3</sup>.

Bauman oriše razlike med moderno in postmoderno identiteto s prispeodobama romarja in nomada. Postmoderne nomade vidi kot ljudi, ki potujejo med nepovezanimi prostori, njihova identiteta pa se "plete" v diskontinuiteti časa in prostora. Nasprotno so moderni romarji svoj cilj izbrali zavestno in zgodaj ter pot načrtovali v skladu s svojim življenjskim ciljem oz. projektom. Postmoderni nomadi si danes težko zamislijo svoje naslednje prenočišče (ali naslednje mesto, kjer bodo

---

<sup>3</sup> Luknje, ki jih omenja Bauman, razumem kot velike karijerne preskoke in bliskovite prehode v identitetah, ki so bili v dobi modernosti manj verjetni kot danes.



živeli). Če bi imeli svoj življenjski projekt, naj ta po Baumanu "ne bi bil del njihove psihološke realnosti". Nomadi sicer kljub temu konstruirajo svoje identitete, vendar so to le "trenutne identitete [...], identitete za danes [...], identitete 'do–nadaljnega'". Ne povezujejo časa in prostora, temveč se "pomikajo skozenj", prav tako kot se pomikajo skozi različne identitete (1992, 167). Značilno za nomade je tudi, da so danes del brezoblične množice, jutri lahko naenkrat postanejo slavne pop zvezde, zopet pojutrišnjem pa se znajdejo med uporabniki detoksikacijskih centrov<sup>4</sup>. Bauman (1992, 174) meni, da romarji in nomadi v današnjem času sicer obstajajo hkrati, saj se niso čez noč prelevili iz enih v druge, vendar se mlajše generacije lažje prepoznavajo v slednjih, medtem ko je tradicionalistom bližji življenjski slog, ki se opira na ideologijo romarjev. Na "obstoj nomadskih potnikov" nismo obsojeni le mi sami, temveč podobna usoda doleti tudi objekte. Lanskoletne smeti lahko naslednje leto postanejo cenjene starine<sup>5</sup>. Reciklirane so tudi padle zvezde prejšnje generacije (na primer Jimi Hendrix, Marilyn Monroe ali skupina Ramones). Njihove podobe na modnih pistah in dizajnerskih kolekcijah predstavljajo "idole naših nostalgčnih sanj". Bauman (1992, 188–189) nadalje ugotavlja, da je podobno kot s trenutnimi identitetami tudi s kraji ali mesti, ki jih naseljujemo. Tudi ti so zgolj trenutna mašila ali začasne postaje. Življenjski uspeh ali napredek se merita in označujeta s "selitvijo v nove domove in pisarne". Nič več se ne zdi večno: nove veščine, zaposlitve, poklici, bivališča, zakonski partnerji – vsi ti so le objekti, ki nenehno prihajajo in odhajajo. Zaradi velike izbire in ponudbe ni nič več resnično nenadomestljivo; nobena tragedija ni tako velika, da je ne bi zmogli prenesti. Ko stvari ali partnerji izginejo iz našega življenja, nam ni tako težko, kot nam je bilo včasih, saj jih lahko veliko lažje zamenjamo z novimi. Že z nekaj pritiski tipk na tipkovnici si lahko prek svetovnega spleta, iz udobja domačega kavča ogledamo ponudbe novih služb, stanovanj ali potencialnih partnerjev. Kot člani t. i. "kulture napredka" smo zasičeni z vedno novimi možnostmi, vendar nam te ponujajo zgolj začasno mašilo in ne trajnega zadovoljstva.

Ljudje so se v preteklosti opredelili glede na okvirje, ki so jih zamejevale tradicionalne vrednote, kar je pri individuumu ustvarilo občutek relativne varnosti. Družbeni razred,

---

<sup>4</sup> Na primer Amy Winehouse ali Pete Doherty, britanska zvezdnika, ki sta zelo pogosto omenjena v britanskih tabloidih.

<sup>5</sup> Angleški urbani umetnik Banksy je s svojimi deli dosegel izjemno slavo. V Veliki Britaniji na dražbah prodajajo celo dele zidov, na katerih so njegovi grafiti, danes so to umetniška dela, zbiratelji pa so zanje pripravljeni odšteti na tisoče funtov.

razširjena ali nuklearna družina, lokalna in religiozna skupnost ter nacionalna država danes pri individuumu ne vzbudijo več tako intenzivnih občutkov varnosti ali stabilnosti kot v preteklosti. Če k temu prištejemo še učinke ekonomske globalizacije ter zgoščevanje mednarodnih vlaganj, proizvodnje in distribucije, opazimo "postopno erozijo tradicionalnih virov identitete" (Strinati 1995, 220).

To erozijo ali razliko med modernimi in postmodernimi identitetami lahko ponazorimo s spremembami na področju identitete spolov. Generacije, rojene po drugi svetovni vojni, se težje prepoznajo v tradicionalnih partnerskih (spolnih) vlogah. Moški želijo biti lepi (pojav metroseksualcev), ženske si ustvarjajo kariero, oblikovanje družine je pogosto odloženo v prihodnost "po tridesetem letu". Za Strinatija je problematično dejstvo, da se niso oblikovale širše prepoznane nove oblike, ki bi lahko nadomestile tradicionalne vire identitete in ljudem ponudile občutek varnosti, ter osmislile mesto, ki ga individuumi zavzemajo v družbi. Vlogo tradicionalnih institucij so prevzeli množični mediji in z njihovo pomočjo kultura potrošništva<sup>6</sup>. Današnja kultura potrošništva vodi v oblikovanje "vase usmerjenih individualistov", ker so "širši kolektivi, ki bi jim ljudje pripadali, in legitimne ideje, v katere bi verjeli [...], spregledane ali fragmentirane. Potrošništvo in televizija ne oblikujeta pristnih virov identitete in verovanja, a ob pomanjkanju alternativ popularna kultura in množični mediji služijo kot edini referenčni okvirji, ki so dostopni za konstruiranje kolektivnih in osebnih identitet<sup>7</sup>" (Strinati 1995, 221).

Wheale govori o spremembah v identitetah (kot jih razume Bauman: iz romarja v nomada), pri čemer meni, da doživljamo njihov zaton. Strinati (1995, 219) spremembe na ravni identitete opiše kot "fragmentacijo v različne in nestabilne serije identitet, ki med sabo tekmujejo. Erozija nekoč varnih kolektivnih identitet je privedla do naraščajoče fragmentacije osebnih identitet". Le – te so bile v preteklosti bolj poenotene in predvsem jasno zamejene, danes pa so razdrobljene, se nenehno

---

<sup>6</sup> V Veliki Britaniji ima pomembno vlogo nogomet. S slabimi uvrstitvami angleške državne ekipe v svetovnem prvenstvu se povečata raven depresije in celo število samomorov med britanskimi moškimi. Zanimivo je tudi, da so tako slavni britanski nogometaši kot tudi njihove partnerke na Otoku deležne vedno večje medijske pozornosti. Zanje se je v medijih razvilo tudi posebno poimenovanje, strnjeno v kratico "WAG" (*wife and girlfriend* oz. žena in dekle).

<sup>7</sup> Opaziti je tudi, da mlada dekleta na vprašanje, kaj si v življenju želijo postati, pogosto odgovarjajo z izrazom "WAG" – njihov edini cilj je, da se poročijo z nogometašem. Neredko se na različnih televizijskih pogovornih oddajah pojavljajo mladenke, ki odkrito svetujejo, kje je mogoče slavne nogometaše najlaže srečati, in brez zadržkov opisujejo spolne avanture, ki so jih imele z njimi. To zbuja pri dekletih zanimanje in željo po doseganju enakega statusa brez vključevanja pomembnejših življenjskih ciljev.

spreminjajo. Nestabilnost poslovnih in osebnih odnosov se v nepredvidljivi ekonomski klimi še poveča. Bauman (1992, 170) to nepredvidljivost poimenuje "stanje apatičnega brezupa", saj individuum prepoznava dejstvo, da bo "znanje, ki sem ga obvladal danes, jutri popolnoma neustrezno; delovno mesto, ki sem si ga s težavo priboril, bo jutri izginilo [...]; skupnost, ki sem ji prisegel zvestobo in spoštovanje, bo jutri razpadla ob prvem znaku partnerjeve ali moje nepozornosti [...]; nihče ni (in nihče ne bo) moj partner "dokler naju smrt ne loči" – vsaj nič od tega, kar počnem, me ne more prepričati, da bo tako; večnost je razdeljena v minljive trenutke, nič več se ne zdi nesmrtno, vendar tudi ne smrtno".

### **1.3 DRUŽBA SPEKTAKLA**

Meštrović (1997) ugotavlja, da ljudje v postmoderni dobi "romajo v Disneyland", ki je prevzel mesto svetega. Kraj njihovega čaščenja ni več spiritualno središče (na primer Meka, Vatikan ali Varanasi), temveč zabavišni park. Menim, da so sodobni kraji čaščenja, poleg Disneylanda, tudi koncerti popularne glasbe ali nogometna igrišča, pomembno vlogo pri njihovem uveljavljanju in promociji pa igrajo sodobni mediji. Množični mediji manipulirajo z emocijami individuumov oz. državljanov in ustvarjajo ter ohranjajo stanje, v katerem ni nič več večno niti sveto (vsaj ne tako kot smo to nekoč razumeli), in sooblikujejo prej omenjene kratkotrajne in plitve identitete.

Danes se zdi preprosto ujeti svojih pet minut slave, vendar se po drugi strani zdi nemogoče, da bi se obdržali na odru kaj dlje. Ker je trenutek na odru kratek, mnogi v občinstvu pričakujejo, da bodo tudi sami imeli priložnost, da vsaj za hip izkusijo soj medijskih žarometov. Primer, ki to dobro ponazarja, je zgodba zdaj že pokojne Jade Goody, ki jo je leta 2002 sodelovanje v tretji seriji resničnostnega šova Veliki brat v Veliki Britaniji z roba socialne vključenosti izstrelilo v orbito slave. Dosegla je visoko raven medijske pozornosti in posledično zaslužka. Njenemu vzponu sta leta 2007 sledila strm padec in vsesplošno medijsko blatenje, vendar bom zaključek te zgodbe natančneje analizirala v drugem poglavju, v kontekstu komercializacije žalovanja v Veliki Britaniji. Primer potrjuje Baumanovo ugotovitev (1992, 189), da slavni ljudje, ki se pojavijo v središču medijske pozornosti, pogosto prihajajo "od nikoder" in se kmalu vrnejo tja, od koder so prišli oz. "zbledijo v neobstoj". Avtor označi fascinacijo

občinstva z njimi kot plitvo in meni, da njihovo zanimanje za tovrstne "instant starlete" ne dobi dovolj intenzivnosti ali časa, da bi obstalo. Nastala praznina mora biti zapolnjena z vedno novimi obrazi, slave željnimi ljudmi, ki čez noč pritegnejo pozornost občinstva, na primer tako, da razkrijejo pikantne osebne podrobnosti, a so obenem brez posebnih dosežkov na umetniškem, športnem ali intelektualnem področju. V primeru britanskega resničnostnega šova se novi kandidati v medijih vedno znova uspešno pojavljajo in tako prispevajo k razraščanju kulta slavnih. To potrjuje priljubljenost različic šova kot sta Veliki brat slavnih (*Celebrity Big Brother*) in Zvezda sem – spravite me od tod (*I Am A Celebrity – Get Me Out Of Here*), ki občinstvu omogočajo konstantno vzdrževanje te fascinacije, njihove različice pa se v zadnjih letih pojavljajo tudi na slovenskem področju, na primer Kmetija slavnih.

Kot smo že omenili, sta kultura in množični mediji v postmoderni družbi postali najpomembnejši instituciji, ki izvajata nadzor nad oblikovanjem vseh vrst družbenih odnosov. Naš občutek realnosti (in način, kako definiramo sebe in svojo okolico) je vse bolj določen prek popularnih medijskih reprezentacij. Doživimo preobrat: mediji družbene realnosti ne odsevajo, temveč jo konstruirajo. Ljudje verjamemo medijskim interpretacijam realnosti in se nanje tudi emocionalno odzivamo, pogosto celo intenzivneje kot na dogodke v naši "originalni" in "pravi" realnosti.

Baudrillard (v Jencks 1992, 153) spremembe v identiteti v smeri naraščajočega individualizma in občutke izolacije označi kot vsesplošni občutek izigranosti in zapoljenost življenja z občutki neuporabnosti. Telesa individuumov vidi kot zapuščena in zavržena, realnost samo pa kot "velikansko neuporabno gmoto". V obstoju ne prepoznava več nobenih smernic: "Naše telo se mu zdi preprosto odvečno [...], neuporabno v svoji prostranosti".

Baudrillard nadalje ugotavlja, da tudi javni prostor ne obstaja več. Opisuje redukcijo družbene in politične sfere, katere posledica je, da nas namesto njiju z vseh strani zasipa oglaševanje. Slednje se manifestira kot nova dimenzija ali nov prostor, ki naseljuje naše ulice in z lastnim nastavljanjem dosega popolno prevlado nad javnim življenjem. Izguba javnega prostora se po Baudrillardu pojavlja hkrati z izgubo zasebne sfere: "Prvi ni več spektakel, druga ni več skrivnost [...]. To nasprotje je izbrisano z nekakšno obscenostjo, kjer najbolj intimni procesi naših življenj postanejo

virtualno napajališče medijev". To naše zasebno veselje je odtujajoče, ločuje in razmejuje nas od drugih, hkrati pa nam daje zavedanje o njihovem obstoju. V Baudrillardovih očeh smo postali družba spektakla, kjer je vse izpostavljeno "hrapavi in neizprosni luči informacije in komunikacije" in zdaj živimo v njeni "ekstazi" (v Jencks 1992, 154).

V udobju svojega doma smo posrkani v televizijske podobe in informacije in pogosto nas bolj zanima, kaj se bo zgodilo s starletami, kot to kaj tisti trenutek počnejo naši sosedje, sorodniki ali prijatelji. Poročila lahko spremljamo na najrazličnejših tujih televizijah, prek katerih so nam skoraj istočasno dostopne slike naravnih katastrof, oboroženih spopadov, množičnih umorov in terorističnih akcij na drugi strani sveta – ki se v takšni ali drugačni obliki ponovijo večkrat na dan.

Prav ta spektakel ali obscenost – torej popolna vidnost stvari – je "nevzdržna do točke, kjer moramo uporabiti strategijo ironije, zato da bi preživeli. Sicer bi prav ta transparentnost postala popolnoma smrtonosna" (Baudrillard 1994, 939). Smrtonosnost, o kateri govori Baudrillard, lahko povežemo s čustveno izčrpanostjo ali stanjem apatije oz. depresije, ki bi ju dosegli, če bi se resnično vživeli v vsako prikazano novico o vojni, umoru ali napadu na sočloveka. Nazorno prikazanih ali opisanih smrti je vsak dan več. Kot pove tudi Bauman (1992, 188), je "smrtnosti odvzet njen teror", saj je vržena v sfero domačega in običajnega, kjer se prakticira iz dneva v dan.

Idejo smrti skozi spektakel necenzurirane realnosti lahko prenesemo tako, da se zatečemo k ironizaciji dogodkov, kar nam omogoča svetovni splet. Tak primer je na spletni strani YouTube izjemno priljubljen skeč avtorja Jeffa Dunhama z lutko mrtvega terorista Ahmeda, ki nemočno vpije: "Tiho! Ubijem te!" ("*Silence! I kill you!*"), kar iz občinstva izvablja salve smeha. Skeč lahko razumemo kot reakcijo Američanov na grožnjo, ki jo zanje predstavljajo teroristi ali kot neke vrste maščevanje v obliki satire. Kot odziv na zgodbe o tegobah slavnih ljudi so se februarja leta 2009 pojavile tudi spletne strani<sup>8</sup>, ki javnost pozivajo k ugibanju dneva in ure smrti popularnih medijskih osebnosti, vendar so bile kasneje odstranjene s spleta.

---

<sup>8</sup> Spletne strani so se nanašale na pevki Britney Spears in Amy Winehouse, pa tudi na danes že pokojno Jade Goody, britansko zvezdo resničnostnega šova Veliki Brat.

## 1.4 KULTURA POTROŠNIŠTVA

Wheale (1995, 10) ugotavlja, da "izkušati postmoderno stanje pomeni biti definiran kot potrošnik". Meni, da je naše bistvo (*core*) najbolj jasno "predstavljeno, razstavljeno in oblikovano skozi vzorce potrošnje, ki jih izbiramo ali sprejemamo". Postmodernizem definira kot "novo obliko kapitalistične družbene organizacije, kjer sta prosti čas in kultura postala ključni del produkcijskega procesa". Strinati (1995) meni, da je kultura postala najpomembnejša institucija, Jameson (1991) pa misel nadgradi s trditvijo, da je v prostoru postmodernizma kultura celo zavzela mesto druge narave. Z Whealom se strinja, da sta ekspanzija kulturne sfere (kulturnih artefaktov) in naraščajoča estetizacija sveta, ki nas obkroža kulturo pripeljali do točke, ko je sama po sebi postala produkt.

Kot omenja Clark (2005, 73–75), Jameson postmodernizem povezuje s spremembami v kapitalistični organizaciji produkcije in potrošnje, opisuje pa jih s pomočjo "kulturne logike" nove vrste kapitalizma. Pozni kapitalizem kulturne proizvodnje doseže nepričakovano velik pomen in osrednjo vlogo, kar Jameson utemeljuje z naslednjimi ugotovitvami:

- kultura je povsem integrirana v kapitalistično blagovno proizvodnjo;
- kultura je poblagovljena (komodificirana) – enaka proizvodu oziroma tržnemu blagu;
- kapitalizem je vstopil v krog proizvodnje kulturnih želja, ki so lahko zadovoljene samo s povečevanjem propagiranja množične potrošnje.

Kultura prek množičnih medijev igra osrednjo vlogo v ustvarjanju želje: generira kulturne potrebe in proizvaja nove individualne identitete, ki slonijo na novih potrebah. Slednje na primer zadovoljuje modna industrija ali obiskovanje javnih kulturnih predstav. S projekcijo (medijsko promovirane) samopodobe pridobimo primerno, družbeno zaželeno in popularno identiteto (na primer, že omenjena britanska dekleta, ki si želijo poroko z nogometašem). Popularna kultura je tako izrabljena kot "mehanizem ustvarjanja bogastva".

Podobno je ugotavljal Adorno (v Terada, 2001), ki je kulturno industrijo videl kot areno, iz katere so izključene sleherne kritične tendence. Menil je, da kulturna industrija (preko množičnih medijev in z nenehno cirkulacijo kulturnih proizvodov) manipulira s populacijo. Zaradi lahkotnih užitkov, ki jih dosega na relativno preprost način, ljudje postanejo pasivni, pokorni in zadovoljni ne glede na ekonomsko situacijo, v kateri živijo. Njihovi življenjski cilji niso visoki, saj nimajo več motivacije, ki bi bila njihova gonilna sila. To množično proizvedeno kulturo je Adorno videl kot nevarno za visoko umetnost. Menil je, da kulturne industrije kultivirajo ponarejene in nepristne potrebe, ki jih ustvarja in hkrati zadovoljuje kapitalizem.

En od načinov komodifikacije kulture je recikliranje kulture. Jameson (1991, 18) pravi temu "naključna kanibalizacija preteklih stilov". Tako imenovana industrija nostalgije ali "nostalgični umetniški jezik" nenehno reciklira nekoč popularne produkte in jih preoblečene vrača na trg. Paleta je pestra in zajema vse od popularnih TV nadaljevank (na primer Oh, ta sedemdeseta) in disko glasbe (na primer ABBA Mania ali Mamma Mia) do "retro" sloga oblačenja (trenutni trend v Veliki Britaniji so osemdeseta leta prejšnjega stoletja). Podobe preteklosti so za Jamesona v popularni kulturi dosegle popolno prevlado. Postmoderne reprezentacije preteklosti prodajajo pretekle izkušnje kot nostalgijo, ki pa jo lahko razumemo kot že omenjeno pasivnost in beg v preteklost. Kritično raziskovanje sedanosti je preveč utrujajoče za družbo, zasičeno z dobrinami, ki nudijo možnost pozabe. Individuumi so tako ujeti v sanjarjenje o preteklosti in obenem emocionalno ohromljeni. Pristen emocionalni izraz po Jamesonu (1991, 15) zahteva dobro mero zavedanja samega sebe in svojih emocij, od česar pa se postmoderni nomadi vse bolj oddaljujejo. Pomanjkanje ali odsotnost zavedanja lastnih emocij pomeni tudi odsotnost zavedanja bolečine. Avtor te procese pojasnjuje kot zaključevanje ali pomanjkanje umetniškega sloga v smislu edinstvenega in osebnega vpliva ali unikatnosti; vidi ga kot začetek mehanske reprodukcije, kot neosebno podvajanje del. Postmoderne oblike kulturnih praks so zaznamovane s proizvodno logiko: umetnost se je podredila trgu, artefakti, ki se jih pod tem imenom prodaja, pa so izgubili svojo posebnost, individualnost. S tem pa so izgubili tudi poseben čar, tisto neotipljivost, ki jih je pred obdobjem postmodernizma naredila drugačne. Zaradi tehnološkega napredka je stvari mogoče preprosteje replicirati, saj proizvodnje unikatov skorajda ni več smiselno (dovolj donosno).

Posledica tega je tudi upad inovativnega mišljenja, saj je prevlado prevzela reciklaža kulture preteklosti. Nenehno ponavljanje že videnega, skupaj z invazivnostjo medijske kulture, potiska občinstvo v otopelost, namesto da bi mu odprlo pot v razmišljanje o novih možnostih, ki jih ponuja sedanost.

Jameson (1991, 16) sicer ne trdi, da so kulturni produkti postmoderne kulture oropani emocij, vendar ugotavlja, da so te emocije bistveno drugačne: so "prosto plavajoče" in manj osebne. Za natančnejšo opredelitev uporabi tudi Lyotardov izraz "intenzitete". Doživljati tovrstne prosto plavajoče in neosebne emocije pa ne pomeni biti popolnoma brez občutkov, temveč pomeni "živeti v dobi pojemajočega afekta".



## 2 EMOCIONALNA EKSPRESIJA V POSTMODERNI DOBI

*Postal sem udobno otopel...*

Pink Floyd: Comfortably numb, album The Wall (1979)

### 2.1 MANIPULACIJA EMOCIONALNE EKSPRESIJE

Meštrović (1997) raziskuje specifičen vpliv procesa postmodernizacije na skupinske in individualne sklope vrednot. Odras stanja komodificirane kulture vidi v splošni družbeno–kulturni postemocionalnosti oziroma v nastanku družbe, ki jo poimenuje *postemocionalna*. Začetke postemocionalnosti geografsko umesti v Združene države, časovno pa v šestdeseta leta prejšnjega stoletja. Zanj je po Meštroviću (1997, 123) značilen zaton "kategorije svetega", meni pa tudi da "kolektivna nedolžnost začne mutirati v cinizem". Ugotavlja, da so zahodne družbe stopile v novo fazo razvoja, v kateri "kvazi emocije postanejo temelj vsesplošne manipulacije s strani samega sebe, drugih in kulturne industrije kot celote" (1997, xi). Kvazi emocije definira kot emocije, ki so v povezavi z vrednotami postale tako mehanizirane, da so družbeni in kulturni odzivi nanje povsem racionalizirani in rutinizirani. Posledica tega je vsesplošna apatija, neprizadetost in ravnodušnost do medijskih podob: kar na primer gledalci vidijo na televizijskih ekranih, jih ne gane več tako kot pred desetletji. Ljudje občutijo nemoč za upravljanje z lastnim življenjem, apatično se podrejajo obstoječim okoliščinam in ne verjamejo, da bi lahko nanje kakorkoli vplivali in tako omogočili ali dosegli zaželeno spremembo. Kot v recenziji knjige navaja Stanković (1997, 903), Meštrović "poskuša pokazati, kako živimo v svetu intenzivnega in vendarle zelo površnega, v naprej predpisanega čustvovanja".

Individuumi v postemocionalni dobi (Clark 2005, 78) sicer lahko občutijo širok spekter kvazi emocij, od ogorčenosti do sočutja, vendar jih niso sposobni prevesti v družbeno delovanje. Počutijo se nemočne, živijo v dobi "krokodiljih solza" in sintetičnih občutkov.

Medijske reprezentacije so postale vseprisotne in utrujajoče ter ne izzovejo več pravih odzivov. Meštrović meni, da sta emocionalna in vedenjska manipulacija v

družbi izjemno razširjeni, nanjo pa smo že tako navajeni, da je ne opazimo in ne reflektiramo. Kot povzame avtorjevo razlago Stanković (1997), se sodobni postemocionalni ljudje manipulaciji niso več sposobni upirati in izgubijo možnost za doživljanje katarze.

Pojavi se nenaden vzpon žrtvene miselnosti, ki je postala dobro razvita oblika postmoderne retorike – govora žrtve. Ljudje so v preteklosti nemo trpeli, medtem ko se danes "počutijo kot žrtve že zaradi pogleda, besede, fraze, ali dotika, osnovanega na [...] sintetični konstrukciji njihovega statusa žrtve, ki izvira iz članstva v določeni skupini, ki je domnevno žrtev. Posledična ogorčenost je pogosto manipulativna" (Meštrović 1997, 15). Ljudje so si nekoč:

*skozi prepir, jezo, bes ali jok olajšali dušo in se potem pomirili. Danes pa je seveda neprimerno pokazati kakršna koli negativna čustva proti drugim...kar potem "udari ven" nekje drugje. Ljudje vedno pogosteje izražajo svoje nezadovoljstvo, slabo voljo, pritožujejo se v pismih bralcev, zmrdujejo nad prevročo kavo v lokalu, ne dovolj prijaznim osebjem, zgražajo se nad previsokimi davki...vsi so naenkrat postali žrtve (ženske, homoseksualci, rasne manjšine, etnične manjšine, narkomani, starejši, mlajši itd.). (Stanković 1997, 904).*

Tudi obsojeni zločinci do nedavnega niso uporabljali govora žrtve, danes pa so prikazani kot trpeči individuumi. Kot navaja Doughty, novinar časnika *Daily Mail* v prispevku "Kompenzacijska izplačila zapornikom davkoplačevalce stanejo milijone" (*Compensation payouts to prisoners costing taxpayer millions*), so v Veliki Britaniji denarna izplačila zapornikom leta 2006 dosegla skupno vrednost 9 milijonov funtov davkoplačevalskega denarja. Med razlogi za izplačila je navedena prisilna abstinenca od drog v zaporih, ki naj bi kratila zapornikove človekove pravice oziroma jim preprečevala prosto izbiro življenjskega sloga. Zaradi poškodb – posledic neuspelega poskusa samomora je eden od zapornikov v Veliki Britaniji prejel izplačilo v višini 2.8 milijonov funtov, trije ilegalni priseljenci pa so 80 tisoč funtov prejeli zato, ker niso bili deportirani dovolj hitro.

Individuumi svojih vnaprej pripravljenih čustvenih odgovorov ne doživljajo več zasebno, temveč javno. Na to opozarja tudi Baudrillard, ki tako družbo poimenuje

družba *spektakla*. V taki družbi je zmanipuliran skoraj vsak dogodek objavljen v medijih. Emocije so na dogodke pritrjene na nenaraven/netradicionalen/umeten način. To lahko opazimo v medijsko razvpiti zgodbi v Španiji izgubljene britanske deklince Maddy McCann, katere starša sta bila v večini medijev prikazana kot žrtvi. Na situacijo lahko pogledamo tudi z drugačnega zornega kota in se vprašamo, zakaj sta svojo hčer zvečer pustila samo v hotelski sobi v tujini in se odšla zabavat s prijatelji.

Meštrović (1997, xiii) komodifikacijo vrednot v postemocionalni družbi ponazori z izrazi, ki so v splošni uporabi in za katere meni, da odražajo slepo sprejemanje prikritih dogodkov in politik. Angleško govoreči mediji, na primer, preimenujejo vojno v mirovno misijo oz. *peacekeeping mission*. Državljeni tako niso kritični do vključevanja vanjo, temveč dojemajo vojaški poseg kot pozitivno vzdrževanje miru. Udeležba v tako preimenovani "misiji" pridobi pozitivno konotacijo. Ameriška vojska za oglaševanje svojega dela uporablja tudi zanimiv slogan "Več kot poklic – avantura" (*It's not just a job. It's an adventure*) in dodaja, da se njeni vojaki ne borijo zato, da bi zmagali, temveč da bi ustvarili "ravnovesje moči".

Tradicionalno je bila povezava med konkretnim delovanjem in njegovo posledico tesna (če je bila letina slaba, so bili ljudje lačni). Danes so otipljive posledice naših delovanj manj opazne ali delujejo manj resno, kar omogoča več prostora za manipuliranje z informacijami in podobami. Delovanje torej ni odvisno le od pravega emocionalnega katalizatorja, temveč tudi od izkušenj oziroma razumevanja njihovih posledic.

Meštrović je prepričan, da se ljudje zavedajo manipulativnih tehnik, vendar so nanje postali neobčutljivi in njihov odpor je zato minimalen. Individuumi se počutijo nemočne, da bi kar koli bistvenega spremenili, ker ne občutijo določene koristi. V dobi, ki nas nenehno zasipa s kvazi emocionalnostjo v novicah, pogovornih oddajah, resničnostnih šovih ali telenovelah, je naša sposobnost občutenja resničnih in globokih čustev ohromljena. Baudrillard (v Bauman 1992, 175) to poimenuje "monotonija neskončnega ponavljanja". Postemocionalna družba bolj ceni prijaznost kot kolektivno sposobnost delovanja in nudenje pomoči sočloveku. Pristne emocionalne izlive, ki so pomembni za kolektivno utrjevanje družbenih vezi, nadomeščata medijski "spektakel smrti" in standardizacija emocij. Emocije so

razdrobljene in družbeno regulirane; postajajo politično korektni odzivi na dogodke in vse manj pristne. Pomembna so postala tudi t. i. pravila čustvovanja in urejanje emocij, kar je v sodobnih družbah razvidno predvsem prek poklicnih vlog.

## 2.2 UREJANJE EMOCIJ IN EMOCIONALNO DELO

Emocionalno delo je koncept, ki ga Arlie R. Hochschild leta 1983 uporabi v knjigi *Upravljanje srce (Managed Heart)*, definira pa ga "kot proces upravljanja čustev z namenom ustvarjanja opazljivih izrazov čustev v zameno za plačilo" (v Šadl 2002a).

Po Hochschildovi se emocionalno delo nanaša na "nevidno, podcenjeno in nepriznано obliko dela žensk v zasebni in javni sferi". Tu nas zanima delo v javni sferi, kjer emocionalno delo pomeni "delo, opravljeno s čustvi kot del plačane zaposlitve" (v Šadl 2002b, 50–52). Definicije primernih emocij in emocionalnih izražanj so del strokovne oz. poklicne vloge, ki vključuje prilagajanje čustev potrebam odjemalcev storitev in zahtevam posameznih delovnih mest. Storitveni delavci se s pravili čustvovanja seznanijo preko formalnih usposabljanj ter s pomočjo formalnih navodil in predpisov. Od zaposlenih v storitvenih organizacijah se pričakuje "ustvarjanje ustreznih odnosov, razpoloženj in čustvenih stanj s pomočjo emocionalnega dela". Profesionalno urejanje emocij na delovnem mestu se pričakuje tudi od socialne delavke oz. socialnega delavca<sup>9</sup>. Socialna delavka lahko z izražanjem pravih čustev vpliva na doseganje ustrezne duševne spremembe pri uporabnikih. Da bi razvila profesionalne emocije, ki so "skladne z vlogo", mora uspešno upravljati s svojimi dejanskimi osebnimi emocijami. To pomeni, da si mora prizadevati po "uskladitvi zasebnega čustvovanja in čustvenega izražanja z družbeno priznanimi normami (potlačitev nezaželenih čustev, hlinjenje ali sprožanje pričakovanih oz. zaželenih čustev)", kar pa lahko za zaposlene postane problematično (Šadl 2002b, 50–52).

Emocije socialne delavke so pogoj in hkrati medij njenega dela, medtem ko so emocije uporabnikov predmet njihovega dela. Delavka si pri upravljanju svojih čustev

---

<sup>9</sup> V nadaljevanju avtorica uporablja izraz socialna delavka, predvsem zato ker je na področju zaposlena sama in ker je poklic feminiziran.

pomaga s pravili, ki določajo, da nezaželene emocije potlači, hkrati pa si prizadeva sprožiti pričakovane, zaželene emocije. Takšno delo je v praksi zahtevno, še posebej pri soočanju z žalovanjem in smrtjo, ki me v nalogi najbolj zanimata. Emocionalno delo "vključuje tudi pogum in zmožnost samo-discipline, ki jo zahteva soočenje s težkimi čustvenimi težavami ali "življenjskimi dejstvi", ki pri večini ljudi vzbujajo strah in/ali gnus, na primer stiki s starimi, umirajočimi, ranjenimi ali mrtvimi" (Šadl 2002a).

Pri delu z ljudmi, ki so življenjsko ogroženi, kot so na primer brezdomni uživalci heroina<sup>10</sup>, je velika verjetnost, da se bo socialna delavka soočila z njihovo smrtjo. Ob soočanju s smrtjo si bo prizadevala uskladiti svoje lastne odzive s profesionalno vlogo ter spremljajoče emocije primerno urediti. Pri njihovem urejanju uporabljamo "latentna pravila čustvovanja [...] tj. standarde, ki določajo vrsto, intenziteto, trajanje in objekt pričakovanih oz. predpisanih čustev" (Šadl 2002b, 53). Težave pri tem povzročijo dejstvo, da ima prepogosta uporaba teh pravil za zaposlene v pomagajočih poklicih<sup>11</sup> tudi negativne posledice, predvsem v primerih, ko se predpisana čustva močno razlikujejo od dejanskih.

Od strokovnjakov se pričakuje "včutenje v čustva pacienta (empatija), ne pa tudi nekritična simpatija, izražanje ranljivosti in krhkosti, zaščitništvo ali težnje po prevladi [...] socialni delavec, psihoterapevt, ki joka z uporabnikom, kaže šokiranost, jezo, žalost, gnus ali pa pretirano simpatijo, ne deluje profesionalno" (Šadl 2002a). Tovrstna pričakovanja o profesionalnem delu ožijo maneverski prostor za izražanje pristnih čustev.

Tudi zaposleni na področju socialnega dela smo na primer pogosto opozorjeni na problem sindroma izgorevanja (emocionalne izčrpanosti ali otopelosti), ki nas lahko doleti, če doživetega na delovnem mestu ne zmoremo primerno filtrirati. Svetujejo nam strokovno in redno supervizijo, vendar v praksi zaradi finančnih omejitev delodajalca ta ni vedno mogoča. Urejanje intenzivnih emocij, na primer tistih, ki jih doživimo ob smrti uporabnika, je tako težka naloga. Filtracija izkušenj je morda

---

<sup>10</sup> Avtorica naloge je bila kot socialna delavka med letoma 2003 in 2004 zaposlena na Aids Fundaciji Robert v dnevnem centru Stigma v Ljubljani. Izvajala je program zmanjševanja škode na področju nedovoljenih drog predvsem z izmenjavo igel in izvajanjem terenskega dela.

<sup>11</sup> Pomagajoči poklici so na primer tisti na področju zdravstvene, psihološke ali socialne oskrbe.

najbolj dostopna prek neformalnih pogovorov s sodelavci med odmorom ali po službi, vendar to ne doseže vedno zelenega rezultata.

Sama sem izkušnje s terenskega dela na področju zmanjševanja škode pri uporabnikih ilegalnih drog povezala z različnimi vrstami postmoderne umetnosti (na primer performansi Rona Atheya<sup>12</sup> in Franka B<sup>13</sup>). Odkrivanje vzporednic v zgodbah omenjenih umetnikov in uporabnikov dnevnega centra društva Stigma me je spodbudilo k drugačnemu razmišljanju o brezdomcih, intravenoznih uporabnikih heroina ali okuženih z virusom HIV. Omenjena umetnika sta dodala več moči tem pogosto skritim skupinam; njihovo identiteto sta nadgradila z drugačnim, večplastnim pomenom. Emocionalni naboj del in zlasti neposredno izpostavljanje umetnikove ranljivosti, predvsem pri Franku B, sta v meni prebudila subtilno senzitivnost in sočutje. Hkrati mi je raziskovanje tovrstnih umetniških del pomagalo pri urejanju osebnih emocij, ki sem jih doživljala ob smrti uporabnikov. Izkazovanje obupa in nenadzorovan jok na pogrebu uporabnika ne sodita med primerno vedenje, a to ne pomeni, da morajo te emocije ostati neizražene. Izkušnjo lahko poustvarimo, na primer skozi umetniški performans. V prostoru umetnosti ji je legitimnost povrnjena, zaradi česar postanejo emocije upravičene in ne več neprimerne ali neprofesionalne. Občutek obupa ob emocionalno izčrpljujočem in zahtevnem delu z ranljivimi skupinami lahko pozneje postane katalizator ustvarjalnega delovanja. Z njihovo preusmeritvijo ali s preigravanjem boleče situacije skozi umetniške medije tako dosežemo nepričakovan pozitiven učinek, nekakšno katarzo, emocionalno sprostitvev ali preprosto zadovoljstvo ob pogledu na viden in otipljiv produkt lastne kreativnosti.

### **2.3 POSTMODERNI ODNOS DO SMRTI: ODRINJENO ŽALOVANJE**

Spremembe v čustvovanju, ki jih prinese postmoderna doba, analiziram predvsem prek odnosa do žalovanja, bolezni in smrti. Menim, da tem področjem v javnosti ni namenjene dovolj pozornosti. Aries (1974, 4) je kot eden prvih raziskovalcev na

---

<sup>12</sup> Ron Athey je ameriški umetnik, rojen leta 1961, ki v performansu uporablja religiozno in seksualno (sodomazohistično in gejevsko) tematiko. Prek performansa se ukvarja tudi s svojim statusom okuženega z virusom HIV.

<sup>13</sup> Franko B je italjanski slikar in performer, ki od leta 1979 živi in dela v Londonu, njegovo dela pa so subtilna in socialno senzitivna - ukvarja se s tematiko brezdomstva, izgube, žalovanja.

področju sociologije smrti v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja ugotovil, da je smrt postala veliko bolj grozljiva in skrita kot na primer v srednjem veku. Menil je, da se ljudje govora o smrti bojijo, s čimer se strinjajo tudi sodobni teoretiki. Kot po Eliasu navaja Bauman (1992, 129), se danes razmišljanju o smrti izogibamo, pri čemer nas lovijo skriti in nezaželeni "prebliski realnosti", ki smo jih napodili v kleti naših "urejenih in elegantnih obstojev, jih proglasili za neobstoječe ali vsaj neizgovorljive". Smrt smo iz vsakdanjega življenja "izselili", zato smo ob njeni omembi v zadregi. Da bi se zadregi izognili, nam je ljubše, da se ne nahajamo v bližini umirajočih. Nevajenost izražanja globokih, težkih in mučnih čustev nas po Baumanu obsoja na tišino. Smrt "ni več prehod v drugačno fazo bivanja, ki ga je predstavljala pred tem". Postala je "omejena na čist in preprost izhod, na trenutek prenehanja, zaključek vseh namenov in načrtovanja". Tako "nima pomena, ki bi bil lahko izražen [...] v besednjaku, ki ga poznamo in nam ga je dovoljeno uporabljati; besednjaku, ki je opremljen predvsem za kolektivno in javno zanikanje ali prikrivanje te omejitve naše zmogljivosti. Umirajočim lahko ponudimo samo govorico preživetja, vendar je to natanko tista govorica, ki ne more doumeti stanja, pred katerim se oni (za razliko od nas, ki jih lahko kljub vsemu zapustimo in pogledamo v drugo smer) ne morejo več skriti" (Bauman 1992, 130).

Bauman govori o "govorici preživetja" kot o instrumentalnem jeziku sredstev in delovanj, ki izluščijo svoj pomen in razloge "izključno iz ciljev, ki jim *služijo*". Da bi v to govorico lahko umestili idejo smrti, mora biti ta najprej prevedena v slovar "potencialno smrtonosnih" in takoj nato "potencialno ozdravljivih" bolezni. Smrt prevajamo z ločevanjem na stanja, s katerimi lahko ali pa ne zmoremo upravljati oz. manipulirati. Telovadba, primerna prehrana, izogibanje zakajenim prostorom in boj proti onesnaževanju pitne vode so izvedljive naloge, ki lahko na novo opredelijo "neupravljivi problem smrti" kot "serijo manjših izvedljivih dogodkov". Ob tisti res "smrtonosni" smrti pa ostanemo brez besed. "Smrt ni nič drugega kot odpad v produkciji življenja, neuporaben ostanek, popoln tujec v semiotično bogatem, zaposlenem, samozavestnem svetu [...] smrt je Drugi modernega življenja" (Bauman 1992, 130 –131).

Ljudje v moderni dobi so bili udeleženi v "misiji, ki ne priznava nobenih ovir in ne trpi nikakršnih izgovorov", smrt pa je zanje postala "zanikanje vsega, kar pogumni novi

svet modernosti predstavlja" in zato "okostnjak v omari čistega, urejenega, funkcionalnega in ugajajočega doma, ki ga je modernost obljubila zgraditi [...], skrita za debelo zaščitno odejo tišine". Ta tišina se "odraža v kolektivni nesposobnosti razpravljanja o smrti in razumnega obnašanja [...] do na smrt bolnih ali žalujočih" (Bauman 1992, 134–135).

Prav tako je za postmoderno dobo postalo značilno zavračanje izražanja žalovanja ali opazovanja obredov, povezanih s smrtjo. Nekoč priljubljene priložnosti za javne svečanosti, kot so javni pogrebi ali usmrtitve kriminalcev, so se začele izvajati ob ljudeh manj dostopnih urah, za debelimi zidovi in s čim manj pričami. Pogrebi so se preselili za zidove pokopališč, "da ne bi prizadeli čustev nedolžnih mimoidočih". Smrt je postala "umazana in onesnažujoča". Obenem se pojavlja tudi izolacija žalujočih, izgon umirajočih iz domov v bolnišnice, domove za ostarele ali hospice, saj nas smrt "užali kot nekaj, kar prihaja od zunaj". Kot lahko pogosto izvemo iz medijev, človek ne umre, temveč ga nekaj "ubije". Smrt je poraz ali "izgubljeni posel" in ko pride, jo "imamo za nesrečo, znamenje nebogljenosti in prekršek" (Bauman 1992, 136–137).

Tudi Craib (2000, 267) ugotavlja, da se je v zadnjem stoletju pogled na smrt in žalovanje korenito spremenil. Spremenila se je družbena organizacija žalovanja, procesi čustvovanja in umiranja pa so zastavljeni tako, da sta prava bolečina in izguba zanikani, kar je sprejeto kot dobro in pravilno. Z njim se strinja tudi Šadl (1999, 63): "Ker so čustva po tradicionalnem gledanju destruktivna in nevarna za družbeni red, je treba človeško emocionalnost omejevati in nevtralizirati kadar koli je to mogoče". Littlewood povzema, da sta v sodobnih družbah smrt in umiranje institucionalizirana, žalovanje pa privatizirano, vendar dodaja, da se v primeru naravnih katastrof ljudje še vedno zatekajo k (pogosto spontanim) skupnostnim ritualom. Ugotavlja tudi, da je v sodobnih družbah pojav ritualov prenesen na "rituale upravljanja z viri" (*rituals of resource management*) ali "rituale restavriranja" (*rituals of restoration*). (v Clark 1993, 82).

S tem ko družbeno odobravani procesi žalovanja izginjajo, se žalujoče individuume ignorira, oziroma se od njih pričakuje, da se bodo čimprej vrnili na staro pot in znova delovali normalno. Potreba po izražanju žalovanja, ki ni javno sprejeta, pa se s



pomočjo tehnologije manifestira virtualno, na primer prek internetnih žalnih portalov dobrodelne organizacije "Prezgodaj odšli" - *Gone Too Soon*.

Aries (1993) navaja, da tako umirajoči kot njihovi bližnji "nastopijo v komediji". Kljub bližajoči se smrti se pretvarjajo, da se ni nič spremenilo in da je še vse mogoče. Popularna literatura o samo-pomoči izpostavlja "pravilne" občutke ob izgubi bližnje osebe in hkrati postavlja definicije, kako dolgo naj bi trajalo žalovanje. Obstajajo tudi različne spletne strani s številnimi "terapevtskimi" nasveti o tem, kako "pospešiti zdravilni proces", postati "srečen v tridesetih sekundah" in doseči "takojšnje olajšanje".

Žalovanje je celo razdeljeno na določene faze v danem časovnem obdobju. Ena največjih avtoritet na področju raziskav žalovanja, psihiatrinja Elizabeth Kubler-Ross, je žalovanje že leta 1969 razdelila na pet faz. Te temeljijo na avtoričinih raziskavah emocij neozdravljivo bolnih pacientov. Pozneje so različni avtorji literature s področja samo-pomoči te faze prilagodili in jih posplošili na druge tipe življenjskih izgub, kot je na primer razpad partnerske zveze. Žalost je torej razdeljena na natančno definirane korake in mogoče je predvideti, kaj naj bi individuum na vsaki stopnji počel. V tem kontekstu je prisotna težnja po identificiranju emocij kot znakov šibkosti in žalovanja kot bolezni, kar potrjuje trend povečevanja izdajanja receptov za pomirjevala in antidepresive v zahodnih kulturah. Naloga strokovnjakov je omejena na "usposabljanje stroja za nadaljnje delo", torej nazaj v tekmo za uspeh<sup>14</sup>.

Kot odgovor na takšno obravnavo žalujočega se v postmoderne družbi pojavijo drugačni ventili za upravljanje z žalovanjem, ki so javni in jih do neke mere spodbujajo mediji. Te spremembe v emocionalnem odzivanju na smrt bom v nadaljevanju ponazorila s primeri iz Velike Britanije. Leta 2005 sem se preselila v Veliko Britanijo, kjer sem spoznala specifične množične in javne oblike žalovanja oz. upravljanja z emocijami ob soočanju s smrtjo, ki jih pred tem v Sloveniji nisem zasledila. Te oblike predstavljajo praktične manifestacije ugotovitev predhodno

---

<sup>14</sup> Znano je, da se je število ljudi, ki jemljejo zdravila proti depresiji, v Ameriki v zadnjih 15 letih podvojilo. Novinar Altman v članku Antidepresivi v Ameriki (*Antidepressants in America*), objavljenem v reviji *Time* dne 05. 08. 2009 navaja, da naj bi antidepresive jemalo več kot 10 % prebivalstva. Dostopno prek <http://www.time.com/time/health/article/0,8599,1914604,00.html>. (20.02.2010)

omenjenih teoretikov, predvsem Meštrovicéve ideje o preoblikovanih emocionalnih kanalih postemocionalne družbe, v kateri so občutki postali "sintetični". Tovrstnih oblik žalovanja nisem iskala namenoma, temveč so mojo pozornost pritegnile po naključju. Ni jih mogoče prezreti, saj prek časopisov vsakodnevno in intenzivno stopajo v vidno polje.

## **2.4 KOMERCIALIZACIJA ŽALOVANJA V VELIKI BRITANIJI OB PRELOMU TISOČLETJA**

### **2.4.1 RACE FOR LIFE – TEK ZA ŽIVLJENJE**

#### **2.4.1.1 Ozadje**

*Cancer Research UK* je britanska dobrodela organizacija za boj proti raku, ki od leta 1994 organizira ženske maratone. Namen organizatorjev je zbiranje denarja za raziskave in zdravljenje žensk z rakom dojke. Javno žalovanje se v "teku za življenje" približa nekakšnemu splošno odobranemu in predvsem skomercializiranemu javnemu performansu. Udeleženske so pogosto oblečene v roza oblačila ali krilca iz tila, imajo porisane obraze in nosijo dodatke, kot so angelska krila in izstopajoči klobuki ter podobno naglavno okrasje.

Posebnost dogodka, ki sem se ga udeležila julija 2008 v londonskem parku Regent, so priponke, ki jih tekačice nosijo na hrbtu. Imenujejo se hrbtna znamenja (*back signs*), na spletni strani organizacije pa so opisani kot poseben element t. i. slovarja teka za življenje<sup>15</sup>. Ta slovar opredeli hrbtna znamenja kot način posvetila udeležbe na teku svojemu znancu oz. znanki. Slovar tudi pravi, da je branje hrbtnih znamenj soudeleženk zelo ganljiv del dogodka. Na njih piše, zakaj udeleženske sodelujejo v teku za življenje. Nekatere pravijo, da to počnejo za vse, ki se borijo z rakom, druge tečejo zaradi sebe oz. svoje diagnoze, večina pa jih na hrbtu nosi imena bližjih oseb, ki so obbolele za rakom, na primer matere, tete, babice, sestre ali prijateljice. Med njimi je precej takih, ki nakažejo, da je bližnja oseba že umrla – imenu dodajo letnici

---

<sup>15</sup> Slovar teka za življenje je zbirka izrazov, ki pojasnjujejo pomen posameznih elementov dogodka.

rojstva in smrti. Številne se posebej pozorno posvetijo izdelavi teh unikatnih znamenj, ki postanejo nekakšne spominske kartice, obogatene s fotografijami, z barvnimi napisi, bleščicami, s srčki, z zvezdicami in osebnimi sporočili. Nekatere so plastificirane in spominjajo na umetniške izdelke. Na spletni strani je omenjeno tudi, da so leta 2009 organizatorji teka za življenje uredili t.i. posebno "območje za refleksijo", kjer so udeleženske lahko pustile svoj znak ali izdelale novega. To spominja na nekakšen komemorativen spominski prostor ali galerijo.

Poleg okrašenosti udeleženk in hrbtnih spominskih znamenj je treba omeniti še en element, ki dogodku doda performativno noto: podarjanje osebnih predmetov, kot so knjige in obleke ali celo (redko in ekstremno, a zelo javno dejanje) lasje. Ob zaključku teka sem na travniku opazila skupino ljudi, zbranih okoli mlajše dolgolase ženske, ki je sedela na stolu. Več televizijskih kamer jo je snemalo, kako joka. Čez čas je postalo jasno, da se pripravlja na striženje, pred kamerami pa je povedala, da to počne za enega od otrok, ki so ga zdravili s kemoterapijo. Z donacijo je želela prispevati kakovosten material za novo lasuljo.

#### **2.4.1.2 Odzivi javnosti in analiza**

Udeležba teka za življenje je v Veliki Britaniji družbeno odobravana, odlično medijsko pokrita in zelo cenjena. Ob zaključku teka vsaka udeleženka prejme medaljo. Sodelovanje pri dogodku ljudje vključujejo v življenjepise in omenjajo v prijavah za nova delovna mesta. Delodajalci se tako lahko prepričajo, da je kandidatka za delovno mesto sočutna, sodeluje v dobrodelnih dogodkih in bo zato verjetno primerna za zaposlitev. Tek je tudi priložnost za dodatno promocijo lokalnih medijskih osebnosti. Pred začetkom, med skupinskim ogrevanjem, se na odru zvrsti in zbrane nagovori kar nekaj športnic, igralk ali pevk, ki so tudi same zbirale denar in so udeleženske teka.

Zbiranje denarja za organizacijo *Cancer Research* se začne nekaj mesecev pred tekom in udeleženske se pred dogodkom obrnejo na svoje sodelavce, prijatelje in znance s prošnjo za donacije. V teku sem sodelovala na pobudo sodelavk iz detoksikacijske enote, moralno podporo pa nam je med tekom, kot član občinstva, nudil tudi glavni vodja projekta. Da je dogodek dober primer Meštrovicéve

postemocionalne družbe, dokazujejo čustveno obteženi izrazi, s katerimi organizacija *Cancer Research* spodbuja udeležbo v teku. Potencialne udeležence spletni strani teka za življenje pozivajo k sodelovanju z izjavami, kot je "Skupaj bomo premagali raka." Tako nas poskušajo prepričati, da je rak nekaj, s čimer se borimo in ga lahko tudi premagamo, ali da naša udeležba zmanjšuje število ljudi, ki bodo umrli za rakom. Tovrstne emocionalno nabite izjave so v skladu z Baumanovo definicijo postmodernega jezika preživetja ali delitvijo smrti na manjše, lažje obvladljive dele. Njihova uporaba je razširjena tudi pri promociji drugih organizacij, na primer "Ustavimo otroško revščino" (*End Child Poverty*).

## 2.4.2 ŽALOVANJE NA SPLETU

### 2.4.2.1 Ozadje

Na svetovnem spletu je več interaktivnih portalov, namenjenih ljudem, ki žalujejo za svojimi bližnjimi. Med njimi je tudi že omenjeni "Prekmalu odšli" (*Gone Too Soon*). Tam lahko ljudje postavijo virtualne spomenike, prižigajo virtualne svečke, objavljajo poezijo in slike ter drug drugemu puščajo sporočila podpore.

Ustanovitelj portala pravi, da je *Gone Too Soon* neprofitna organizacija, ki vsakomur omogoči postavitev virtualnega spomenika, dolgotrajnega priznanja ljubljene osebi. Tak spomenik naj bi za vedno ohranil spomin na umrlo osebo. Spominsko stran lahko ustvarjajo in vzdržujejo družinski člani sami, pogosto pa je ob izgubi ljubljene osebe postavljanje virtualnih spomenikov preveč boleče, zato to zanje storijo prijatelji (in jim ob primernejšem času predajo geslo za uporabo).

Na strani poiščemo spomenike znancev ali neznancev s preprostim vnosom razloga smrti v iskalnik. Vse informacije so prosto dostopne, za pregled portala pa se ni potrebno registrirati. V začetku leta 2009 si je bilo mogoče na primer ogledati okrog 3000 spomenikov umrlim za rakom, več kot 800 spomenikov mrtvorojencem, 500 spomenikov žrtvam spontanega splava, 429 spomenikov umorjenim, 66 utopljenim in 5 spomenikov tistim, ki so umrli zaradi napada živali. Poiskati je mogoče tudi

spomenik žrtvam londonskega bombnega napada leta 2005 (z več kot 92.000 zabeleženimi obiski v slabih štirih letih).

#### **2.4.2.2 Odzivi javnosti in analiza**

Vsak žalujoči, ki ustvari internetni spomenik, dobi priložnost, da izrazi svoje emocije že z nekaj pritiski na tipkovnico. Spomeniku lahko dodaja slike, pesmi, komentarje in prižiga virtualne svečke. Stran ima tudi poseben del, ki je namenjen skupnosti, razdeljen je na več enot, od katerih ima vsaka svoj namen. 7 avgusta 2009 je bilo za splošno razpravo na voljo 4.435 različnih tem, o katerih so lahko razpravljali obiskovalci. Pet t. i. tematskih razprav v sklopu skupnostnega dela portala pa je natančneje posvečenih odnosu, ki so ga žalujoči imeli z umrlimi. Pridružimo se lahko razpravi o soočanju z izgubo otrok (aktivnih 483 vsebin), družinskih članov (275 vsebin), partnerjev (70 vsebin), hišnih ljubljencev (24 vsebin) ali vzroku smrti (125 vsebin). V zadnji kategoriji poleg iskanja nasvetov najdemo opise primerov različnih bolezni ali načinov smrti. Nekatero vsebino se večkrat ponovijo, vendar sta omenjenega dne največ komentarjev (več kot sto) spodbudila utopitev in samomor, glede na odziv javnosti pa so jima sledile teme povezane z umori, smrtjo (specifično) zaradi raka, prometnih nesreč in drog. Žalujoči tako delijo osebne zgodbe v različnih skupinah in z ljudmi s podobnimi izkušnjami. Kategorija o vzrokih smrti je zanimiva tudi kot praktična manifestacija idej *dobre* in *slabe* smrti. Bradbury (1999) meni, da je ena od dobrih oblik *medikalizirana* smrt. Tehnike moderne medicine nam omogočijo da lajšamo bolečino, podaljšamo življenje, kratka smrt kontroliramo. Opiše tudi *naravno* dobro smrt, ki je zaželjena zaradi svoje nepričakovanosti, ki omogoči odsotnost strahu ali bolečine. Bradbury kot slabe smrti definira tiste, ki so nenadzirljive in se zgodijo na napačnem kraju ob napačnem času – samomor je še posebej slaba smrt.

Uporabnica Sheila je 23. februarja 2009 na primer odprla temo, v kateri komentira vse večje število virtualnih spomenikov, posvečenih ljudem, ki so storili samomor ali vzeli prevelik odmerek droge. Dejstvo, da je v času od postavitve spletnega portala nastalo že več kot petsto spomenikov, jo je presunilo, saj sklepa, da je realna številka vsaj desetkrat višja. Sheila je s temo o samomorih sprožila največji odziv (162 komentarjev) in udeleženci foruma tako javno in anonimno razmišljajo o razlikah med

samomorom in umorom, učinku, ki jih imata oba načina smrti na svojce umrlih in o težavah, s katerimi se srečujejo ob izražanju emocionalne bolečine. Menijo tudi, da so samomori uradno pogosto zabeleženi kot nesreče, opozarjajo na pomanjkanje podpore svojcem samomorilcev ter opisujejo, kako se počutijo stigmatizirani. Prepričani so, da je spominska spletna stran dober način za osveščanje javnosti o problematiki samomora, saj doseže več tisoč ljudi, za razliko od lokalnih podpornih skupin, kjer je udeležba več ali manj zanemarljiva. Govorijo tudi o samomorih lastnih otrok in njihovih težavah z duševnim zdravjem ter o samopoškodovanju. Objavljajo in si izmenjujejo različne nasvete in poezijo, ki jo posvečajo bližnjim umrlim. Kot lahko sklepamo po številu komentarjev, ljudje občutijo veliko potrebo po izražanju svojih emocij, ki tu zavzame anonimno (in zato morda varnejšo) obliko.

### **2.4.3 PRIMER BABY P-JA**

#### **2.4.3.1 Ozadje**

Lokalni statistični podatki<sup>16</sup> za Veliko Britanijo navajajo, da vsako leto starši ali skrbniki bodisi zaradi malomarnosti bodisi namenoma ubijejo okrog 50 otrok. Velika Britanija ima 60 milijonov prebivalcev in če to primerjamo z umori med najstniki (samo v območju Londona je bilo med januarjem in junijem 2008 ubitih 16 najstnikov), številka niti ni tako visoka. Primer umora otroka v londonski občini Haringey (kjer sem bila zaposlena med letoma 2008 in 2009) pa je dvignil veliko prahu. Poročanje medijev je močno vplivalo na odziv širše javnosti in profesionalne stroke. V tem primeru je šlo za 17–mesečnega fantka (mediji so ga poimenovali Baby P), ki je zaradi poškodb umrl avgusta leta 2007. Takrat o tem še niso obširneje poročali. Senzacionalistično novinarstvo se je razmahnilo šele z začetkom sojenja materi in njenemu partnerju<sup>17</sup> in doseglo nepričakovane razsežnosti. Novice o smrti (od katere je minilo že skoraj leto in pol) so vsak dan objavljali v časopisih oz. poročilih nacionalnih televizij. Ob vsakem prispevku se je pojavila tudi (vedno ista)

---

<sup>16</sup> Podatki so bili podani na izobraževalnem seminarju o zaščiti otrok, ki ga je organiziral svet za zaščito otrok občine Haringey (*Haringey Local Child Protection Board*). Avtorica naloge se je seminarja udeležila februarja 2009.

<sup>17</sup> To je bilo novembra 2008.

fotografija svetlolasega dečka. Javnost je bila dobesedno bombardirana, ne samo s ponavljanjem osupljive zgodbe in poročanjem o fizičnih zlorabah, ki so povzročile otrokovo smrt, temveč tudi z izjavami in medsebojnimi obtoževanji strokovnjakov, ki so znake zlorabe spregledali. Podrobnosti o približno 50 različnih poškodbah, ki jih je utrpel otrok, so bile opisane grozljivo natančno. Sanderson, novinar časnika *News of the World*, je na primer samo v enem članku za dejanja matere in njenega partnerja uporabil pridevnike, ki poškodbe opisujejo kot "grozovite, zlobne, brutalne, več kot krute, sadistične, grozljive, ogabne, gnusne in podle" (2008, 16. november).

#### **2.4.3.2 Odzivi javnosti in analiza**

Poleg obtožb, ki so jih mediji namenjali otrokovim skrbnikom, so se pojavile tudi kritike vpletenih strokovnjakov. Zdravnici so očitali, da ni opazila poškodbe otrokove hrbtenice, medicinskim sestram in socialnim delavkam pa, da so kljub skupaj šestdesetim obiskom na domu spregledale kritičnost in resnost položaja ter otroka niso predale v oskrbo socialne službe oz. posvojitev ali rejo. Zdravnica je bila odpuščena prva, nato pa so sledili številni odpusti ali odstopi drugih (skupaj šestih) strokovnjakov. Zadnja med njimi je bila vodja oddelka za otroke, ki je del socialne službe v Haringeyju, Sharon Shoesmith. Afera in javno sovraštvo do vpletenih je doseglo take razsežnosti, da se je bila Shoesmith na koncu prisiljena čez noč preseliti. Medijska poročila so namreč spodbudila številne demonstracije, neuradno pa se je govorilo o tem, da so grozili njenemu otroku. Oblikovala se je tudi občinska stranka, ki je ljudi spodbujala h glasovanju z izjavami, kot so "Glasuj zame, če si jezen zaradi tega, kar se je zgodilo Baby P–ju".

Ker so mediji objavili, da Baby P–ja niso pokopali, temveč so njegov pepel raztresli v spominskem vrtu na lokalnem pokopališču v severnem Londonu (*The London Paper* 2008, 19. november), so se tam že naslednji dan začeli pojavljati šopki rož, velike otroške plišaste igrače in pisma. Ti so v naslednjem tednu postali tako številni, da so mediji namesto slike fantka začeli objavljati fotografije parka, kjer je nastajala in rasla prava instalacija rož, pisem in igrač. Bliskovito je naraslo tudi število ljudi, ki so s sporočili podpore sodelovali pri ustvarjanju virtualnega spomenika Baby P–ja na spletni strani *Gone Too Soon*. Ta je 11. novembra 2008 zabeležila več kot 59.000 obiskov, na njej pa je takrat gorelo več kot 11.000 virtualnih svečk. Vizualne učinke in

poezijo na spletni strani z emocionalnim nabojem okrepi tudi glasbena spremljava – pesem *Hero* (Junak) ameriške glasbenice Mariah Carey.

Poročanje o skoraj leto in pol stari zgodbi le enega od letno petdesetih zlorabljenih in na koncu ubitih otrok, je z manipulacijo medijev zraslo v vsesplošno obtoževanje sistema po eni ter neverjetno ogorčenje javnosti in javno žalovanje po drugi strani. Za primerjavo lahko navedemo, da so virtualni spomeniki drugih umorjenih otrok na omenjeni spletni strani bistveno slabše obiskani; število obiskov namreč ne dosega niti desetine tistih na spominski strani Baby P-ja. Vzrok lahko pripišemo predvsem medijski pokritosti primera, medtem ko kritiki trdijo, da so k temu verjetno pripomogli fotografija, na kateri je prikazan kot modrook in svetlolas otrok in podrobnosti (vključno z računalniško poustvarjenimi, torej zelo nazornimi prikazi) poškodb, ki jih je utrpel.

#### **2.4.4 RESNIČNOSTNI ŠOV – JADE GOODY DO KONCA IN NAPREJ**

##### **2.4.4.1 Ozadje**

Jade Goody je z obrobja obstoja (odraščala je v južnem Londonu, oče je bil dolgo v zaporu, mama pa je bila odvisna od crack kokaina) izstrelilo v medijsko orbito kot eno od tekmovalk v britanskem resničnostnem šovu Channela 4 Veliki brat leta 2002. Takrat je bila tarča nepopisnega posmeha tabloidov zaradi očitnega pomanjkanja splošne izobrazbe (prepričana je bila, na primer, da je mesto Cambridge v Londonu) in odkrite vulgarnosti. Zaradi nastopa v oddaji je dobila svoj resničnostni šov, kjer smo jo gledalci več let lahko spremljali v vsakodnevnem življenju – ob pripravah na Londonski maraton, na počitnicah s partnerjem in sinovoma, ob urejanju plastičnih operacij za mamo Jackie, pri promocijah svojega kozmetičnega salona ter na potovanju po Indiji v iskanju pravega vonja za svoj prvi parfum, ki je bil celo tretji najbolje prodajani parfum britanske drogerije Superdrug<sup>18</sup>. Jade Goody je bila nedvomno novodoben britanski fenomen. Postala je medijska stalnica, slavna kljub odsotnosti pomembnejših dosežkov ali talentov na umetniškem, intelektualnem ali

---

<sup>18</sup> Takoj za dišavama svetovno znanih Kylie Minogue in Victorie Beckham.



športnem področju. Maja 2006 je objavila prvo avtobiografijo, leta 2007 pa je bil njen zaslužek ocenjen že med 2 in 8 milijonov funtov.

Njeno slavo je potrdil tudi njen nastop v oddaji Veliki brat slavnih leta 2007. Toda Jade je zaradi neprimerne (rasističnega) vedenja do bollywoodske zvezdnice Shilpe Shetty doživela nepričakovan in strm karierni ter osebni padec, ki je bil znova natančno medijsko zabeležen. Channel 4 je med oddajo prejel več kot 44.500 pritožb in Jade Goody je bila prisiljena šov predčasno zapustiti; za nekaj tednov se je celo preselila na skrito lokacijo. Dogodek je komentiral tudi tedanji zunanji minister Tony Blair. Prej bolj ali manj ljubljena javnosti se je tako znašla v njeni nemilosti, izpostavljena številnim grožnjam s smrtjo in nasilju nad njeno lastnino (poročali so, da je neznani storilec razbil stekla na oknih njene hiše).

Po njenem odhodu iz resničnostnega šova so mediji objavili, da je razmišljala o samomoru in se zaradi depresije udeležila psihoterapije. Pozneje se je večkrat javno opravičila. Avgusta leta 2008 je celo nastopila kot gostja v indijski verziji velikega brata *Big Boss*, ki ga je takrat vodila Shilpa Shetty. Nekaj dni zatem so ji odkrili rak materničnega vratu. Po takojšnjem odhodu v Veliko Britanijo in dodatnih preiskavah ter priporočenemu kemo – in radioterapiji je nadaljevala s snemanjem dokumentarnega filma Jade: naslednje poglavje (*Jade: The Next Chapter*) na britanski televizijski postaji Living TV. V njem je odkrito govorila o svojih občutkih ob izgubi las, o odnosu do smrti in svojih dveh sinovih. Od februarja leta 2009, ko je v javnost pricurjela novica, da se je rak razširil tudi na Goodyjina črevesje in jetra in ji zdravniki napovedujejo le še nekaj tednov življenja, smo o njej vsak dan nehote izvedeli kaj novega: kako jo je zaročenec na Valentinovo zaprosil za roko ter kdaj, kje in kako sta načrtovala poroko. V časopisih so bile objavljene njene fotografije na invalidskem vozičku in take, ki prikazujejo izbiranje poročne obleke (ki jo je brezplačno prispeval lastnik elitne trgovske hiše Harrods). Pojavila so se tudi ugibanja, koliko bo zaslužila s prodajo ekskluzivnih snemalnih pravic (številke naj bi se gibale okrog milijona funtov). Časopis *The London Paper* (2009, 20. februar) je poročal, da je Jade prodala pravice do fotografij poroke reviji OK! za 700.000 funtov, ki jih je namenila za

izobrazbo svojih sinov. Iz zapisa smo poleg vseh mogočih podrobnosti izvedeli tudi, da televizijski prenos njene smrti ni načrtovan<sup>19</sup>.

#### 2.4.4.2 Odziv javnosti in analiza

Medijsko poročanje o dogajanju se je z Otoka preselilo tudi v Evropo. Novice o poroki Jade je bilo mogoče prebrati tudi v slovenskih časopisih, kot sta Dnevnik in Delo, oziroma v njunih spletnih različicah. 22. februarja 2009, na dan njene poroke, smo lahko prispevke spremljali tako na poročilih britanske postaje BBC kakor tudi na slovenski nacionalni televiziji. Dogodek je ponovno komentiral takratni britanski zunanji minister Gordon Brown, ki je svetu sporočil, da "vsa država" sočustvuje z obolelimi za rakom. Na spletnem portalu RTV Slovenija se je pod novico o poroki nabralo vsaj 40 komentarjev, televizije pa poročajo tudi, da se je zanimanje za preiskave, povezane z zgodnjim diagnosticiranjem raka na materničnem vratu, v Veliki Britaniji povečalo za dvajset, po nekaterih podatkih pa celo petdeset odstotkov.

Pojavili so se časopisni zapisi, blogi in celo spletne strani, mnenja pa so bila deljena. Časopis *The London Paper* je, sicer v manjšem obsegu, 20. februarja 2009 objavil tudi novico z naslovom "Goodyjeva unovčuje" (*Goody Cashes In*) in fotografijo grafita, ki se je čez noč pojavil v severnem delu Londona. Grafit v Banksyjevem<sup>20</sup> slogu ponazarja Goodyjin portret z napisom "To je Anglija"<sup>21</sup> (*This is England*) ter znakom britanske valute na sredini čela. Znak je cinično postavljen na mesto tretjega očesa, ki v vzhodnjaških religijah simbolizira center spiritualnosti in namiguje na povezavo med Jade–jino boleznijo in denarjem, ki ga je od medijev dobila za objavo svoje izkušnje.

Eden od skrajnih medijskih odzivov je bil tudi pojav že omenjene spletne strani "Kdaj bo Jade Goody umrla" (*When will Jade Goody die*) ki je spodbujala ljudi, naj čim

---

<sup>19</sup> Jade Goody je umrla marca 2009 in žalovanje javnosti ob njenem pogrebu so mediji primerjali s pogrebom princese Diane.

<sup>20</sup> Banksy je znani grafitarski umetnik, rojen leta 1974 v Bristolu (Velika Britanija), ki s svojim delom pogosto komentira aktualne politične dogodke.

<sup>21</sup> *To je Anglija (This is England)* je sodobna kritična socialna drama o nacionalistični subkulturi in družbeni situaciji v Angliji v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Izraz postaja ponovno aktualen v kontekstu trenutne družbene krize (recesije).

natančneje določijo datum njene smrti. Tisti, ki bi datum najbolj natančno napovedal, bi si prislužil vzdevek gospod/gospa Smrt in Applov mobilni telefon iPhone 3G. Razloge za postavitev omenjene strani so avtorji argumentirali s prepričanjem, da Jade Goody ni naredila "nič omembe vrednega za izboljšanje življenja na našem planetu". Poleg tega so kritizirali njene partnerske odnose in ji očitali, da tabloide polni z novicami o svoji bolezni zgolj zato, da bi čim bolj zaslužila. Navajali so, da za rakom letno zboli na milijone ljudi, ki se z boleznijo spopadajo dostojanstveno in ne tako kot Jade Goody z dnevnim razkazovanjem "svojega hlipajočega obraza v časopisju". Če si želi več sočutja, so ji svetovali, naj raje kot samo sebe promovira dobrodelne organizacije in zdravstvene raziskave. Posebej so poudarili, da ji sicer ne želijo smrti, temveč zgolj izpostavljajo dejstvo, da je "sužnja slave", ki ni naredila ničesar, s čimer bi si zaslužila občudovanje. Ustvarjala naj bi zgolj zaslužkarski medijski cirkus in se potegovala za pozornost, da bi si podaljšala kariero. Želeli so le, da se umakne s televizijskih ekranov in časopisov, saj so bili prepričani, da je na svetu veliko ljudi, ki si to zaslužijo precej bolj kot ona. Na strani je bilo objavljenih nekaj njenih slik, na katerih je večinoma objokana, in preprost koledar, na katerem so udeleženci lahko označili datum in uro njene predvidene smrti. O pojavu omenjene spletne strani so poročali tudi tiskani mediji, med njimi časopis *London Lite* 5. februarja 2009.

Ko je Jade Goody marca 2009 umrla, je bila omenjena stran odstranjena s svetovnega spleta. Pred tem se je na družabnem orodju Facebook pojavila tudi skupina "Ukinite stran, na kateri ugibajo, kdaj bo Jane Goody umrla" (*Get the website guessing when Jade Goody will die closed down*), katere cilj je bila prepoved omenjene strani. Poleg odzivov na Facebooku – 19. februarja 2010 je bilo še vedno registriranih 57 različnih skupin, posvečenih spominu na Jade Goody – se je tudi na spletnem portalu "Prezgodaj odšli" (*Gone Too Soon*) pojavil njen virtualni spomenik. Istega dne je bilo na njem zabeleženih več kot 136.500 obiskov.

### 3 KRITIČNO SOCIALNO DELO

*Socialno delo je vabilo na pogled skozi okno drugega.*

Gabi Čačinovič – Vogrinčič (2003).<sup>22</sup>

#### 3.1 POSTMODERNA KRITIČNA TEORIJA IN SOCIALNO DELO

V povezavi s spremembo načinov čustvovanja v postmodernejši dobi me zanimajo spremembe načinov dela z uporabniki v pomagajočih poklicih, zlasti v socialnem delu. V članku z naslovom Vzpostavitev in ohranjanje svetovalnega odnosa: postmoderno v terapiji in svetovanju Gabi Čačinovič–Vogrinčič po O. Hanlonu navaja, da je "prvi val v psihoterapiji temeljil na patologiji. Drugi val je bil usmerjen v problem in njegovo reševanje. Tretji val se je usmeril v rešitve in iskanje rešitev. Četrty val prihaja, vendar nihče nima imena zanj" (2000, 82). Avtorica nato v pojasnitev postmoderne četrtga obdobja uporabi izraz Lynn Hoffman "etika udeležnosti", ki govori o tem, kako "vzpostaviti in vzdrževati 'odprte prostore za razgovor'. Svetovanje in terapija se definirata kot raziskovanje in soustvarjanje zgodb, ki dajejo smisel življenju".

Z razvojem postmodernih teorij se je preoblikovalo tudi socialno delo in v Sloveniji so se začele razvijati nove, uporabnikom prijaznejše strategije delovanja, kot je na primer deinstitucionalizacija na področju duševnega zdravja, kar opisuje Flaker v delu Opiranje Norosti iz leta 1998. Na naših tleh so se pojavile iniciative, kot je bil Odbor za družbeno zaščito norosti, ki so spodbujale k temu, da so se t. i. totalne ustanove (na primer zavod Hrastovec) preoblikovale v uporabnikom prijaznejše alternative, kot so dnevni centri in dislocirane enote – stanovanjske skupnosti<sup>23</sup>. Tudi področje dela z odvisniki od nedovoljenih drog je poleg visokopražnega modela, ki stremi k popolni abstinenci uporabnikov, razvilo do tedaj nepojmljive t. i. nizkopražne načine obravnave. Eden od njih temelji na načelu stabilizacije oz. predpisovanja sintetičnih nadomestkov za opiate, kot sta metadon ali buprenorfin (Subutex). Drugi zagovarja

<sup>22</sup> Objavljeno v študijskem gradivu pri predmetu Teorije pomoči – strani niso označene.

<sup>23</sup> Ena tovrstnih sodobnih slovenskih pobud je iniciativa Iz-hod, ki poleti leta 2010 organizira javne pohode z namenom obiska prebivalcev psihiatričnih bolnišnic, zavodov za usposabljanje, domov za stare, mladino, otroke, tujce in druge v Sloveniji.

odpiranje prostorov, namenjenih aktivnim uporabnikom nedovoljenih drog, kot so prostori ali vozila za izmenjavo igel, specializirani dnevni centri in nočna zavetišča. Abstinenca torej ni več obravnavana kot edina trenutno mogoča ali dovoljena pot k rešitvi, saj je strokovna javnost prepoznala potrebo po razvoju alternativnih, zgoraj omenjenih ponudb<sup>24</sup>.

Tradicionalna (vendar ponekod še vedno prevladujoča) usmeritev socialnega dela temelji na prepričanju v obstoj objektivne resnice, medtem ko iz postmodernega vidika socialni delavci nad njo nimajo monopola. Postmoderni avtorji zanikajo teorije, ki ponujajo objektivni pogled na realnost, in razvijajo kritičen odnos do *vseh* obstoječih idej.

Pease in Fook (1999, 11) strokovnjake spodbujata k preizpraševanju kulturnih izkušenj, ki upoštevajo samo nekatere vidike realnosti in zanemarjajo in diskvalificirajo ostale. Pozivata k aktivnemu spodbujanju uporabnikov, naj sodelujejo pri konstrukciji pomenov, ki se navezujejo na njihovo izkušnjo (na primer k ustanavljanju uporabniških gibanj in skupin). Tako se zmanjša moč privilegiranih pozicij, pomen pa se oblikuje skozi pogovor in dialog. Postmoderni pristop socialnega dela ceni raznolikost in legitimira drugačnost ter ne teži k reševanju problema po načelu več istega<sup>25</sup>. Zmore si zastaviti vprašanja, kot so: "Kaj nam želi uporabnik povedati? Kako svoj problem definira sam? Kakšno obravnavo lahko sprejme v danem trenutku?"

Pomemben element vzpostavljanja postmoderne kritične prakse je koncept diskurza, ki določa pravila opredeljevanja resnice. Foucault diskurz definira kot "zgodovinsko variabilen način specificiranja znanja in resnice: kaj je mogoče govoriti v nekem trenutku" (v Pease in Fook 1999, 14). Dominanten pogled pogosto prevladuje zato, ker se ljudje ne zavedajo, da je to samo en od možnih vidikov, zaradi česar ne iščejo alternativnih rešitev. Diskurz socialnega dela na primer definira vlogi uporabnika in socialnega delavca. Podaja tudi pravila, kako naj bi potekala njuna interakcija,

---

<sup>24</sup> Več informacij o trendih uživanja nedovoljenih drog v Sloveniji, kritiki medicinskega modela obravnave uživalcev in strategijah zmanjševanja škode najdemo v knjigah *Živeti s heroinom I in II* (Flaker: 2002)

<sup>25</sup> Koncept *več istega* pomeni nasprotje konceptu opolnomočenja (kreativnemu in inovativnemu reševanju problemov).

rezultat nefleksibilnega sledenja omenjenim pravilom pa so pogosto okorele prakse. Te podpirajo vzdrževanje odnosov moči in posledično uporabnikovo odvisnost od strokovnjakov, namesto da bi pravila in prakse preuredili na način, ki uporabnika opremi za konstruktivno soočanje s težavami.

Pease in Fook (1999, 17) se sprašujeta, do kakšne mere socialno delo ostaja diskurz, osnovan na prepričanju o obstoju objektivnega profesionalnega znanja. Verjameta v možnost doseganja osebne in družbene spremembe z aktivnim zmanjševanjem moči dominantnih diskurzov. Vnovično ustvarjanje individuumovih vlog je zanj osnova kolektivne politike prihodnosti.

Socialne delavke vidijo svet iz pozicije, v katero so postavljene in glede na kategorije in koncepte, po katerih se ravnajo. V določeni poziciji lahko postanejo pretirano udomačene in tako manj dovzetne za ustvarjanje omenjene spremembe (naj bo kolektivna ali vezana na posameznega uporabnika). Pri tem je pomembno že samo poimenovanje določenih situacij, na primer izraz "psihotična epizoda" lahko nadomestimo z izrazom "kriza". Tako se pomen spremeni in moč stigme, ki jo ima prvo poimenovanje, se zmanjša, saj vsak od nas kdaj doživi tako ali drugačno krizo. Menim, da s tem na situacijo pogledamo s t. i. perspektive moči, ki je, kot navaja Čačinovič–Vogrinič, njena "osebna interpretacija postmoderne", definira pa jo kot "brezpogojno spoštovanje edinstvenosti vsakega klienta in konteksta njegovega življenja in spoštljivo ravnanje z njegovo resničnostjo" (2000, 85). Uporabnikom smo dolžni omogočiti izkušnjo, v kateri lahko zanikajo položaj, ki jim ga predpisuje določen diskurz. Naša naloga je, da jih spodbujamo k ustvarjanju novega, njim lastnega, bolj emancipatornega diskurza, ki se bo odrazil tako interno kot tudi navzven. Uporabnik si zasluži možnost zanikanja svoje določenosti glede na duševno bolezen ali izbran življenjski stil in se namesto kot shizofrenik ali brezdomec lahko opredeli kot pesnik ali umetnik<sup>26</sup>.

Postmoderni pogled na svet opisuje družbo, ki je prežeta z negotovostjo, dvomom, relativnostjo, s spremembami in z nenehnim redefiniranjem realnosti. Tudi za socialne delavke je sedanost zaznamovana z nestanovitnostjo, s pomanjkanjem predvidljivosti, omejena s šibkimi in prehodnimi strukturami, ki so pogosto porušene

---

<sup>26</sup> Seveda imamo pri tem kot strokovnjaki dolžnost, da izražamo skrb za individuume, zato pri delu (ne glede na poimenovanje situacije) ne smemo zanemariti ustreznih ocen tveganja.

in spet na novo sestavljene. Vendar se socialno delo v praksi pogosto obnaša kot da obstaja le ena in hkrati edina prava resnica. Še vedno velja splošno prepričanje, da je odvisnika treba "pozdraviti", in sicer na način, ki ga določa država. Možnosti za to so v Sloveniji omejene. Uporabnik nedovoljenih drog na primer lahko izbere metadonsko stabilizacijo, ki v nekaterih primerih traja dobro desetletje. V Ljubljani imamo samo en rezidenčni center za zdravljenje odvisnosti od prepovedanih drog, ki deluje pod okriljem psihiatrične bolnišnice. Visokopražni programi trajajo več let in se večinoma zgledujejo po italijanskem ali španskem modelu. Ni dovolj kakovostnih alternativ, kot so v tujini dobro znani skupinski dnevni programi. Takšni programi ljudem omogočajo prenočevanje doma, s čimer v obravnavo zajamejo populacijo, ki si večmesečne odsotnosti ne more privoščiti – na primer zaradi skrbi za otroke.

Pomanjkljivost postmodernih teorij v kontekstu socialnega dela je njihova premajhna zavezanost praksi. Takšna pozicija ne koristi socialnim delavkam, ki so ujele v realnosti vsakodneвне prakse. Kritična teorija si želi povezati teorijo s prakso. Če znanje ne prinese praktične vrednosti oz. ljudem ne pomaga jasno izraziti potreb ali ne deluje v smeri njihovega zadovoljevanja, izgubi pomen. Znanje in modrost socialne delavke naj ne bi bila privilegirana v odnosu do znanja in modrosti uporabnika. Odnos med njima pomeni vzajemno izobraževanje. Vsak se uči iz izkušenj drugega in rezultat pomagajočega odnosa je oblika dela, ki bi bila za vsakega posebej nemogoča. Doseganje vzajemnega učenja pa zahteva "vnovično opredelitev odnosa moči in rekonstrukcijo ideje profesionalizma" (Pease in Fook 1999, 222). Individuum mora imeti dovolj svobode, da definira svojo realnost in deluje v smeri izboljšanja svojih okoliščin.

"Znova je treba premisliti o konceptih socialnega dela in konstruirati pomene skozi konkretne izkušnje, prakso pa razviti v kontekstu z njimi" (Pease in Fook 1999, 225). Brezdomci lahko na primer definirajo svoje identitete kot obliko preživetja v težavnih okoliščinah; o svojem položaju ne razmišljajo enako, kot o njih razmišljajo ljudje, ki živijo konvencionalno. Posamezno situacijo je treba razumeti in konstruirati glede na odnose moči v danem kontekstu. Prepoznati je treba žrtveno mišljenje in preokviriti njegovo razumevanje ter prepoznati kvalitete in sposobnost ljudi za preživetje v malo verjetnih okoliščinah, pri tem pa biti pozoren na izražanje (oseba na primer ni žrtev zlorabe, ampak je *preživela* zlorabo). Zavzemati se moramo za prepoznavanje

omenjenih razlik in upoštevanje raznovrstnih pogledov ter predvsem aktivno sodelovati v interakciji in dialogu z uporabnikom. Tako lahko reformuliramo prakse in kode, ki veljajo za določene skupine v določenem kontekstu. Gre za proces dialoga in partnerstva ter oblikovanje odnosa, ki spodbuja različne ljudi k skupnemu delovanju.

### **3.2 KONCEPTA NORMALNOSTI IN ODKLONSKOSTI**

Normalno je nekaj, kar je družbeno sprejeto, odobravano in sprejemljivo, odklonsko pa je nasprotje normalnemu: odobranemu nasprotuje in ga zavrača, s čimer nas šokira. Postmoderna umetnost in postmoderni pristopi v socialnem delu so zato pogosto kritizirani kot odklonski in družba jim po navadi nasprotuje, saj niso v skladu s splošnimi konstrukti sprejetega, torej tistega, kar je pravilno, dobro in lepo.

Duševno zdravje v skupnosti je pomembno področje socialnega dela in označuje interdisciplinarno prakso, katere izvajalci se osredotočajo na izboljšanje položaja uporabnikov, spreminjanje storitev in služb duševnega zdravja, odpravljanje družbenih procesov, ki vodijo v destruktivno krizo in predvsem v družbeno prevrednotenje norosti. Zagovorniki na področju duševnega zdravja v skupnosti se zavzemajo za spremenjeno skrb za ljudi brez zapiranja v ustanove in predvsem za ozaveščanje javnosti o njihovih problemih. Za doseganje družbenih sprememb si prizadevajo s spreminjanjem stereotipnih pogledov na uporabnike in situacije, v katerih se nahajajo.

Teorija in praksa na področju duševnega zdravja v skupnosti razvijata svojo pomoč uporabnikom v smeri spodbujanja emancipacije, varovanja njihovih pravic, zagovarjanja enakih možnosti, preprečevanja stigmatizacije, spreminjanja podobe norosti in usposabljanja ljudi za soočanje s težavami. Sledenje tem principom uporabniku ponuja več moči za upravljanje s svojim življenjem, namesto da z njim upravljajo različne zdravstvene ali socialne ustanove. Omenjeni principi, prevedeni v prakso, pogosto naletijo na odpor, saj predstavljajo odklon od tradicionalnih metod zapiranja in odstranjevanja Drugih, na primer duševno bolnih ali odvisnih od prepovedanih drog. Ljudje še vedno nasprotujejo odpiranju dnevnih centrov za



omenjene individuume v bližini svojih bivališč, kar v literaturi poimenujejo sindrom NIMB (ang. *Not In My Backyard* – Ne pred mojim pragom).

Splošno tradicionalno pričakovanje okolice glede tega, kaj je normalno, se veže na idejo o nujnosti "urejanja uporabnika". Urejanje običajno vključuje institucionalno obravnavo, ki je skoraj izključno pogojena z medikalizacijo in vsiljevanjem sistema pravil, ki je prepoznan kot dober in primeren. Sama prepoznavam nujnost pravil v terapevtskih rehabilitacijskih centrih za odvisnike od drog. Sprejemanje pravil je nujno za dolgotrajno spremembo življenjskega sloga, vendar v tem kontekstu poudarjam pomen uporabnikove želje in predvsem *pripravljenosti* na spremembo. Kritično izpostavljam tudi posledično izključevanje ali sankcioniranje tistih, ki tega ne izberejo, oziroma pomanjkanje vrst nizkopražnih obravnav zanje. Uporabniki heroina imajo v Sloveniji pogosto omejen dostop do socialne podpore, razmeroma majhne možnosti za njeno (ponovno) pridobitev (za tiste, ki svojo odvisnost iskreno priznajo na Centru za socialno delo) pa so omejene na vključitev v metadonsko ambulanto, center za detoksikacijo ali večletne rezidenčno–rehabilitacijske (komunske) vrste obravnave. Zanimivo je, da o uvedbi podobnih pravil razmišljajo tudi v Veliki Britaniji, kjer je za zdaj edino opazno sankcioniranje prisilno vključevanje prejemnikov socialne podpore v izobraževalne programe ali večtedenske tečaje iskanja zaposlitve.

Med letoma 2006 in 2008 sem bila redno zaposlena v centru za detoksikacijo v Londonu, kamor uporabnike alkohola ali nedovoljenih drog, na njihovo željo, večinoma pošiljajo zdravniki ali socialne delavke. Tam sem prek vodenja skupin sodelovala v rezidenčnem tipu obravnave, ki ga označujem kot tradicionalnega ali modernističnega, nekateri elementi pa spominjajo na foucaultovsko "totalno ustanovo". Uporabnikom je ponujen desetdnevni program detoksikacije, odvisniki od alkohola ali crack kokaina po točno določenih odmerkih jemljejo valium, odvisniki od opiatov pa metadon ali buprenorfin (Subutex). Zdravila jim izda medicinska sestra v časovno strogo določenih intervalih. Sodelovanje v programu določa sistem pravil, delovanju, ki ni v skladu z njim, pa sledita ustno in zatem pisno opozorilo, nazadnje pa predčasni odpust iz enote. Če uporabnik enote ne želi zapustiti, je klicanje policije sprejemljiva strategija. Nekateri uporabniki sistemu pravil iz različnih razlogov niso sposobni ali pripravljeni slediti, zato sami zapustijo program. Obstaja tudi nekaj povratnikov, ki na detoksikacijo pridejo dvakrat letno; zdi se, da bi bil zanje bolj

smiseln fleksibilnejši tip (še vedno visokopražne) obravnave, kot so na primer strukturirani dnevni programi ali detoksikacija v skupnosti s podporo osebnega zdravnika, vendar je tovrstna obravnava manj priljubljena.

Za postmoderno socialno delo je bistveno vzpostavljanje prostorov in programov za tiste individuume, ki se ne želijo prilagajati splošno priznanim pravilom normalnega vedenja. Tako postanejo odklonski, zaradi česar jih splošna, modernistično naravnana ("mainstreamovska") javnost ne želi videti "pred svojim pragom", če pa se tam kljub temu pojavijo, jih ne priznava kot enakovredne. V Sloveniji sem leta 2004 opazila še vedno negativen odnos nekaterih strokovnjakov sorodnih strok (na primer v lekarnah) do socialnih delavk, zaposlenih v centru za izmenjavo igel. Njihovo mnenje je bilo, da je takšno delo (promoviranje uporabe sterilnih insulink) nekoristno in ne predstavlja nikakršne "pomembne" pomoči, čeprav je njegova vloga pri preprečevanju širjenja okužb s hepatitisom C ali z virusom HIV znanstveno dokazana. Odklonskost se tako z uporabnika prenese na strokovnjaka.

### **3.3 PRIMER POSTMODERNE PERSPEKTIVE MOČI: ISKANJE ALTERNATIVNIH POMENOV**

*Pa ne pojdem prek poljan,  
je v poljani črni vran,  
je v poljani noč in dan.  
Jaz bojim se ga močno,  
črno vranje je oko,  
črna slutnja gre z meno.  
Ah, v tujini bodem pal,  
vran oči mi izkljuval,  
krakal bo, ne žaloval.*

Josip Murn: Pa ne pojdem prek poljan (1903)

Z analizo Murnove pesmi bom predstavila postmoderne pogled na področje umetnosti in socialnega dela. V analizi se osredinjam na dva pomembna simbola: pesnika samega in smrt. Ključen je tudi emocionalni naboj verza, in sicer pesnikov strah pred

smrtjo kot "črna slutnja", ki ga zavira pri delovanju, (pri odhodu v "poljano") ter prepričanje da za njim ne bodo žalovali. Da bi ponazorili pomembnost razumevanja "jezika uporabnika", lahko verz interpretiramo na naslednji način:

Ne grem ven / v družbo / v določeno okolje.

Tam je črna smrt,

zunaj je noč in dan.

Jaz bojim se je močno,

črno smrti je oko,

spremlja me črna slutnja, da bom umrl tudi sam.

Ubit bom v tujini

na brutalen način

in za menoj ne bodo žalovali.

Če vemo, da je bil Murn nezakonski otrok, kmalu po rojstvu oddan v rejo, ki je za jetiko v Ljubljanski Cukrarni umrl pri dvaindvajsetih letih, postaneta njegova izbira tematike in občutek, da za njim ne bo nihče žaloval razumljivejša. Za primerjavo različnih perspektiv (moderne in postmoderne) lahko prisposodobimo o vrani iz literarnega področja postavimo v kontekst vizualne umetniške prezentacije, nato pa še v kontekst dela z uporabnikom na področju socialnega dela.

### 3.3.1 Možnosti vizualne prezentacije

Za vizualno prezentacijo vrana (ali smrti) bi lahko izbrali neskončno število možnih umetniških tehnik in pristopov – v ta namen sem izbrala samo dva:

Tabela 3.1: Možnosti vizualne prezentacije: moderni pristop

AKCIJA	POSLEDICA
Naslikamo ali izdelamo vrana iz različnih materialov.	Dosežen je estetsko zadovoljujoč učinek, vendar ne nujno razširjanje gledalčeve perspektive.

Z modernim pristopom želimo ustvariti tehnično čim bolj popolno podobo, kar najbolj podobno pravemu vranu. Realistično naslikan vran v galeriji gledalca estetsko zadovolji in hkrati dokaže umetnikovo izurjenost v posnemanju narave. Poudarek je na umetnikovi izurjenosti, ki ga loči od ostalih, ki takega vrana ne bi mogli izdelati, saj nimajo potrebnih znanj ali prakse.

**Tabela 3.2: Možnosti vizualne prezentacije: postmoderni pristop**

<b>AKCIJA</b>	<b>POSLEDICA</b>
V galerijo pod strop obesimo pravega mrtvega vrana.	Dosežen je učinek šoka, ki omogoča odpiranje novih vprašanj.

Če si predstavljamo gledalca ob pogledu na vrana, obešenega pod strop, lahko predvidevamo, da ga bo podoba odbila. Mrtvo žival verjetno doživi kot nekaj negativnega in odbijajočega. Šele pozneje, ob branju konceptualne razlage, bi delo lahko razumel na primer kot "zmago umetnika nad smrtjo" ali njegovo/njeno osebno osvoboditev. V primerjavi s prvim primerom se tu estetsko ugajajoča vrednost dela izgubi (vsak gledalec je zelo verjetno tudi sam sposoben obesiti vrana pod strop, saj to ne zahteva posebnih tehničnih znanj, prakse ali veliko časa). Po drugi strani pa je ob pogledu na tovrstno instalacijo dosežen globlji čustveni učinek, ki s šokom gledalca ne zadovolji, temveč ga spodbudi k razmišljanju. Predvidimo lahko, katero od del bi bilo občinstvu bolj všeč in torej nosi večjo komercialno vrednost, a vendar so v postmodernej umetnosti tradicionalni načini reprezentacije večinoma opuščeni.

Wheale (1995, 23) meni, da je s postmoderne pozicije realistično<sup>27</sup> prikazovanje sveta "nezanimivo". Trdi, da se realizem ne poglubi v odnos s svetom in z občinstvom oziroma ga ne "preizprašuje" dovolj kritično. Slika ali fotografija, ki prepričljivo reprezentira subjekt, ne odpira prostora za vprašanja, ki bi jih sicer lahko sprožila. Njen poudarek je na izpiljenosti tehnike, s čimer želi predvsem ugajati. Wheale nadaljuje, da realizem ponuja na videz neproblematične reprezentacije, vendar je v resnici najbolj varljiva umetniška oblika, saj teži k zagotavljanju estetskega ugodja in želi ustreči splošnemu pričakovanju lepega. Postmodernisti

<sup>27</sup> Realistično v tem primeru lahko beremo tudi kot modernistično.

vidijo v tem redukcijo bistvenih *namenov* reprezentacije. Zavzemajo stališče, da vsiljena estetska merila prikrijejo/odvrnejo pozornost od pomembnih vprašanj, kot so: kaj je upodobljeno, kdo je to upodobil in kakšen je njegov namen.

### 3.3.2 Možnosti socialno–delavske obravnave

Isti verz lahko prenesemo na področje socialnega dela in se postavimo v izhodiščni položaj strokovnjak–uporabnik. Uporabnik nam pove, da je ubil vrana. Njegovo izjavo si ponovno lahko pojasnimo na več načinov, od katerih je odvisen naš odnos do uporabnika in njegova obravnava.

**Tabela 3.3: Možnosti socialno – delavske obravnave: moderni pristop**

<b>INTERPRETACIJA</b>	<b>POSLEDICA</b>
Uporabnik je nasilen. Z njim je nekaj narobe. Njegova akcija je nenormalna. Morda je duševno bolan.	1. Ocena tveganja: Visoko. 2. Načrt skrbi: Organiziramo medikalizacijo in institucionalizacijo.

V tem primeru gre za obravnavo po principu totalnega zajemanja in takojšnjem impulzu po discipliniranju individuuma. Uporabljane so taktike nadzorovanja<sup>28</sup>. Odnos moči med uporabnikom in strokovnjakom ni v ravnovesju. Perspektiva uporabnika ni upoštevana.

**Tabela 3.4: Možnosti socialno – delavske obravnave: postmoderni pristop**

<b>INTERPRETACIJA</b>	<b>POSLEDICA</b>
Uporabnik je ubil vrana zato, ker je lačen. Njegova akcija je zgolj strategija preživetja v krizni okoliščini.	1. Ocena tveganja: Nizko. 2. Načrt skrbi: Omogočimo dostop do vsaj enega toplega obroka dnevno.

Ta možnost spodbuja zastavljanje vprašanj s perspektive uporabnika in dopušča prostor njegovi interpretaciji ter skuša šele nato najti ustrezne rešitve. Slednje so uporabniku prijazne in preprečujejo kontraproduktivnost intervencij in uporabnikovo

<sup>28</sup> S tem ne zanikam nujnosti uporabe omenjenih taktik v kriznih situacijah, na primer pri akutni psihozi ali če je ogroženo življenje uporabnika oz. drugih.

stigmatizacijo. S perspektive moči je uporabnik sam strokovnjak za iskanje rešitev namesto nas, če mu je le dodeljenega dovolj prostora, da je slišan.

### 3.4 UPORABNIK KOT PERFORMER

Kot sem že omenila, je dojemanje uporabnika kot strokovnjaka v praksi še vedno redko. Večinoma so obravnavani kot odklonski individuumi, hkrati pa so tudi znotraj sistema postavljeni v (ali sami igrajo) različne vloge, ki jih ponazarjajo določena poimenovanja. Nekatera od njih so že tradicionalna, na primer žrtev zlorabe, duševni bolnik, odvisnik ali invalid. Postmoderno socialno delo pa si prizadeva spremeniti to percepcijo z uporabo drugačnih izrazov, kot so ženska, ki je preživela zlorabo, človek, ki ima težave z duševnim zdravjem/drogami ali gibalno ovirana oseba. Družba človekovemu telesu prav zaradi njegove vidnosti/očitnosti določa posebne pomene. Še vedno ga določa stopnja običajnosti/tipičnosti/standardnosti v videzu, kar je najbolj opazno pri ljudeh, katerih telesa so očitno drugačna od stereotipnih (na primer okužena, deformirana, transseksualna). "Lepo telo je v simbolnem smislu tudi moralno, in narobe, poškodovano telo je nemoralno, torej tudi nenormalno" (Zaviršek 2000, 200).

Dojemanje človeka kot bolnika brez moči pomeni reduciranje njegovih svoboščin in vzdrževanje njegove odvisnosti od sistema. Korektno poimenovanje in človekova vidnost (v nasprotju s skrivanjem za zidovi ustanov) legitimira njegovo pravico do obstoja/življenja, hkrati pa je uporabniku treba priznati tudi pravico do smrti, in sicer po njegovi lastni izbiri.

Smrt uporabnika je taka kot vsaka druga – glede na tradicionalne okvire jo je treba *ukrotiti* oziroma preprečiti; če to ni mogoče, pa jo je treba vsaj spraviti v polje sprejemljivega za ostale. Če je smrt za uporabnika neizbežna (ker je samomorilen, zlorablja droge ali je star), naj jo dočaka vsaj v instituciji, kjer bo skrit pred tujimi pogledi, ne pa tam, kjer bi jo sam želel dočakati, v okviru, ki ga sprejema za svojega, pa čeprav na cesti, ki je lahko njegov dom. Kot ugotavljam v analizi interaktivnega portala *Gone Too Soon* v drugem poglavju, so odklonske lahko tudi nekatere oblike smrti. Mednje nedvomno spadajo samomori ali smrti zaradi prevelikega odmerka

drog. Med delom v dnevnem centru Stigma sem doživela smrti sedmih uporabnikov. To je bil eden od razlogov, da sem začela raziskovati umetnost instalacije in pozneje performativno akcijo. Raziskovanje konteksta, v katerem nastanejo dela, mi je pomagalo pri urejanju nezaželenih čustev in mi omogočilo, da se od njih nisem odmaknila, temveč sem začela iskati načine, kako jih lahko kanaliziram skozi umetnost. Bilo pa je tudi obratno: v umetniških delih sem našla elemente, podobne tistim, s katerimi sem se soočala pri delu, predvsem pri opravljanju terenskega dela. Uporabnike, ki so bili pod vplivom različnih drog (predvsem heroina in kokaina), sem na trenutke videla kot igralce v filmu *Trainspotting*<sup>29</sup>. Ko so si injicirali drogo, so bili podobni performerjem (na primer Franku B.<sup>30</sup>), potem ko so "kinkali"<sup>31</sup>, pa so se mi zdeli kot kipi (različice sv. Sebastijana, svetnika, ki je v krščanskih upodobitvah pogosto preboden s puščicami). Njihova neurejena bivališča so me spominjala na instalacije Marjetice Potrč<sup>32</sup>.

Pozneje sem določene opravke s področja terenskega dela (monotono pobiranje odvrženih insulink v okolici Fužin ali v centru mesta) začela beležiti z videokamero. Posnetki so mi odkrili tip socialne ali žalne umetnosti, ponudili so se kot medij za filtracijo emocij, ki v vlogi socialne delavke niso zaželele.

Izkušnje interveniranja in opazovanja institucionalnih, starševskih ali partnerskih zlorab, obiskovanje zasilnih bivališč v vagonih ali zapuščenih hišah, razdeljevanje kondomov in pribora za injiciranje, dostavljanje osebnih predmetov v zapor, obiski uporabnikov na infekcijski kliniki, travmatološkem oddelku in psihiatrični bolnišnici Polje ter predvsem prizadevanje, da bi sprejela njihov življenjski slog (po principu nizkopražnega dela brez obsojanja) so me iz začetnega "prostora šoka" spodbudili k izražanju kreativnosti, česar verjetno ne bi dosegli brez svojega močnega čustvenega naboja.

---

<sup>29</sup> *Trainspotting* je film Dannyja Boyla iz leta 1996, posnet po istoimenski knjigi Irwina Welsha. Opisuje življenje uživalcev heroina in v več kadrih prikazuje kuhanje in injiciranje heroina. Nekaj uporabnikov je omenilo, da so herion prvič poskusili po ogledu filma.

<sup>30</sup> Franka B v tem kontekstu omenjam zato, ker v enem od svojih performansih krvavi, njegove instalacije iz cikla Tihožitje (*Still Life*) pa obravnavajo problematiko brezdromstva.

<sup>31</sup> Kinkanje (angleško *gouching*) je slengovski izraz, ki opisuje stanje omamljenosti s heroinom – uporabniki pogosto obsedijo z zaprtimi očmi – videti so, kot bi spali.

<sup>32</sup> Marjetica Potrč je svetovno znana slovenska arhitektka in kiparka, ki ustvarja instalacije, podobne zasilnim prebivališčem. Imenuje jih arhitekturne študije primerov.

Obsojanje ustaljene rutine, boj proti konvencionalnim tehnikam ali radikalen prelom s tradicijo so že na področju umetniškega izražanja večkrat razumljene kot iracionalne in grozeče prakse. Na področju socialnega dela se grožnja obsojanja ustaljenih praks zdi še večja. Pogoste, tradicionalni perspektivi nerazumljive akcije uporabnikov (na primer odvisniki od drog, ki se ukvarjajo s prostitucijo), so v nasprotju s prepričanji o splošno pravilnem vedenju, vendar s pomočjo spoznavanja konteksta razberemo vzroke in smisel njihovih ravnanj, kar pomeni, da jih lahko prepoznamo (tudi) kot strategijo preživetja. Dejanja, ki so v nasprotju z rutinami ali konvencionalnostjo, so grozeča, ker zahtevajo vnovično definiranje namena starih modelov ter prevpraševanje smisla lastnih medčloveških odnosov. Ljudi, ki denar za nakup drog (ali droge same) pridobijo s prodajanjem lastnih teles, družba načeloma obsoja. Vendar vsak odnos, ki vsebuje seksualni stik lahko analiziramo s perspektive tržne logike. Lahko bi rekli, da so se ženske s socializacijo naučile, da se za pridobitev partnerja tradicionalno izplača investirati v potenciranje svoje vizualne privlačnosti, medtem ko za moške velja, da naj gradijo intelekt ali bogastvo. Mehanizmi tržne izmenjave so samo manj očitni ali bolj zamaskirani kot v primeru prostitucije. In vendar nam lociranje Drugih (tistih, ki nas ogrožajo) in njihovo urejanje (normaliziranje) pomaga pri ohranitvi lastnega miru. Z usmerjanjem v ustanove ali s sankcioniranjem življenjskih izbir Drugih se izognemo poskusu razumevanja in sprejemanja njihove pozicije ter uporabi njihove govorice. Obdržimo enak zorni kot in ubežimo zastavljanju vprašanj, s čimer izgubimo možnosti za spremembo. Seveda obstajajo izjeme.

Za ponazoritev različnih možnih perspektiv želim ponovno primerjati enako situacijo v dveh različnih kontekstih: socialno – delavskem in umetniškem. Tisti, ki je v govorici tradicionalnega socialnega dela označen kot odkloni je lahko obenem priznan (celo slaven in bogat) umetnik, medtem ko bo nekdo drug zaradi enakih dejanj obravnavan kot nestabilen ali "nenormalen". Telo brezdomnega uživalca prepovedanih drog, ki predstavlja prostor vnašanja psihotropne substance, je sankcionirano, medtem ko telo umetnika, ki izvaja natančno enako "akcijo" v jeziku performansa, pridobi status umetniškega dela – in to v istem času in prostoru.



### 3.4.1 Injiciranje droge v socialno – delavskem in performativnem kontekstu

Terensko delo je pomemben sestavni del nizkopražnega dela z uživalci nedovoljenih drog. Zajema interakcijo z uživalci na alternativnih lokacijah zunaj tradicionalnih institucij, ki so za uživalce domače okolje. Mednje sodijo kavarne, zasilna bivališča, določene ulice v mestnem jedru, parki in (največkrat gosto naseljene) sošeske, kot so ljubljanske Fužine. Bistven namen terenskega dela je razdeljevanje kondomov, pribora za injiciranje in zloženek z navodili za varno uživanje nedovoljenih substanc tistim uživalcem, ki se izogibajo dnevnih centrov, ambulant in lekarn. Kot terenska delavka sem na obhodu zasilnih bivališč uporabnikov dnevnega centra Stigma srečala osebo S. S sabo sem imela sterilne insulinke, S. pa se je ravno pripravljala, da si vbrizga odmerek droge. Ker ga moja navzočnost ni motila, sva si prižgala cigareti in se začela pogovarjati, medtem ko je on na nogah iskal primerno zdravo žilo. Obred je trajal približno pol ure, na koncu mu je uspelo in potem sem se poslovila.

Fotografije, ki so bile zelo podobne opisani izkušnji, sem si ogledala v ljubljanski Moderni galeriji na razstavi Sedem grehov. Njihov avtor je bil Viktor Rebernak, akademski slikar in uživalec heroína, ki je lastno injiciranje v devetdesetih letih dvajsetega stoletja v galeriji Kapelica prevedel v jezik performansa. Jurij Krpan (2004, 20) v vodniku po razstavi tovrstna dela označi kot "opomnik, da je gospostvo postavljeno šele s sistemom pravil". Vsakdanje življenje vidi kot "higienizirano", normalnost pa kot "normiranost, ki jo inavgurira prevladujoča ideologija" in tisto, ki potlači "vse, kar ne spada v te okvire", hkrati pa kot pripeto na "lepoto, mladost, zdravje, uspeh".

Pomembno pri analizi dejanj uporabnika socialnega dela in performerja je razmerje moči; tako med njima kot med individuumom in njegovim okoljem. Akademski slikar ima bistveno več moči, saj ima sposobnost, da uporabo drog povzdigne v umetniško delo, dokumentacija njegovega akta injiciranja pa je po več letih razstavljena v galeriji sodobne slovenske umetnosti, kar je nedvomno velik dosežek. Rebernak tako zelo učinkovito odgovori na vprašanje, ki ga je Wilke zastavila že v sedemdesetih letih

prejšnjega stoletja: "Kako iz sebe narediti umetniško delo, namesto da bi drugi naredili iz tebe nekaj, česar ne boš odobral? " (v Jones 2002).

Brezdomni uživalec heroina se v istem času in na istem kraju znajde v veliko bolj ranljivem položaju. Zaradi svojega početja ne postane performer, čeprav to počne v moji (resda naključni) navzočnosti, s čimer me postavi v položaj gledalke, predstavnice občinstva. Če bi ga lahko videla kot performerja, bi mu hkrati ponudila možnost, da v mojih očeh postane "manj nor" (manj neprilagojen in manj odklonski), kar bi me spodbudilo k iskanju kreativnih načinov reševanja njegove trenutne problematike. Tako bi moč pridobila oba. Hkrati je možno tudi performerja razumeti ne le zgolj kot ekshibicionista, temveč kot ranjivega individuuma, ki svoje bolečine ne skriva. Vergine (2000, 7) trdi, da performer z uporabo lastnega telesa kot umetniškega medija zavrača realnost, se na romantičen način upira odvisnosti od ljudi in stvari, njegova oz. njena delovanja pa vodi potreba po "primarni ljubezni" – želja po nežnosti, ki je nikoli ne doseže. Dodaja tudi (2000, 8), da so izkušnje, s katerimi se performer ukvarja pristne in posledično "krute in boleče", prav tako kot življenjske zgodbe uporabnikov socialno–delavskih storitev.

## 4 PERFORMANS KOT DEL SOCIALNE UMETNOSTI

*Umetnost nima nič skupnega z okusom.*

*Umetnost tu ni zato, da bi bila okušana.*

Max Ernst (v Elger 2004, 68)

### 4.1 ZGODOVINA POSTMODERNE UMETNOSTI

Pred začetkom dvajsetega stoletja je bila interpretacija umetnosti lažja kot danes. Ob pogledu na sliko ali skulpturo je bilo predmet umetniškega dela običajno lahko prepoznati, njegove zgodbe pa ni bilo težko izluščiti iz konteksta. Postmoderna umetnost ne deluje vedno tako, saj je včasih na primer težko določiti razliko med sliko in skulpturo ali skulpturo in instalacijo. Odkrivanje pomena dela kot je performans je težje kot interpretacija jasno predstavljene fotografske podobe. Sodobne nekomercialne umetnike bolj zanima kritična interpretacija sveta, ki jih obdaja, kot njegovo realistično prikazovanje s tradicionalnimi tehnikami. Umetnik ima svobodo, da delo naredi samosvoje in simbolno, od gledalca pa pričakuje, da ne bo samo opazoval, temveč tudi razmišljal. Umetniki dvajsetega stoletja se vse bolj odmikajo od natančne reprezentacije objektov in prostora okrog sebe.

Začetek postmoderne umetnosti je težko natančno določiti, saj se mnenja avtorjev o tem razlikujejo. Fineberg (2000) celo pravi, da se njenemu časovnemu umeščanju namenoma izogiba. Hopkins (2000) začetke postmodernizma uvršča šele v osemdeseta leta dvajsetega stoletja, medtem ko francoski kulturni teoretik Nicholas Bourriaud verjame, da je postmodernizma že konec (kot navaja Lewis v časopisu *Evening Standard* 6. maja 2009). Začetek nove dobe na umetniškem področju, ki jo poimenuje "stanje globalne altermodernosti" opredeli skozi prizmo globalizacije in nenehnega komuniciranja. Sama se, ne glede na poimenovanja, osredinjam na gibanja s posebnim poudarkom na emocionalni ekspresiji. V dvajsetem stoletju je eno od njih abstraktni ekspresionizem, ki se je začel razvijati v ZDA v času okrog druge svetovne vojne. Poročanje o dogodkih v koncentracijskih taboriščih nacistične Nemčije in katastrofalnih posledicah ameriškega jedrskega orožja, uporabljenega v Nagasakiju in Hirošimi, je svetu razkrilo razsežnost človeške destruktivnosti. Tako

družbeno ozadje je spodbudilo globalno preizpraševanje osnovnih človeških vrednot in etike, kar se je odrazilo tudi v umetnosti. Umetniki so začeli izražati emocije in misli v abstraktni obliki, vendar z intenziteto, ki do tedaj še ni bila uporabljena. Bolečino so kanalizirali skozi nesluteni umetniški ekstremizem. V umetniških krogih je prišlo do ponovnega definiranja vsega, kar je bilo do tedaj prepoznavno kot umetnost in umetniški proces. Proces nastajanja dela je postal enako pomemben kot umetnina sama. Umetniki abstraktnega ekspresionizma, pogosto imenovanega tudi *action painting* oz. akcijsko slikanje, so platno doživljali kot areno svojega udejstvovanja. Umetnostni kritiki (na primer Clement Greenberg) so nastala dela analizirali kot "dokumente notranjega boja". Umetnost so opredelili kot dejanje (proces) in ne samo kot objekt (produkt), ki sledi dejanju. Tako so bili začrtani temelji številnih umetniških gibanj, na primer konceptualne umetnosti. Eden ključnih avtorjev akcijskega slikanja je bil Jackson Pollock, znan predvsem po inovativni tehniki kapljanja barve na platno (na katerem je včasih tudi stal) in prostem razlivanju barve po nareku podzavesti. Na njegovih slikah je pogosto mogoče najti cigaretne ogorke, saj je ob ustvarjanju padel v nekakšno zamaknjenost oziroma je kot akcijski slikar namenoma želel ohraniti spontanost slikanja.

Hopkins (2000, 11) navaja, da so kritiki občasno potegnili vzporednice med Pollockovim "psihičnimi izlivi"<sup>33</sup> (kapljanjem barve na platno) in eksplozijo atomskih bomb nad Hirošimo in Nagasakijem. Do leta 1948 so njegove slike dosegle tržni uspeh in tako dokazale, da je abstraktni ekspresionizem doživel kulturni preboj. Abstraktni ekspresionizem ne določa zgolj samega sloga, temveč celoten kompleksen odnos do ustvarjanja umetnosti. Je ostro nasprotje socialnega realizma in najvišje vrednoti umetnikovo individualnost, spontano improvizacijo, uporniški duh ter vero v svobodo izraza.

Menim, da je umetnost performansa tesno povezana z abstraktnim ekspresionizmom, saj je Pollockovo slikanje s kapljanjem barve podobno performativnim akcijam umetnikov, kot je bil francoski slikar Yves Klein. Leta 1949 je Klein za slikanje namesto čopiča uporabil gole modele, ki so svoja pobarvana telesa v eni od akcij nežno pritiskali na platno. Nastala so dela, imenovana antropomorfije,

---

<sup>33</sup> Kot navaja Hopkins, se je Pollocka prijel vzdevek *Jack the Dripper* ali Jack Kapljač (po analogiji z *Jack the Ripper* oz. Jack Razparač).

ki bi jih zaradi uporabe telesa kot umetniškega materiala lahko uvrstili v body art<sup>34</sup> ali performans<sup>35</sup>.

Kot je značilno za tovrstno umetnost, je rezultat (v tem primeru slika) dojet kot dokumentacija ideje, saj je na prvem mestu proces nastanka dela. Njegov namen je, bolj kot zapeljevanje gledalčevega očesa s perfektno podobo, angažiranje gledalčevega uma. Estetska vrednost nastalega dela je v primerjavi z njegovim konceptom drugotnega pomena. Rezultat procesa je predstavljen v obliki fotografij ali vizualnih podob, podprtih z besedilom, in se ukvarja z vnovičnimi opredelitvami umetnosti, jezika in idej. Pomembno je poudariti, da ne izključuje nujno stvari, za katere čutimo, da so lepe, vendar lahko vključuje tudi stvari, ki to niso. S tem vzbudi širok spekter emocij: od tistih, ki nas pomirjajo, do tistih, ki nas vznemirijo ali zmotijo.

## 4.2 PREDZGODOVINA PERFORMANSA

Začetki performativne umetnosti segajo v začetek dvajsetega stoletja, torej kar dobra štiri desetletja pred performativne akcije poznih petdesetih ali zgodnjih šestdesetih let. Njeni pionirji so bili evropski predstavniki t.i. zgodovinske avantgarde.

Razvoj avantgardnega performansa zaznamuje izdaja prvega futurističnega manifesta, objavljenega 20. februarja 1909 v pariškem dnevniku *Le Figaro*. Njegov avtor je bil italijanski pesnik Filippo Tommaso Marinetti, ki je med letoma 1893 in 1896, ko je živel v Parizu, spoznal ustvarjalni krog revije *La Plume*. Marinetti je leta 1910 v Teatru Rosetti v Italiji uprizoril prvi futuristični večer, katerega namen je bilo nasprotovanje komercializaciji umetnosti. Želel si je živo in ne "intelektualno zastrupljeno" občinstvo ter zagovarjal dejstvo, da je aplavz indikator povprečnosti ali omejenosti predstave (Goldberg 2001, 11).

---

<sup>34</sup> Izraz body art ohranjam v angleški obliki, po zgledu Aleksandre Rekar, ki je prevedla delo Amelie Jones *Body Art – uprizarjanje subjekta*.

<sup>35</sup> Performativna dela devetdesetih let, kot je *Purple Squirt* (Škrlatni curek) Keitha Boadweeja (1995), v katerem barvo na platno brizga iz lastnega anusa, še nadgrajujejo ideje Pollocka in Kleina, lastno interpretacijo Antromorfij pa ustvari tudi Tracey Emin.

Futuristični performans se je prek Marinettijevega manifesta razširil v Rusijo, prav takrat pa se je oblika literarnega performansa pojavila tudi v Švici. Pozneje, med prvo svetovno vojno, se je razvil tudi dadaizem in z njim zgodnja oblika performansa, ki je temeljila na nenavadnih, spontanih (skoraj otroških) besednih zvezah. Idejni vodji dadaizma, pesnik Hugo Ball in njegova ljubimka, umetnica Emmy Higgins, sta 5. februarja 1916 v Zurichu odprla *Cabaret Voltaire*. To je bil nekakšen satirični klub, njegovo delovanje pa se je po nekaj mesecih preselilo v Berlin, Pariz in Ameriko. Če povzamemo, Goldberg (2001) avantgardno gibanje razdeli na futurizem, ruski futurizem in konstruktivizem, dadaizem, surrealizem in Bauhaus, medtem ko Debeljak (1998, 129) zgodovinsko avantgardo natančneje razčleni na ruski konstruktivizem, italijanski futurizem, francoski surrealizem, dadaizem, dunajsko secesijo, jugendstil in Bauhaus.

Umetniki avantgarde so umetnost želeli osvoboditi podedovane moderne tradicije. Verjeli so v možnost družbene revolucije prek radikalne estetske inovacije. Njihov namen je bil predvsem vplivati na družbeno raven: želeli so napasti in spremeniti avtonomni, nedostopni status umetnosti kot take. S tem je niso hoteli uničiti, temveč jo zgolj bolj aktivno prenesti v praktično, življenjsko sfero, kjer bi lahko živela in se razvijala naprej v spremenjeni obliki. Hoteli so se upreti ugajajoči, udobni, prijetni umetnosti buržoazne družbe, saj je bila njihova realnost popolnoma drugačna. Iskali so "načine za razkroj umetnosti nazaj v družbeni svet kot del boja za socialne spremembe in hkratno transformacijo življenja v estetskem smislu" (Debeljak 1998, 137).

Avantgardna umetniška praksa je umetnika osvobodila pritiska ukvarjanja z določenim stilom ali uporabe določene tehnike, razvila nov koncept umetniškega dela in pripravila teren za pojav koncepta neorganskega, fragmentiranega, izkrivljenega dela, ki je ustvarjen kot montaža delov, neodvisnih drug od drugega. "Razumevanje 'pomena' takega umetniškega dela predvideva aktivno kognitivno in imaginativno participacijo vpletenega občinstva in s tem obsodi tradicionalni način dojemanja na neprimerno zastarelost" (Debeljak 1998, 140).

Zgodovinska avantgarda določa standard, glede na katerega naj bi se definiralo vsako uspešno umetniško gibanje, čeprav ni dosegla zelenih družbenih sprememb.

Njen nastanek je ključen zato, ker je želela zanikati prevladujoče umetniške stile znotraj buržoazne institucije umetnosti kakor tudi umetniško institucijo kot celoto, s čimer je postavila temeljne smernice razvoja današnje družbeno kritične umetnosti (Debeljak 1998, 128–130).

Kot glavnega začetnika performansa oziroma body art–a ali "očeta avantgarde" viri najpogosteje navajajo Marcela Duchampa. Ta je kot študent umetnosti v Parizu eksperimentiral z umetniškimi mediji na dotedaj neznane načine. Duchamp je postal osrednji predstavnik zvrsti, ki je svoje ime izpeljala iz francoskega jezika (fr. *avant-garde*: napredna straža). Ta vojaški termin se nanaša na majhno skupino ljudi ali izvidnico, ki lahko prodre na ozemlje, kamor ne more nihče drug. Tako so poimenovali umetnike, ki so preizkušali radikalno nove ideje, kot je uporaba t. i. *ready-madeov* oz. že narejenih objektov. Pri tem gre za uporabo vsakdanjih predmetov, ki jih umetnik ne izdelava, temveč najde in izbere. Dejstvo, da je lahko karkoli umetniško delo, če je postavljeno v pravi umetniški kontekst, je bila Duchampova najbolj radikalna ideja. Njegovo najbolj razvpito tovrstno delo je Fontana – na glavo postavljen pisoar iz leta 1917.

Duchamp je tudi pionir umetnosti body art–a, kjer umetniško delo postane avtorjevo telo oziroma umetnik sam. Prvi primer body art–a kritiki prepoznavajo v zvezdi, ki jo je imel vbrito v lase kot podobo kometa, ki je pristal na njegovi glavi. Duchamp je tako sam postal umetniško platno, namesto da bi nanj slikal, kar je bila takrat radikalna ideja. Pozneje, med letoma 1941 in 1949 je ustvaril tudi niz abstraktnih miniatur z barvo neznanega izvora, posvetil pa jih je svoji brazilski ljubimki. Leta 1989 je kemična analiza pokazala, da so bila narejena s semensko tekočino (Jones 2002, 49).

### **4.3 VRSTE PERFORMANSA**

Če izvzamemo manj znano umetnost zgodovinske avantgarde, je performans, kot ga razume in pozna večina, postal značilen umetniški izraz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja. Goldberg performans iz tega obdobja poimenuje *living art* ali živečo umetnost in ga umesti med leto 1933 in sedemdeseta leta prejšnjega stoletja.

Navaja tudi, da je performans "katalizator v zgodovini umetnosti dvajsetega stoletja" ali "način razbijanja kategorij in označevanja novih smeri" (v umetnosti), poimenuje pa ga tudi "avant avant garda". Meni, da je performans težko opredeliti, saj se nanaša na širok spekter kategorij umetnosti, kot so film/video, ples, glasba in beseda, ki se pogosto združujejo v samostojno delo. Definira ga kot "umetnost v živo, ki jo izvajajo umetniki" in celo meni, da bi natančnejše definicije "možnosti samega performansa zanikale" (Goldberg 2001, 7– 9).

Drugi termini, ki se navezujejo na performans in s katerimi ga definirajo teoretiki, so lahko *body art*, *action art*, *live art* ali *temporal art*, *happening* ali *action*, vsem pa je skupno to, da umetnik ideje in koncepte izraža fizično in sicer z lastnim telesom. Med vsemi oblikami je težko potegniti jasno ločnico, a v zahodni umetnosti je kot najpogosteje prepoznana različica oz. podkategorija performansa *body art*, v katerem umetnik kot glavno orodje izraza uporabi zgolj svoje telo. Umetniki, ki so poleg Marcela Duchampa nadaljevali s tovrstno umetnostjo, so na primer dunajski akcionisti (Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus in Rudolf Schwarzkogler). Ta skupina umetnikov se je formirala leta 1965 in izvajala akcije, ki so rušile družbene tabuje<sup>36</sup>. Strehovec (1993, 186) njihovo umetnost označi kot "akcionistični performance" ali natančneje "predhodnico *body arta*, ki je v profani, nestilizirani obliki pripeljal na sceno živo telo v njegovi poudarjeni ranljivosti in bolečini".

Nasploh so umetnosti performansa skupni namerna spontanost, improvizacija, soočanje okolice z neprijetnimi aspekti življenja in dejstvo, da običajno zahteva navzočnost občinstva, ki pogosto postane sestavni del dogodka. Predmet dela ni umetniški objekt ali končan izdelek, temveč kreativni proces in teme, ki so iz njega izpeljane kot rezultat doživljanja sveta. Dokumentacija teh umetniških oblik zajema video posnetke ali fotografije in je pogosto sama vrednotena kot umetniško delo.

Pozneje, ob koncu sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, je telo v umetnosti postalo predmet širših socioloških in filozofskih razprav in pojavljati so se začele nove umetniške oblike dela s telesom. Pomembne novejšje strategije povezujejo telo z

---

<sup>36</sup> Med njimi je slovel predvsem Schwarzkogler, njegovi performansi so bili povezani s samopoškodovanjem in genitalno mutilacijo.



genetskimi eksperimenti ali novimi tehnologijami.<sup>37</sup> Posebni primer je tudi strategija upodabljanja odsotnosti telesa, na primer ustvarjanje odlitkov po lastnem telesu, kot to počneta Anthony Gormley (Kritična masa iz let 1995–1996 in druga dela) ali Marc Quinn (Jaz iz leta 1991), čeprav njuna dela izhajajo iz klasičnih kiparskih tehnik in bolj kot na body art mejijo na instalacije.

Če povzamem, se mi zdi zgodovinsko bistveno razločevanje treh obdobj ali vrst performansa:

1. Gibanje zgodnje avantgarde z začetka dvajsetega stoletja, zaznamovano z obdobjem okrog prve svetovne vojne, ki je opisano v začetku poglavja.

2. Splošno popularne oblike performansa in body art—a šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, ki se pogosto povezujejo s feminističnim gibanjem ali seksualnim osvobajanjem obeh spolov (pogosta postane golota ali uporaba telesnih odprtih pri izvajanju del). Poleg telesa ne zahteva veliko pripomočkov, napiše, režira in izvaja pa ga ponavadi ena oseba. To tej umetniški zvrsti dodaja kvaliteto impulzivnosti in neprečiščenosti; s svojo surovostjo je zato lahko za občinstvo moteča in se postavlja kot izziv sprejetim družbenim in umetniškim vrednotam. Kot že omenjam, Goldberg (2001, 121) to obdobje poimenuje *living Art*. Njegove začetke geografsko umešča v Združene države Amerike in časovno v pozna trideseta leta prejšnjega stoletja, povezuje pa jih z valom evropskih vojnih pribežnikov, ki svoje zatočišče najdejo v New York–u.

3. Nove oblike performansa, ki so se pojavile s pospešenim razvojem medicinskih in računalniških tehnologij in doživijo svoj razmah ob prelomu tisočletij. Goldberg (2001, 152) jih označi kot "umetnost idej in generacije medijev" in navaja, da so se začele pojavljati leta 1968. Nove oblike ustvarijo prostor za eksperimentiranje in performans se začne povezovati z novimi strokovnimi področji (na primer računalniško/video tehnologijo ali medicino – plastično kirurgijo in genetiko). Vključuje lahko video projekcije in v bolj ekstremni obliki spreminjanje videza lastnega telesa z vsadki na

---

<sup>37</sup> Umetnik Stelarc in njegova dela Tretje uho, Eksoskelet in Tretja roka v Hall in Zylisnka (2003).

nenavadnih mestih<sup>38</sup> zaradi vizualnih učinkov ali celo z namenom spreminjanja funkcionalnosti telesa. Akcija ima lahko za posledico redukcijo funkcionalnosti telesa (na primer pri samopoškodovanju) ali njeno povečanje<sup>39</sup> (že omenjen funkcionalni računalniško vodeni Eksoskelet svetovno znanega Stelarca). Zanimivo je, kako se je v štirih desetletjih Stelarcovo delo spremenilo in razvijalo predvsem s pomočjo nove tehnologije. Iz zgodnjih performansov, kjer je kot glavni medij uporabljal predvsem svoje (pogosto golo) telo, je umetniško ustvarjanje že v sedemdesetih letih povezoval predvsem z medicinsko, računalniško in genetsko tehnologijo.

Oblike umetnosti v postmoderni dobi so očitno eklektične in težko določljive, saj pogosto prehajajo iz ene v drugo ali pa jih je v enem delu zajetih več. Poleg samega izvajalca performansa so v ozadju lahko predvajane video projekcije ali glasba, pogosto pa je v prostoru tudi instalacija, prek katere sta umetnik in občinstvo v interakciji. Ker me dinamika performansa zanima predvsem v kontekstu izražanja emocij, povezanih z neprijetnimi dogodki, se poleg definiranja performansa v kontekstu umetnostne zgodovine natančneje posvečam njegovi sociološki umestitvi na področje socialne in, ožje, žalne umetnosti.

#### **4.4 SOCIALNA UMETNOST**

V devetdesetih letih dvajsetega stoletja je drugačnost v umetniškem svetu postala eden najpogosteje uporabljenih pojmov. Umetniki z različnimi kulturnimi, etničnimi ozadji in seksualnimi orientacijami so postali javno prepoznavni. Visoko raven prepoznavnosti so dosegle predvsem ženske. Številne umetnike iz prej nepriznanih skupin so hvalili, ker so prinesli svež pogled, po drugi strani pa so kritiki številne obsojali, da so preozko osredinjeni le na svoje osebne izkušnje. Temu so bile še posebej izpostavljene umetnice, saj so obravnavale prej tabuizirane teme, kot sta prekinitev nosečnosti ali spolna zloraba.

---

<sup>38</sup> Na primer vsadki pod kožo na glavi in obrazu, kot to s kirurškimi posegi počne francoska umetnica Orlan.

<sup>39</sup> Dodati velja, da bi v novem tisočletju lahko poskušali razločiti nove, še bolj tehnološko specifične oblike performansa.

Kot socialna delavka v obravnavanju omenjene tematike prepoznavam posebno vrednost. Z govorom o tabuiziranih temah in specifičnih izkušnjah, žensk niso več obravnavali samo kot umetniške muze in pasivne objekte kulturno določenega (sprejemljivega) lepotnega ideala. Postale so aktivne posredovalke lastnih izkustev, in sicer na način, ki ga same izberejo. Z upodabljanjem socialno obarvane tematike so začele ustvarjati umetnost, ki osebam s podobno izkušnjo sporoča, da niso edine. Hkrati sporočajo tudi, da je govor o spolnosti, boleznih, zlorabi ali izgubi legitimen, s čimer gledalkam ponujajo možnost osvoboditve in jih spodbujajo, naj svoje izkušnje izrazijo tudi same.<sup>40</sup>

Ena tovrstnih umetnic je Annie Sprinkle, ki živi in dela v New Yorku in Amsterdamu. V preteklosti se je ukvarjala s prostitucijo, do danes pa je napisala več kot 300 člankov o spolnosti. Je tudi avtorica številnih revij, zgoščenk, dokumentarnih filmov, akustičnih eksperimentov, knjig, fotografij ter različnih performansov. Z njimi je ustvarila popolnoma novo dimenzijo razumevanja ženske seksualnosti. Pravi, da je seksualno umetnost uporabila, da bi govorila o žalosti, intimnosti, sreči in mnogih drugih občutkih (Miglietti 2003, 152).

V Sloveniji so bili na področju upodabljanja seksualnosti morda najbolj odmevni performansi Petra Mlakarja in dua Eclipse, ki so med drugim pogosto vključevali javno masturbiranje in eksperimentiranje s seksualnimi pripomočki<sup>41</sup>. V kontekstu performansa je torej pogosto uprizarjanje situacij, ki jih ljudje redno doživljajo v zasebnem življenju, z njim pa dobimo tudi priložnost opazovanja drugačnih akcij; ne samo na primer že omenjenih seksualnih aktov ali injiciranja droge, temveč tudi bolj ekstremne prakse<sup>42</sup>.

V časopisu *Metro* sem marca leta 2008 zasledila tudi novico o romunskem vaščanu, ki je organiziral in izvedel svoj pogreb še pred smrtjo, saj si je želel zagotoviti, da bo

---

<sup>40</sup> Na tem mestu velja omeniti tudi delo "Zamenjava vlog" ali *Role exchange* Marine Abramović iz leta 1975, v katerem je Abramovičeva je za 4 ure zamenjala svojo vlogo z nizozemsko prostitutko. Sedela je v eni od izložb rdeče četrti, prostitutka pa je medtem nadomestila Abramovičevo na otvoritvi ene od njenih razstav. Dostopno prek <http://catalogue.nimk.nl/art.php?id=15925> (1. maj 2010).

<sup>41</sup> Revija *Maska* njuno umetnost označi kot mehko kič pornografijo z namenom rušenja umetniških emocionalnih in mentalnih barier (dostopno prek [http://www.maska2023.org/media/bio\\_artists/eclipse/](http://www.maska2023.org/media/bio_artists/eclipse/) (20. februar 2010).

<sup>42</sup> Ena od njih je obešanje na kovinske kavlje (suspension), ki naj bi obešenemu dajalo vtis lebdenja v prostoru, kot je to v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja počel Stelarc. Obešanje na kavlje se izvaja z namenom premagovanja strahu, doseganja nove ravni zavedanja ali raziskovanja neznanega. Več informacij dostopnih na <http://suspension.org/> (20. april 2010).

pogreb resnično izpeljan tako, kot si sam želi. Navedeno je bilo, da je dotični med drugim preizkusil tudi ležanje v izkopanem grobu in bil na koncu z organizacijo zadovoljen. Novica je bila objavljena v rubriki zanimivosti in ji ni bilo namenjenega veliko prostora, pa vendar se zdi, da gre za še en odličen dokaz pozitivnega učinka, ki jih ima preigravanje idej o smrti na izvajalca. Akcija, ki jo je izvedel omenjeni romunski vaščan, je identična delom Boba Flanagana in Jo Spence. Ta so tako kot Stelarcova dobro dokumentirana v umetniških publikacijah, zdi pa se, da so v enaindvajsetem stoletju s področja kulture prešla v širšo javnost in izgubila svoj ozko začrtan umetniški poudarek. Čeprav so še vedno nekonvencionalni, načini soočanja z bolečimi izkušnjami – kot so jih predstavili naštetih umetniki (bodisi na področju spolnosti ali bolezni) – niso več omejeni na posvečeno (umetniško izobrazeno) skupino ljudi. To tudi potrjuje Baumanovo ugotovitev o fluidnosti nomadskih identitet.

Ko sem se aprila 2005 udeležila konference *Towards Tomorrow* v Centru za raziskovanje performansa v Walesu, sem prvič slišala izraza *victim art* in *death art*, ki ju prevajam kot "umetnost žrtve" in "smrtno umetnost" ter uvrščam na področje žalne umetnosti. *Victim art* ali ponekod *confessional art* v svetu umetnosti ni nov pojem, čeprav je ta umetniška zvrst postala prepoznavna in pomembna šele v poznih osemdesetih oziroma zgodnjih devetdesetih letih dvajsetega stoletja, ko je kult izpovedovanja v tedanjem socialnem ozračju našel primerno mesto. Vzcvetele so različne pogovorne oddaje, osredinjene predvsem na ženske izpovedi. Ameriški voditelji, kot so Jerry Springer, Ricky Lake ali Oprah Winfrey, so vsak dan govorili predvsem o ženskih težavah in skrivnostih – podobno kot danes v Veliki Britaniji počneta Jeremy Kyle in Trisha Goddard. Dobili smo tudi prvi resničnostni šov Veliki brat, ki je občinstvu omogočil opazovanje skupine ljudi med prehranjevanjem, kopanjem in spanjem. Junija 2009 so v Veliki Britaniji predvajali že deseto nadaljevanje, razvile pa so se še bolj ekstremne oblike resničnostnih šovov, kot so *Shipwrecked: Battle of the Islands*, *Wife Swap* (Zamenjajmo ženi) in drugi. Kljub temu so umetniška dela, ki so neposredno osredinjena na primer na avtorjevo bolezen ali posledično fizično spremembo, doživela burne odzive.

Velik del občinstva je nasprotoval tako neposrednemu izpostavljanju tabuiziranih tem. Nekateri kritiki so menili, da je predstavljanje sebe kot žrtve način izogibanja umetniški kritiki ali celo čustveno izsiljevanje. Ena od njih je bila Arlene Croce,

neslavna umetnostna kritičarka. Leta 1994 je v članku "Pogovori o neizgovorljivem" (*Discussing the Undiscussible*) po ogledu predstave "Še vedno tu" (*Still Here*) menila, da je umetnost dosegla točko, na kateri je žrtvenost sama po sebi dovolj za kreacijo "umetnosti kot spektakla" in zavzela stališče, da ne more ocenjevati umetnosti nekoga, ki se ji smili. Šlo je za predstavo, v kateri so nastopali ljudje, oboleli za AIDS-om. Odpor občinstva je pogosta reakcija, ki se, kot pojasni Uršič (2001), zgodi zaradi "hipertrofije ponudbe". Podobno kot Meštrović ugotavlja, da so ljudje nenehno izpostavljeni bombardiranju z informacijami in zato sčasoma razvijejo "kolektivno indiferentnost" do njih. Oblike socialne umetnosti so kot del "preširoke palete identitetnih informacij" ena od stvari, ki "pri posameznikih zbudajo odpor in negativne impulze" (Uršič 2001, 891).

Kritike in sankcioniranje tovrstne umetnosti so pogoste zaradi strahu individuumov ali institucij pred trenutno državno politiko. To dokazuje tudi izkušnja mladega slovenskega umetnika Matije Milkoviča Biloslava. Njegova instalacija *I am going to send you to a better place than this...God Bless*<sup>43</sup>, postavljena v Singapurju leta 2005, je bila kot komentar na tamkajšnjo, še vedno aktualno smrtno kazen za tihotapljenje droge, takoj spremenjena. Prvotno je zajemala pod strop obešene zanke iz vrvi, pod katerimi so bili nameščeni prevrnjeni stoli. Na edinem neprevrnjenem stolu je bil listek z zaporniško številko Nguyen Tuong Vana, avstralskega državljan, ki je čakal na usmrnitev. Po odprtju razstave je bil listek s številko odstranjen, oblasti pa so časopisom prepovedale uporabo fotografij instalacije ter zanikale povezavo dela z aktualnimi dogodki.

V nasprotju z Arlene Croce, Stephen Greenblatt na umetniška dela, ki se ukvarjajo s smrtjo, gleda na pozitiven način: vidi jih kot znanilce obredov prehoda:

*Obredi prehoda so obredi umiranja. V obredu prehoda je nekaj pokončano [...], če ne ti sam, v svoji telesni podobi, potem nekaj, kar si, status ali pozicija, v kateri si fiksiran, iz katere si izpeljal svojo identiteto, na katero se nanašajo tvoje izkušnje [...]. Obred prehoda je nekaj, kar se zgodi posamezniku – in kot tak predstavlja posebno intenzivno osebno izkušnjo – vendar je hkrati družben in v večini primerov*

---

<sup>43</sup> "Poslal te bom na kraj, ki je boljši kot ta tukaj. Bog s teboj," naj bi bile zadnje besede, ki jih obsojenim na obešanje v Singapuru izreče usmrtilelj.

*institucionalen [...] Bolečina, strah, gnus, lakota – to so značilna čustva obredov prehoda, skupaj s ponosom, vzvišenostjo in vpogledom.*

(v Morgan in Morris 1996, 28)

Umetniška dela, ki obravnavajo problematiko smrti, so mejniki, ki označujejo, celo namenoma izpostavljajo intenzivne spremembe – rekli bi jim lahko tudi iniciacije. Ti mejniki (kot izpostavi Greenblatt) niso negativni: ponujajo vpogled v situacijo in z njim možnost napredka – spodbujajo nas k sprejemanju neznanega, k definiranju neizgovorljivega. V tem prepoznavam pozitivne kvalitete socialne umetnosti: ko se z mejniki soočimo, doživimo vpogled in prek njega olajšanje – redefiniramo svoj status, identiteto in našo pozicijo v svetu. Na drugačen način to pove tudi Vergine (2000, 8): "Tisti, ki čutijo bolečino, vam bodo povedali, da imajo pravico, da se jih vzame resno".

#### 4.5 TIPOLOGIJA SOCIALNE UMETNOSTI

Socialna umetnost je zelo širok izraz, zato jo poleg umetnosti, ki se ukvarja predvsem s spolnimi identitetami in povezanimi temami<sup>44</sup>, ožje delim še na: umetnost Drugih (*outsider art*; v zgodovini umetnosti dobro opredeljen in pogost pojem) in žalno umetnost (*mourning art*), ki je pod tem imenom nepopolno predstavljena ali opredeljena. Opažam, da v okviru pojma žalne umetnosti tuji avtorji najpogosteje uporabljajo že omenjena *victim art* (ponekod uporabljajo tudi *survival art*, kar je bolj politično korekten izraz) in *death art*. Glavna razlika med njima je, da *victim art* sicer lahko zajema izkušnjo smrti, vendar to ni pogoj; lahko gre za umetnost ljudi, ki so na primer preživeli spolne zlorabe<sup>45</sup>. *Death art* oz. smrtno umetnost razumem kot specifično polje izkušenj, izključno povezanih z bližino smrti. V nekaterih primerih se izrazi med sabo prekrivajo; eno umetniško delo bi bilo tako lahko uvrščeno v več področij. Umetnica Tracey Emin, ki v svojem delu govori o prekinitvi nosečnosti, je lahko predstavnica seksualne (feministične) ali žalne umetnosti, če pa izpostavi svoje težave z duševnim zdravjem, pa tudi umetnosti Drugih, odvisno od perspektive, s katere predstavi svojo izkušnjo. Podobno je z Ronom Atheyem, nekdanjim odvisnikom od heroina, ki je HIV pozitiven in istospolno usmerjen, njegovi

<sup>44</sup> Na primer s sadomazohizmom, z istospolnim partnerstvom ali s feminizmom.

<sup>45</sup> Izraz *victim art* ima (po Arlene Croce) negativno konotacijo; opažam tudi poimenovanje *survival art* ali *hero art* (preživetvena umetnost ali umetnost junaštva).

performansi pa zajemajo različne mazohistične prakse. Kritiki, ki trdijo, da s svojim delom občinstvo izsilujeta, bi o njuni umetnosti lahko govorili kot o umetnosti žrtve (*victim art*).

Ker natančne razdelitve vrst socialne umetnosti v literaturi nisem našla, sem glede na svojo interpretacijo različnih del omenjena poimenovanja razvila na naslednji način:

Tabela 4.1: Delitev socialne umetnosti

Socialna umetnost			
Seksualna umetnost	Umetnost Drugih ali surova umetnost	Žalna umetnost: smrtna umetnost in umetnost žrtve	
Feministična umetnost	<i>Outsider art, art brut, naive art, marginal art, intuitive art, extraordinary art</i>	Zaradi izkušnje:	
Sadomazohistična umetnost		bolezni	vojne
Gejevska in lezbična umetnost			

Socialna umetnost torej obravnava tri pomembne družbene tabuje: spolnost, norost in smrt. Vse tri vrste socialne umetnosti so enako pomembne in zanimive, vendar je namen naloge predvsem analiza žalne umetnosti. Na tem mestu se bom na kratko posvetila umetnosti Drugih, medtem ko žalni umetnosti posvečam posebno poglavje z analizo najbolj izstopajočih avtorjev, da bi čim natančneje ponazorila ta pojem.

Izraz *outsider art* je leta 1972 populariziral umetnostni kritik Roger Cardinal kot angleški sinonim za *art brut* (surovo umetnost – poimenovanje francoskega umetnika Jeana Dubuffeta), ki opisuje umetnost, ustvarjeno onkraj meja uradne kulture. Navezuje se na umetnost, ki so jo takrat ustvarjali duševni bolniki v različnih institucijah. Dubuffetov izraz je bolj specifičen, medtem ko ima angleško poimenovanje širši pomen in vključuje določene umetnike samouke (ustvarjalce t. i. naivne umetnosti oz. *naive art*), ki niso bili nikdar institucionalizirani in tudi niso imeli veliko stika s tradicionalnimi umetniškimi praksami. Velik del tovrstne umetnosti ilustrira ekstremna duševna stanja, nekonvencionalne ideje in fantazijske svetove. (Rhodes 2000, 7).

Umetnost Drugih je v devetdesetih letih dvajsetega stoletja postala uspešna marketinška kategorija, ki je vključena v vsakoletni sejem *Outsider Art* v New Yorku, za njeno promocijo pa skrbi tudi nekaj specializiranih združenj v Londonu. Umetnost Drugih se včasih napačno povezuje z umetnostjo ljudi, ki ustvarjajo zunaj prevladujočega umetniškega okusa, ne glede na njihove okoliščine ali vsebino del. Interes za umetnost ljudi, ki imajo težave z duševnim zdravjem, je začel naraščati v dvajsetih letih dvajsetega stoletja, svojo zbirko surove umetnosti pa je z drugimi umetniki (kot je bil Andre Breton) kmalu po drugi svetovni vojni ustvaril tudi Jean Dubuffet. Menil je, da je prevladujoči kulturni model uspel "asimilirati vsako novo obliko razvoja v umetnosti in ji s tem odvzel vsakršno moč [...], rezultat je bila zadušitev pristnega izraza" (Dubuffet 1988, 36).

Surova umetnost (*Art Brut*) je bila njegov odgovor na ta problem, saj je imuna na kulturne vplive ter na absorpcijo in asimilacijo, ker se umetniki, ki ustvarjajo v tej zvrsti, ne želijo in niti ne morejo asimilirati. Dela so ustvarjena iz čistih, avtentičnih, kreativnih impulzov, v katere se ne vmešavajo tekmovalne tendence in so za Dubuffeta zato bolj sveža in dragocena.

Izrazi, ki se v zgodovini umetnosti navezujejo na umetnost Drugih (torej ohlapno zajemajo umetnike zunaj uradno prepoznane kulture), so tudi *marginal art* (marginalna/obrobna umetnost), *intuitive art* (intuitivna umetnost), in *art extraordinary* (nevsakdanja umetnost). Slednja najboljše poudarita pozitivne dosežke umetnika in se ne osredotočata zgolj na ovire, s katerimi se umetnik sooča.



## 5 ŽALNA UMETNOST

*Preveč sem žalosten, da bi ti povedal.*

Bas Jan Ader<sup>46</sup>

S pojmom žalna umetnost označujem vrsto umetnosti, pri kateri je poudarek na izražanju emocij, ki jih ljudje doživijo ob izgubi. Žalna umetnost ni ozko vezana zgolj na performans ali kako drugo zvrst vizualne umetnosti. V nadaljevanju analiziram umetniška dela šestih svetovno znanih avtorjev in avtoric, razdelim pa jih v dve kategoriji. V prvo uvrščam dela, skozi katera avtorji procesirajo izkušnje izgube zaradi vojne, v drugi kategoriji pa je žalovanje povezano z njihovo boleznijo. Vsa dela so nastala po letu 1960 in so večinoma zabeležena na fotografijah. Nekatere so nastale med performansi (predvsem fotografije del Josepha Beuysa, Marine Abramović in Boba Flanagana), druge pa so bile posnete po dolgotrajnih pripravah in skoraj teatralnem aranžiranju prizorov, v katerih avtorji, kot so Joel Peter Witkin, Jo Spence in Hannah Wilke dokumentirajo telesa, na katerih jasno opazimo deformacije, predvsem tiste, ki so jih povzročile bolezni.

Podobno kot Bauman tudi Townsend ugotavlja, da "smrt ni več naslednja stopnja procesa, ki se konča v združitvi z bogom, temveč je konec vsega, kar naša kultura slavi [...]. Priznati dejstvo smrti pomeni priznati, da smo izgubili nadzor" (1998, 130). Prikazovanje smrti v umetnosti ni nov pojav, vendar v naši dobi postane problematizirano. Navaja, da tovrstne reprezentacije žalne umetnosti nasprotujejo dominantnemu družbenemu odnosu do umiranja, ki človeško smrtnost marginalizira in se upira sprejemanju njene vrednosti in pomembnosti; izražajo "jezo nad izgubljenim življenjem" (Townsend 1998, 13). Menim, da žalna umetnost ponuja še več: omogoča tako izražanje jeze kot tudi sprejemanje bolečine ob izgubi, kar umetniku prinese olajšanje.

Ljudje so nekoč smrt razumeli kot del življenja, kar se je odražalo tudi v umetnosti. Obstajala je zelo razširjena in tradicionalna praksa posmrtnega portreta. Townsend (1998, 130–136) navaja, da je "fotografija beležila široko razširjeno fascinacijo s

---

<sup>46</sup> Holandski umetnik, ki se je leta 1975 sam odpravil na jadrnanje po atlantskem oceanu – s potovanja se ni vrnil. Več informacij dostopno prek <http://www.basjanader.com/> (26.04.2010)

smrtnostjo". Številne podobe, ki so preživele devetnajsto stoletje, ne dokazujejo samo, kako vsakdanja tema je bila smrt, temveč tudi "kako normalna kulturna praksa je bila njena reprezentacija". Ti portreti so ljudem pomagali v procesu žalovanja, ohranjali spomin na umrlega in potrjevali njegovo poreklo – predstavljali so "učinkovit način sprijaznjenja z izgubo". Prepričana sem, da je prek del obravnavanih umetnikov tovrsten način sprijaznjenja ponovno dostopen tudi današnjemu občinstvu.

## **5.1 ŽALNA UMETNOST – PREDELAVA IZKUŠNJE VOJNE**

### **5.1.1 JOSEPH BEUYS (1921–1986)**

#### **5.1.1.1 Osebno ozadje**

Joseph Beuys, eden najbolj znanih evropskih postmodernih umetnikov, se je rodil leta 1921 v Krefeldu v Nemčiji. Čeprav je njegovo življenje do neke mere zavito v tančico skrivnostnosti, je znano, da je ob izbruhu druge svetovne vojne delal kot radijski tehnik in pozneje kot pilot. Boril se je na vzhodni fronti in bil večkrat ranjen ter celo zaprt kot vojni ujetnik. Kot navaja Fineberg (2000, 231), so vojne grozote odločilno zaznamovale njegovo umetnost. V intervjujih je pogosto omenjal letalsko nesrečo, ki se je zgodila pozimi leta 1943 in v kateri je skoraj umrl. Rešili so ga nomadi, ki so ga zavili v mast in klobučevino ter tako zavarovali pred mrazom. Leta 1947 se je vpisal na mestno umetniško akademijo v Düsseldorfu in svoje življenje posvetil predavanju in umetniškemu ustvarjanju. Kljub obdobjem težke depresije, v katerih se je umaknil v naravo in delo na kmetiji, je Beuys ustvaril neprecenljivo umetniško zbirko. Mesch (2007, 198) poleg tega omenja predvsem njegove inovativne ideje o socialnem kiparstvu in razširjenem konceptu umetnosti<sup>47</sup>, ki so predstavljale konceptualno podlago Beuysovih aktivističnih akcij z namenom širših socialnih in političnih reform.

---

<sup>47</sup> Najbolj znana Beuysova doktrina je "Vsak človek je umetnik" ali *Jeder Mensch is ein Künstler*.

### 5.1.1.2 Primeri del

#### Trop (1969)

Slika 5.1: Trop



[http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/41133000/jpg/\\_41133089\\_pack\\_clean.jpg](http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/41133000/jpg/_41133089_pack_clean.jpg) (24.april 2010)

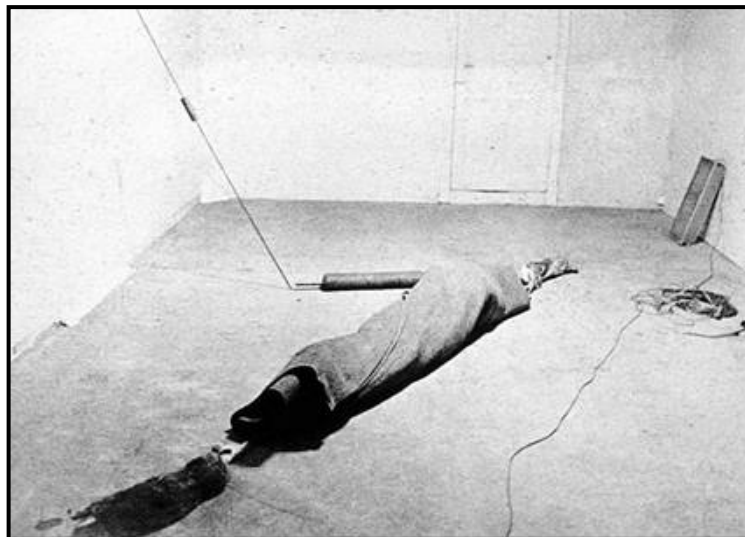
Instalacija je sestavljena iz starega kombija, na katerem je narisan rdeč križ, iz njega pa se spušča štiriindvajset sani, ki simbolizirajo trop psov. Na vsake sani je privezan paket, ki vsebuje odejo iz klobučevine, kos živalske maščobe in električno baterijo. Odeja simbolizira toploto in zaščito, mast energijo, baterija pa omogoča boljšo prostorsko orientacijo. Kot navajajo na spletni strani galerije *Tate Modern*<sup>48</sup>, je Beuys delo poimenoval pripomoček za prvo pomoč (*emergency object*) in pojasnil, da ima volkswagenov kombi v kritičnih razmerah zgolj omejeno uporabnost. Menil je namreč, da moramo za zagotovitev preživetja pogosto uporabiti bolj primitivne in neposredne načine. V svojih delih je pogosto poskušal predstaviti povezavo med človekom, naravo in vesoljem ali nadnaravnimi silami in zagovarjal vzdrževanje močne vezi in ravnovesja med človekom in naravo, podobno kot to počno šamani. Tovrstna prepričanja je izrazil tudi v performansu Poglavar – fluksus petje.

---

<sup>48</sup> Kjer je bila Beuysova retrospektiva z naslovom *Actions, Vitrines, Environments...* (Akcije, vitrine, okolja...) na ogled postavljena spomladi leta 2005. Več informacij dostopno prek <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/beuys/room6.shtm> (24. april 2010).

## Poglavar – fluksus petje (1963)

Slika 5.2: Poglavar – fluksus petje



[http://www.e-flux.com/journal\\_images/1229112539The-Chief.jpg](http://www.e-flux.com/journal_images/1229112539The-Chief.jpg) (24. april 2010)

V performansu *Poglavar – Fluksus petje* je Beuys devet ur ležal na tleh, zavit v klobučevinasto odejo, ob njem pa sta ležala mrtva zajca. Občasno je spuščal neartikulirane zvoke, podobne jelenovemu rukanju. Umetnik je to delo definiral kot zvočno instalacijo. Valovi zvoka po njegovem mnenju prenašajo energijo, ki še ni izoblikovana in zato v sebi ne nosi semantične informacije. Beuys je menil, da bo s proizvodnjem tovrstnih zvokov lahko dosegel stik z drugačnimi, nečloveškimi oblikami obstoja, s čimer bi lahko dosegel tudi višjo raven razumevanja narave. Mrtvega zajca je uporabil tudi v poznejši akciji *Kako pojasniti slike mrtvemu zajcu (How to Explain Pictures to a Dead Hare)* leta 1965, v katerem je nežno šepetal mrtvemu zajcu, ki ga je nosil v naročju po umetniški galeriji.

### 5.1.1.3 Interpretacija in terapevtska vrednost

Poleg uporabe živali (kojota<sup>49</sup> in zajcev), ki simbolizirajo Beuysevo naklonjenost naravi, imajo specifičen pomen v njegovih delih tudi ostali materiali, ki jih uporablja,

---

<sup>49</sup> Živega kojota je Beuys uporabil v performansu *Rad imam Ameriko in Amerika me ima rada (I love America and America loves me)* leta 1974.

na primer maščoba, vosek ali klobučevina. Znano je, da so lase žrtev v taboriščih med drugo svetovno vojno načrtno zbirali in pošiljali v nemške tovarne, kjer so jih predelali v klobučevino. Iz nje so izdelovali različne izdelke, na primer copate za posadke podmornic in nogavice za delavce na železnicah. Ko so leta 1945 osvobodili taborišče v Auschwitzu, so tam odkrili sedem ton človeških las, pripravljenih za transport in obdelavo. Klobučevina ima torej v zgodovini holokavsta poseben simbolni pomen. Beuys omenja, da je tovrsten material uporabljal zaradi njegove neizrazite barve oz. "odsotnosti upanja", ki jo sivina klobučevine zanj simbolizira. Obdobje druge svetovne vojne, nacizma ali konkretnije holokavsta je tema, ki jo obravnava velika večina njegovih instalacij. Umetnostni kritik Gene Ray (2001, 56) ta dela in akcije interpretira kot "objekte in geste žalovanja". Beuys je svoje ustvarjanje navezal na dediščino vojnih let, saj je verjel v sposobnost umetnosti da preseže te "grozne grehe" travmatične svetovne zgodovine med letoma 1933 in 1945.

Avtobiografski elementi v umetniških delih so danes sprejete in običajne vsebine, kljub temu pa je govor o genocidu ali krutosti nacistične Nemčije v umetnosti še vedno redek. Na konferenci Centra za raziskovanje performansa v Walesu leta 2005 sem spoznala avtorje, med katerimi je bil tudi Dragan Klaić<sup>50</sup>, ki se ukvarja s podobno problematiko na Balkanskem prostoru. Klaić je predaval o umetniških projektih, izpeljanih v zapuščenih stavbah na področju bivše Jugoslavije in predstavil koncept "travme prostora".

Beuys je v delih med seboj povezoval različne elemente in v kiparstvo vključeval širše koncepte. Pogosto so bili sestavni deli njegovih instalacij na primer sezname. Trdil je, da umetnost, povezana z nemščino, njegovim maternim jezikom, predstavlja "edino pot preseganja vseh rasno motiviranih spletk, strašnih grehov, neopisljivih črnih znamenj, ne da bi jih za trenutek izgubili z vidika" (Ray 2001, 55). Njegov cilj je bil vzpostavitev "razširjenega koncepta umetnosti", ki bi omogočal širšo družbeno spremembo.

---

<sup>50</sup> Dragan Klaić je sodobni gledališki kritik, dramaturg in kulturni analitik, rojen v Beogradu. Kot predavatelj gostuje na različnih evropskih univerzah.

V Beuysovih delih površno ali nešolano oko na prvi pogled ne odkrije veliko smisla, čeprav ta ob opiranju na širši kontekst njihovega nastanka ponujajo logično in sprejemljivo razlago. Beuys je prek njih preigral svoje travmatične izkušnje druge svetovne vojne. V intervjuju z Maxom Reithmannom leta 1982 je izjavil, da "groza, prikazana v kraju z imenom Auschwitz", ne more biti "predstavljena s podobo". Sam z umetnostjo nikoli ni iskal reprezentacije te groze, temveč se je je želel spominjati skozi to, kar je sam poimenoval "pozitivna podoba ravnotežja". Ni torej hotel "predstavljati katastrofe", temveč se je trudil raziskati njeno vsebino in pomen. V svojih intervjujih je večkrat poudaril, da imajo tovrstna dela lahko terapevtski učinek, saj "zdravijo podobno s podobnim", kot v "homeopatskem zdravlilnem procesu" (Ray 2001, 70–71).

## **5.1.2 MARINA ABRAMOVIĆ (1946)**

### **5.1.2.1 Osebno ozadje**

Marina Abramović sodi med vodilne svetovne ustvarjalke in interpretinje performansa. Njena starša sta bila med drugo svetovno vojno partizana – oče naj bi bil po vojni razglašen celo za narodnega heroja. Ko je oče njeno družino zapustil, naj bi njena mama doma vzpostavila vojaško kontrolo in Abramovičeva do svojega devetindvajsetega leta po deseti uri zvečer ni smela iz hiše. Iz Jugoslavije se je v Amsterdam preselila leta 1976. Širšo prepoznavnost je dosegla v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je z nekdanjim partnerjem Ulayjem izvedla številne performanse, ki so se ukvarjali s partnerskimi odnosi, brezpogojno predajo in razmerji moči. Meje tradicije je premikala z umetniškimi *eventi* oz. dogodki, v katerih je občinstvo spodbujala k aktivnemu sodelovanju. Večinoma je raziskovala odnos do lastnega telesa in njegove fizične in psihične vzdržljivosti. Ko se je po več kot desetletju z Ulayem leta 1988 razšla, je to storila v okviru devetdesetdnevnega performansa "Ljubimca", v katerem sta prehodila 2000 kilometrov Kitajskega zidu, začeni na nasprotnih koncih (Grosenick 2005, 16). Njena umetnost je pozneje od raziskovanja odnosa do telesa in partnerstva (dualnosti) prešla k temam, kot so smrt, metafizika in spiritualnost.

### 5.1.2.2 Primeri del

#### Balkanski barok (1997)

Slika 5.3: Balkanski barok



[www.artnet.com/artist/1202/marina-abramovic.html](http://www.artnet.com/artist/1202/marina-abramovic.html) (20. januar 2010).

Prvo delo z naslovom *Balkanski barok* je bil performans oziroma instalacija na beneškem bienalu leta 1997, v katerem je, kot navaja Jones (2002, 112), Abramovičeva med drugim s krtačo čistila več kot 1500 govejih kosti. Za delo je prejela prestižno nagrado Zlati lev. Delo *Balkanski barok* je sestavljeno iz različnih kratkih filmov/posnetkov performansov, ki so bili predvajani na večjih ekranih kot del instalacije. Watanabe (2004) omenja, da trije ekrani spominjajo na cerkvene ikone, na tistem v sredini pa Abramovičevo vidimo v različnih vlogah. V prostoru so postavljene tudi tri bakrene banje, napolnjene z vodo, in velikanski kup govejih kosti, ki jih Abramovičeva pojoč čisti štiri dni po šest ur na dan.

Leta 1999 je v sodelovanju s Pierrom Coulibeufom nastal tudi enourni film z enakim naslovom. Film je bil označen kot eksperimentalna fikcija ali imaginarna in realna avtobiografija Marine Abramovič, v kateri se prepletajo resničnost, domišljija, sanje in rituali. Deli filma so ponovitve ali dokumentacija njenih preteklih performansov, kot je na primer "Umetnost je lepa ... umetnik mora biti lep" (*Art Is Beautiful...Artist Must Be Beautiful*), v katerem si umetnica krčevito krtači lase in ponavlja oba stavka. Film

vključuje tudi že omenjen kratki video "Kako na Balkanu ubijamo podgane" (*How We in the Balkans Kill Rats*), v katerem Abramovičeva pripoveduje izmišljeno zgodbo o tem, kako na Balkanu večjo družino podgan zaprejo v kletko, jih izstradajo in nato eni iztaknejo oči, zaradi česar pobije preostale. V pripovedi je lahko razbrati povezave z balkansko vojno, čeprav je Abramovičeva neposredno ne omenja.

### Nevarne igre (2008)

Slika 5.4: Nevarne igre



[http://www.artfortheworld.net/wwd/2008/collectiveFilmProject/trailer/MARINA\\_ABRAMOVIC.htm](http://www.artfortheworld.net/wwd/2008/collectiveFilmProject/trailer/MARINA_ABRAMOVIC.htm) (1. maj 2010)

Kratki film *Nevarne igre* (*Dangerous games*) je nastal v sodelovanju umetnice z iniciativo Združenih narodov za človeške pravice. Prikazuje hišo, v kateri se igrajo azijski otroci. Oblečeni so v vojaške uniforme in opremljeni z igračkami – replikami brzostrelk in drugega orožja. Vidimo različne scene, v katerih se otroci "igrajo vojno" – različne oblike bojevanja med deklicami in dečki, pogajanje med obema stranema, skupinske usmrtnice, odnašanje ranjencev in trupla v skupnem grobu. Ob zaključku filma otroci svoje orožje odložijo pred hišo in najmanjši med njimi ga zažge. Izvemo tudi, da je film izmišljen (*work of fiction*) in da je v več kot dvajsetih državah po svetu med 200.000 in 300.000 otrok neposredno udeleženi v vojnah – kot vojaki služijo tako v vladnih kot v odporniških skupinah.



### 5.1.2.3 Interpretacija in terapevtska vrednost

Performans *Balkanski barok* je "dramatični akt čiščenja" in hkrati "akt žalovanja". Pristop Abramovićeve je "tragičen in močno ironičen hkrati". Abramovićeve pravi, da jo zanima samo umetnost, ki "lahko spremeni družbeno ideologijo [...], umetnost, ki je zavezana zgolj estetskim vrednostim, je nepopolna. Poskuša se "sprijazniti s svojimi lastnimi emocijami, na primer s tem gromozanskim občutkom sramu in krivde, ki ga imam v povezavi s to vojno. To igro izvajam zato, ker je edini način, da lahko emocionalno reagiram na vojno" (Watanabe 2004).

V kratkem filmu *Nevarne igre* se Abramovićeve s problematiko vojne ukvarja še bolj neposredno kot v *Balkanskem Baroku*. Opaziti je, da je delo namenjeno širši javnosti, saj je tema prenešana v Azijo (Laos). Tudi uporaba kamere je drugačna, bolj filmska, izbira otrok kot modelov pa sporočilo naredi bolj realno/pretresljivo, kot če opazujemo zgolj umetnico samo pri opravljanju "absurdnih" opravil, kot je čiščenje kosti.

Umetnost Abramovićeve, predvsem njena intenzivnost in čustvena nabitost, je zbudila zanimanje umetnic po vsem svetu. V okviru festivala *Mesto žensk* leta 2009 v Ljubljani (ob projektu re.act.feminism) je performans *Balkanski barok* adaptirala makedonska umetnica Nada Prlja. V osemurnem performansu *Svetovni barok* je namesto kosti "čistila" slabe časopisne novice. Prlja pa ni edina, ki poustvarja Abramovičine performanse, saj se na svetovnem spletu najde precej interpretacij nove generacije umetnikov. Da si umetniki torej želijo ponoviti performanse svojih kolegov/–ic (ali vzornikov), zagotovo pomeni, da do njih čutijo spoštovanje. Tudi Marina Abramović v delu "Sedem lahkih kosov" (*Seven Easy Pieces*) predeluje sedem performansov svetovno znanih avtorjev, na primer Gine Pane, Vita Acconcia, Brucea Naumana in Josepha Beuysa. V svojem najnovejšem delu "Umetnica je prisotna" (*The Artist is present*)<sup>51</sup> je za ponovitve svojih performansov izbrala štirideset mladih umetnikov, ki jih je na izvedbe osebno pripravila s pomočjo enotedenske delavnice. Abramovićeve meni, da je odgovorna za učenje naslednje generacije performerjev. V enem od intervjujev, objavljenih na spletni strani galerije

---

<sup>51</sup> Performansi se odvijajo spomladi 2010 v galeriji moderne umetnosti MoMa v New Yorku, dostopno prek <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/> (1. maj 2010).

MoMa pove, da je izvajanje performansa zelo zahtevno delo, pri katerem gre za "energijski dialog z gledalci", ki bodo začutili, če izvajalčevo delo ni avtentično.

Nove generacije, ki se posvetijo poustvarjanju preteklih del potrjujejo, da performans bolj kot kdajkoli vsebuje elemente, ki ljudi privlačijo, zbudajo zanimanje in jim nudijo zadovoljstvo.

### **5.1.3 JOEL–PETER WITKIN (1939)**

#### **5.1.3.1 Osebno ozadje**

Joel–Peter Witkin je bil rojen leta 1939 v revni izseljenski družini v Brooklynu. Njegova babica je v operaciji izgubila nogo in izkušnja življenja z gibalno ovirano osebo je bila ključna za njegovo poznejše umetniško ustvarjanje. Drugi dogodek, ki je močno zaznamoval njegovo osebnost, pa je bila prometna nesreča, ki ji je bil priča v zgodnjem otroštvu, ko se mu je k nogam prikotalila glava dekleta, umrlega v nesreči. Ko se je poskusil glave dotakniti, ga je nekdo od odraslih odnesel stran. V svoji magistrski nalogi je ta presunljiv dogodek analiziral kot "korenine, ki se razširjajo k mojemu vizualnemu delu, uporabi poškodovanih glav in mask, ter moje ukvarjanje z nasiljem, bolečino in smrtjo. Nisem več nemočen opazovalec, temveč tisti, ki izbira, da bo vizualno podelil 'pekel' svoje zmedenosti" (Townsend 1998, 46).

Pomemben vpliv na izbiro motivov predstavlja njegovo delo za ameriško vojsko v Vietnamu, ko je prostovoljno fotografiral bojevanje med letom 1961 in 1964. Parry (2008) omenja, da je Witkin modele za svoje delo iskal s pomočjo podzemne železnice v New Yorku, kjer je iz hiteče množice skušal izluščiti estetsko zanimive podobe: hermafrodite, gibalno ovirane osebe, noseče ženske, ljudi z anoreksijo – vedno pozoren na to, da bi srečal koga, ki bo pripravljen na umetniško sodelovanje. V ZDA si je pomagal tudi z objavljanjem oglasov, v Mehiki pa kot fotografski material lahko uporablja trupla in dele teles.

### 5.1.3.2 Primeri del

#### Ženska z modrim klobukom (1985)

Slika 5.5: Ženska z modrim klobukom



Parry (2001, 46)

Model za to fotografijo je bila Jackie Tellalian, gibalno ovirana oseba iz New Yorka. Med ustvarjanjem dela je Witkinu zaupala, da nihče še nikoli ni posnel resne fotografije z njo. Zdelo se ji je, da nikogar ni zanimalo, ali je sploh na fotografiji in ali so njena čustva zajeta v podobo. Zaradi svoje drugačnosti je izkušala nevidnost. Čutila je, da so jo ljudje nezmožni doživeti drugače, kot samo prek njene fizične drugačnosti. Sama navaja, da imajo gibalno ovirane osebe po navadi zelo slabo samopodobo, vendar je pri delu z Witkinom čutila, da se ni osredinjal na njene fizične pomanjkljivosti, temveč nanjo kot osebo, na njeno bistvo in notranjost, zaradi katerih njena zunanja podoba ni bila pomembna. Witkinovi fotografski modeli se ob delu z njim počutijo človeške, medtem ko jih družba večinoma obravnava kot manjvredne. Postanejo "vidni in vredni dostojanstva, medtem ko jih družba poskuša narediti nevidne in nepomembne" (Townsend 1998, 50).

## **Stekleni mož (1994)**

**Slika 5.6: Stekleni mož**



Townsend (1998, 52)

Delo je nastalo v mehiški mrtvašnici. Townsend (1998, 52) v njem prepozna reprezentacijo Kristusa. Upodobljeno telo z dobro vidno brazgotino, posledico avtopsije, predstavlja težko opisljivo stanje, ki ga bomo po smrti skoraj vsi delili z modelom na fotografiji. Townsend nadaljuje, da se Witkin s svojimi modeli identificira – njihova bolečina postane njegova, kot korak na poti h spiritualni odrešitvi – in njegovo delo označi kot spiritualno iskanje. Prek neobičajnih umetniških del, kot je Stekleni mož, nas Witkin šokira in tako spodbuja k razmišljanju o lastni identiteti, o vrednosti mrtvega telesa, ki je zanj simbol krhkosti in minljivosti. Z njegovim prikazovanjem razbija mit o lepoti in nam kaže, da je ta nedosegljiva, da je samo iluzija.

### **5.1.3.3 Interpretacija in terapevtska vrednost**

Za pomen, ki smo ga sposobni razbrati iz podob pred sabo, smo sami odgovorni v enaki meri kot umetnik, ki jih je ustvaril. Witkin svoje izkušnje s smrtjo opisuje kot prehod skozi "vrata drugačne resničnosti", vrata nekega drugega in hkrati svojega lastnega notranjega sveta.

Nekateri umetnostni kritiki menijo, da njegova dela ne delujejo pozitivno, in trdijo, da izkorišča prizadete in nemočne ljudi. Townsend (1998, 48) ga zagovarja in trdi, da fotografije modelov niso "objekti spektakla", temveč "predmeti čaščenja". Witkin sam pojasnjuje, da prek umetniških del, ki jih ustvarja, preigrava lastno identifikacijo s trpečimi telesi, ki jih fotografira. Skozi akt fotografije sam postane subjekt: "Ko nekoga fotografiram, je to v resnici del mene. Fotografiram sebe in to, česar o sebi ne vem [...] Postati želim ta oseba, ali posedovati vrline in značilnosti, za katere si predstavljam, da jih posedujejo oni". Njegovo fotografiranje modelov temelji na konceptu sodelovanja in odobravanja. Čuti potrebo, da bi "ustvaril podobo, ki je neizbrisna, lepa in ima svoj namen". O ljudeh, ki jih fotografira, pravi, da čutijo, da dela z občutkom in spoštuje način, na katerega se želijo predstaviti (Townsend 1998, 49). Parry (2001), ki ga je ob delu v Mehiki tudi spremljala, Witkinovo delo interpretira kot ustekleničevanje grotesknih posledic spiritualnega razkrojevanja, fotografije same pa doživi kot "relikvije" ali božanske talismane, ki odganjajo zmedenost današnjega časa.

V nekaterih Witkinovih delih so poleg nenavadnih ljudi ali pozorno aranžiranih tihožitij s trupli odraslih prisotna tudi telesa dojenčkov. Sklepamo lahko, da ta izbira ni naključna. Parry (2001, 11) navaja da Witkinovo umetnost zaznamuje tudi to, da sta ob rojstvu preživela samo on in njegov brat dvojček, njuna sestra pa ne. Ta družinska izguba ga je preganjala vse življenje. Med drugim v svoji poeziji o izkušnji razmišlja kot o "kriku (sestre) med zvezdami".

## 5.1.4 POVEZAVE

Tabela 5.1 : Žalna umetnost – predelava izkušnje vojne

AVTOR	VZROK/RAZLOG	TERAPEVTSKI ELEMENTI
<b>Joseph Beuys</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- druga svetovna vojna</li> <li>- udeleženosť v nesreči</li> <li>- sram pred dejanji</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- kolektivno ozaveščanje o grozotah vojne, da se te ne bi ponovile</li> </ul>
<b>Joel-Peter Witkin</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- izguba sestre ob porodu</li> <li>- življenje z gibalno ovirano osebo</li> <li>- vietnamska vojna</li> <li>- priča nesreče</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- biti pozoren do drugačnih ljudi</li> <li>- ohranjanje spomina na umrlo sestro</li> <li>- spiritualno iskanje</li> </ul>
<b>Marina Abramović</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- starša partizana</li> <li>- oče narodni heroj</li> <li>- balkanska vojna</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- opominjanje, osveščanje družbe</li> <li>- stik s spiritualnostjo</li> </ul>

Pri analiziranju izbranih del vseh treh avtorjev lahko kot skupni imenovalec opazimo izkušnjo vojne. Beuys kot najbolj aktivni udeleženec (pilot in vojni ujetnik) o svojih izkušnjah tudi najbolj odkrito govori. Z drugo svetovno vojno, predvsem z dogajanjem v Auschwitzu, je bolj ali manj očitno (včasih samo prek uporabe materialov) povezanih tudi največ njegovih del. Witkin je imel v vietnamski vojni bolj pasivno vlogo, saj ni bil udeležen kot vojak, ampak kot vojni fotograf, vendar nisem zasledila podrobnejše analize tega dela njegovega življenja. Zdi se, da ga globlje zaznamujejo druge omenjene izkušnje, povezane s smrtjo. Tudi film Marine Abramović ni njeno najbolj značilno delo, vendar je poigravanje z idejo smrti pogosto navzoče v drugih performansih, ki jih avtorica vidi kot preizkušanje meja lastne psihofizične vzdržljivosti. Avtorji se torej v svojih umetniških delih ne ukvarjajo s smrtjo samo zato, da bi občinstvo šokirali, temveč imajo za sabo resnične in boleče izkušnje smrti in vojne. Z avtentičnim čustvenim izrazom ozaveščajo javnost oz. predelujejo lastne travme in tega ne počnejo zato, da bi čustveno izsiljevali gledalce.

Vsem trem umetnikom je skupna neobičajna in za naključnega opazovalca osupljiva izbira materialov (trupla živali, ljudi ali živalskih kosti). Če poznamo njihove osebne izkušnje, te materiale razumemo kot element, ki se najbolj približa podobam smrti, ki so jih umetniki doživeli; tako lahko svoje občutke izrazijo najbolj neposredno. Kot ugotavljam že v primerih del nekaterih drugih umetnikov, je tudi ob analizi performansov Beuysa in Abramovičeve njuno vedenje (neartikulirani kriki, interakcija z mrtvimi živalmi ali prisilna repeticija čiščenja) identično vedenju marsikaterega uporabnika v socialnem delu, na primer človeka, ki ima težave z duševnim zdravjem. Pomembna razlika med njimi je v namenu dejanja, ki je, kot navajam v tabeli, v primeru omenjenih umetnikov konstruirano namerno, predvsem z željo po ozaveščanju javnosti, v primeru Witkina pa tudi z namenom ohranjanja spomina na umrle, izkazovanja spoštovanja in raziskovanja spiritualnosti in krščanstva.

## **5.2 ŽALNA UMETNOST – PREDELAVA IZKUŠNJE BOLEZNI**

### **5.2.1 HANNAH WILKE (1940–1993)**

#### **5.2.1.1 Osebno ozadje**

*Včasih bolezen nastane zaradi izgube. Okolje ustvari notranje rane, ki se jih ne zavedaš v celoti.*

Hannah Wilke (v Jones 2002, 225)

Hannah Wilke se je rodila leta 1940 in umrla leta 1993 zaradi raka na dojki. Po poklicu je bila kiparka, v seriji avtoportretov, ki jih je ustvarjala vse življenje in jih je imenovala "performalistični avtoportreti", pa je kot svoje delo predstavljala samo sebe. Občasno jih je organizirala v umetniška dela ali jih razpošiljala v obliki razglednic. Udeleževala se je tudi na akademskem področju – zaposlena je bila tudi na fakulteti za vizualne umetnosti na Manhattanu (ZDA), kjer je osnovala oddelek za keramiko, sodelovala pa je tudi na konferencah o feministični umetnosti.

V mladosti so jo pogosto obsojali kot pretirano narcistično, a v devetdesetih letih se je dojemanje njene umetnosti popolnoma spremenilo. Uprizarjala je svoje bolno telo in z

raziskovanjem sprememb, ki jih je na njenem telesu pustila kemoterapija, spodbujala gledalce k razmišljanju o lepotnih idealih naše kulture, ideji popolnega ženskega telesa in dejstvu, da nihče ne bo živel večno. Najbolj značilno in hkrati njeno zadnje delo je Intra–Venera.

Spoprijemanje z boleznijo prek performativnih fotografij je začela s skupino del, na katerih je upodobila svojo mater, ki je leta 1982 umrla za rakom. Mednje spada tudi diptih Portret umetnice z materjo Selmo Butter.

### 5.2.1.2 Primeri del

#### Portret umetnice z materjo Selmo Butter (1978 – 1982)

Slika 5.7: Portret umetnice z materjo Selmo Butter



<http://andreagrasso.files.wordpress.com/2008/08/wilke-78-2.jpg> (20. april 2010)

Na levi strani vidimo umetnico in njen spokojen v usodo vdan obraz. Ko fotografijo podrobneje pogledamo, opazimo, da so predmeti na njenih prsih kirurški instrumenti. Močen kontrast prvi fotografiji ustvari slika matere z deformiranim prsnim košem, ki je drugačen kot pričakujemo, vendar je izraz njenega obraza miren, zaznamo lahko celo nasmešek. Wilke "skuša z obrednimi predmeti odvrniti bolezen, ki se je polastila materinega življenja" ter hkrati "ponazarja mučno soodvisnost Hannah in Selme v trajnem odnosu matere in hčere" (Jones 2002, 229–230).



## Serija Intra–Venera (1992)

Slika 5.8: Serija Intra-Venera - št.4



<http://www.theslideprojector.com/images/art6/chapter12-feminstartinnorthamericaandgreatbritain/hannahwilke/intravenus4.jpg> (20.april 2010)

Intra–Venera je cikel fotografij človeške velikosti, ustvarjenih pred Wilkejevo smrtjo leta 1992. Na njih kljub zabuhlosti, ki je posledica kemoterapije, še vedno upodablja svoje telo, ki je izgubilo tako mladost kot tudi privlačnost. Umetnica odkrito in pogumno razkriva posledice zdravljenja na svojem telesu, na primer izgubo las. Nekatere fotografije prikazujejo njene še dolge, a razredčene lase, vendar je na večini od njih golglava. Fotografije dopolnjuje skupina slik imenovanih Poteze s čopičem (*Brushstrokes*), narejenih iz las, ki so ji izpadli zaradi kemoterapije. Sklepamo lahko, da je ime Intra–Venera (izvirno ang. *Intra–Venus*) avtorica izbrala zato, ker se izgovori podobno kot beseda intravenozno (ang. *intravenous*), saj je kemoterapija intravenozno uvajanje infuzije v krvni obtok bolnika.

### **5.2.1.3 Interpretacija in terapevtska vrednost**

Wilkejeva dela "pričajo o nepopustljivi potrebi po nedvoumnem prikazovanju neizrekljivega razdejanja, ki ga povzroči rak". Gledalca tako ne prisili samo, da se sooči z lastnimi pričakovanji glede videza ženskega telesa, temveč tudi s tistim, kar je bolno, drugačno, grozljivo in hkrati resnično; s tistim, o čemer nočemo govoriti. Wilke je s temi deli "pozunanjala psihološke rane in na videz skušala pregnati raka, ki jo je razjedal od znotraj". (Jones 2002, 232–234)

Wilke kljub bolezni še vedno vztrajno pozira, kot da je "v boju z rakom želela pretrgati zapletene, a nedvomno peklensko boleče vezi med svojim pogledom, telesom, spolno identiteto in umom". Fotografijo je uporabljala, "da bi posledice raka in postopke njegovega zdravljenja naredila berljive, da bi smrti podelila smisel. Tako kot materine fotografije niso omilile žalosti, ki jo je Wilke občutila ob smrti Selme Butter, tako te slike ne morejo omiliti izgube Hannah Wilke" (Jones 2002, 230–231).

Rak dojke je vse bolj pogosta, a še vedno tabuizirana bolezen. Hannah Wilke je bila med prvimi umetnicami, ki so namenoma kršile ta tabu s prikazovanjem učinkov kemoterapije na telo. Za javno prikazovanje ženske nepopolnosti, deformacije, radikalne drugačnosti ali pohabljenosti je v prvi vrsti potreben pogum. Tako vsem s podobno izkušnjo pomaga spoznati, da niso edini. Pri tem je zelo pomembno, da izpostavljena umetnica tega ne počne kot žrtev, temveč ubere lahkotnejši, skoraj spiritualni pristop; stanje svojega telesa je sprejela, zanjo je postalo že naravno, in zdi se, da je ne zanima, kaj si o njem mislijo drugi. V seriji *Intra – Venera* pozira s šopkom rož na glavi, nam šaljivo kaže jezik ali spokojno miruje, ovita v modro odejo, njena podoba pa spominja na religiozno ikono.

## **5.2.2 BOB FLANAGAN (1952–1996)**

### **5.2.2.1 Osebno ozadje**

Bob Flanagan je bil ameriški pisatelj, pesnik, glasbenik in performer, ki je vse življenje bolehal za cistično fibrozo in leta 1996 zaradi nje tudi umrl. Trpel je hude

bolečine, njihovo intenzivnost pa je s performansi zožil na manj dvoumno, zgolj telesno trpljenje. Flanagan tako "vsaj začasno pozabil na odvisnost od medicinskih tehnologij". V svojem delu je prepletal "prebadanje, mesarjenje in pohabljanje telesa ter neposredne, osebne izpovedi, ki so opisovale njegovo tesno razmerje s telesno bolečino" in tako sebi in drugim dokazoval, da kljub bolezni še vedno *obstaja*. (Jones 2002, 278). Pri delu ga je podpirala partnerka Sheree Rose, ki je pogosto sodelovala v njegovih performansih, skupaj pa nastopata tudi v dokumentarnem filmu Bolan (*Sick*). Flanagan je najbolj znan po svojem alter egu – paradoksalnem superjunaku : Supermazohistu.<sup>52</sup>

### 5.2.2.2 Primeri del

#### Čas obiskov (1993 – 1996)

Slika 5.9: Čas obiskov



<http://tracker.zaerc.com/torrents-details.php?id=9916&filelist=1>(20. april 2010)

Ta multimedijška predstavitev ali potujoča instalacija je bila leta na ogled v različnih mestih v ZDA, Flanaganu pa je pri izvedbi pomagala partnerka Sheree Rose. Flanagan je v performansu ležal v bolnišnični postelji in predstavljal samega sebe. Obiske občinstva je sprejemal kot da bi bili njegovi obiskovalci v pravi bolnišnici.

<sup>52</sup> Bob Flanagan v vlogi Supermazohista izvaja " Super pesem cistične fibroze". Dostopno prek <http://www.youtube.com/watch?v=9Y7JwWMB5kc> (2. maj 2010)

## Trilogija Memento mori: Videokrsta (1994)

Slika 5.10: Videokrsta



Iz filma Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist (1997)

V prvem delu trilogije z naslovom *Videokrsta* je zgornji del krste odprt in okrašen s podobami telesnih delov in nabojev. Na njem je napis: "Obljubljena mi je bila zgodnja smrt, ampak jaz sem tu kakih štirideset let pozneje in še vedno čakam". V krsti je zaslon, na katerem je predvajan umetnikov obraz. Ko se obiskovalec približa s cvetjem okrašeni krsti in ga premami želja, da bi si поблиže ogledal "mrtvega" Flanagan, na monitorju zagleda lasten obraz. Učinek te nadomestitve je pretresljiv, saj gledalca nepričakovano postavi v vlogo trupla. Smrt tako ne ostaja več nekje drugje, ampak jo nenadoma skoraj začutimo na lastni koži. Delo "poglobljeno postavlja pod vprašaj domnevo, da je smrt nekje drugje, zunaj subjekta, in osvetljuje dejstvo, da je razkošje takšne domneve odtegnjeno vsem kronično bolnim ljudem, kot je bil Flanagan." (Jones 2002, 284).

V drugem delu trilogije (*Prah si in v prah se povrneš*) naj bi odprt pokrov krste iz borovine, v kakršni naj bi pokopali Flanagan, razkril kup konfetov - koščkov fotografij, ki naj bi Flanagan prikazovali v različnih življenjskih obdobjih.

Tretji del trilogije, Opazovanje, naj bi Flanagan zasnoval "kot dokument razkroja svojega telesa" (Jones 2002, 285). V krsto naj bi pred pokopom namestili videokamero, ki bi bila povezana z monitorjem, nameščenim v galeriji. Tam bi si obiskovalci lahko ogledali vsebino in dogajanje v krsti. Deli Prah si in v prah se povrneš in Opazovanje nista bili nikoli dokončani.

### 5.2.2.3 Interpretacija in terapevtska vrednost

Jones (2002, 276) ugotavlja, da "bolezen prisili subjekt k prepoznavanju svojega obstoja, in to ne samo v razmerju do drugega, temveč tudi do trpinčenega jaza". Izkušnja bolečine zaradi cistične fibroze ima za Flanagan funkcijo "konkretiziranja telesa", mu omogoča njegovo polno zavedanje in priznava njegov obstoj.

Flanagan je na svetovnem spletu objavil tudi "dnevnik bolečine", v katerem izraža svoja občutja ob zavedanju, da bo kmalu umrl. V delu dnevnika z naslovom Januar pravi:

*Vse na smrt strašim, obnašam se, kot da bom vsak hip umrl. Še vedno depresiven. Vse, kar si želim, je umreti – mislim jokati – nameraval sem napisati jokati, pa sem napisal umreti. Kako freudovski sploh še lahko postanem?*

*Vedno na obrobju. Vedno prestrašen ... In medtem ko razmišljam o smrti, je Preston, 23-letnik iz poletnega kampa cistične fibroze umrl pred nekaj dnevi. Pogreb je jutri, a ne grem. Moral bi ga poklicati prejšnji teden, a le kaj naj bi mu rekel, mu zaželel srečo?*<sup>53</sup>

Flanagan je med drugim izvajal številne performanse, v katerih se je pred občinstvom poškodoval, ta dejanja pa so imela zanj poseben pomen. Jones (2002) meni, da jih ni izvajal zato, da bi šokiral, ampak da bi pomagal sebi. Prek bolečine je laže začutil svoje bistvo in se zavedel, da je kljub smrtni bolezni takrat še vedno živ. Za Flanagan je sadomazohizem zdravilo, ki ga sooči z bolečino, na katero ga je

---

<sup>53</sup> Bob Flanagan: Dnevnik bolečine ali *Pain Journal*. V celoti dostopno prek <http://vv.arts.ucla.edu/terminals/flanagan/01jan.html>. (20. april 2010).

obsodila bolezen - bolečino boleznici zreducira na telesno trpljenje, s čimer vsaj začasno pozabi na odvisnost od medicinskih tehnologij, hkrati pa nam in sebi dokazuje, da še vedno obstaja. Poleg samopoškodovanja Flanagan uporablja tudi parodijo, na primer v že omenjeni "Super pesmi Cistične fibroze", v kateri se iz svoje boleznici norčuje, kar je prav tako eden od načinov, ki mu olajša soočanje z njenimi posledicami.

### **5.2.3 JO SPENCE (1934–1992)**

#### **5.2.3.1 Osebno ozadje**

Otroštvo Jo Spence je bilo, kot navaja v svoji politični, osebni in fotografski biografiji V lastnem oziru (*Putting Myself in the Picture*), zaznamovano z drugo svetovno vojno, revščino in nešteti selitvami. Šolanje je zaključila pri petnajstih letih in nato našla prvo zaposlitev kot asistentka v fotografskem studiu. S tako pridobljenim tehničnim znanjem je po neuspeli zakonski zvezi v sedemdesetih letih začela samostojno komercialno delovanje v lastnem fotografskem studiu. Politično aktivna in feministično naravnana je s svojim delom predstavljala predvsem probleme neplačanega dela žensk, na primer s sodelovanjem v aktivistični umetniški skupini *Hackney Flashers*. V zrelih letih je dokončala tudi študij fotografije v Londonu. Približno takrat so ji tudi postavili diagnozo rak dojke in pred smrtjo je večinoma ustvarjala dela, povezana z boleznijo.

### 5.2.3.2 Primeri del

#### Serija Zdrava kot dren? (1982)

Slika 5.11: Serija Zdrava kot dren?



Vir: Terry Dennet (Jo Spence Memorial Archive, London)

Kot omenja v avtobiografiji, s serijo *Zdrava kot dren?* (*A Picture of Health?*) prevprašuje svoj odnos z zdravniki in medicinskimi sestrami in občutke nemoči v državni zdravstveni ustanovi, kar je doživela kot "popolno infantilizacijo". Obstajati si želi kot individuum in poskuša razumeti razlike med sferama "telesa kot podobe" in "telesa kot prostora boja za lastno zdravje" ter navaja: "Slišala sem zdravnika, ki ga nisem še nikdar srečala, kako mi govori, da bo treba mojo levo dojko odstraniti. Hkrati sem slišala sebe odgovoriti: 'Ne'. Nezaupljivo, uporniško, nenadno, jezno, napadajoče, patetično, samotno, v popolni nevednosti." (Spence 1986, 150)

Ustvarjanje teh fotografij ji je omogočilo, da je opustila pozicije žrtve in postala "kreativno in produktivno besna" ob poustvarjanju travme, ki jo je doživela, ko so ji dojko s pisalom označili za amputacijo. To travmatično izkušnjo poustvarja tudi v kasnejših umetniških delih, v okviru tehnike Foto Terapije.

## Terapija: Novi portreti (1984)

Slika 5.12: Novi portreti



Spence (1986: 179)

Spence je leta 1984 začela sodelovati z Rosy Martin in povezovali sta tehnike s področja svetovanja, psihodrame in nevro–lingvističnega programiranja. Spence (1986, 172) opisuje, kako sta druga drugi pred kamero dovolili izraziti "nove vizualne jaze". Iz svojih spominov sta skušali obuditi "posebne arhetipske podobe" in jih ponovno ustvarili z namenom, da bi podobe delovale v njuno korist. Spence to poimenuje "izdajanje notranjega dovoljenja" — dovoljenja za spremembo, za opustitev, za premik. Portrete je v vlogi fotografinje/terapevtke posnela Rosy Martin, Spence pa je prek njih poustvarila dramo odhoda v bolnico, kjer je bila infantilizirana. (1986, 179). Weiser (2005), ameriška psihiatrinja, ki se je tudi sama ukvarjala s tehnikami Foto Terapije, se spominja, kako je Spence fotografski aparat uporabljala kot orožje ali ogledalo, ki oživi, da bi delilo skrivnosti, pripovedovalo zgodbe, kričalo resnice in odkrilo novo razumevanje.

### 5.2.3.3 Interpretacija in terapevtska vrednost

Z deli Jo Spence sem se prvič srečala v Galeriji moderne umetnosti v Glasgowu, oktobra leta 2008. Tam je bilo razstavljenih nekaj njenih avtoportretov, ki so nastali med njeno boleznijo, torej med letoma 1982 in 1992. Izvedela sem, da v Londonu obstaja spominski arhiv Jo Spence in navezala stik s Terryjem Dennettom, njenim



nekdanjim partnerjem in sodelavcem. Februarja 2009 sem z njim opravila intervju, v katerem sva govorila predvsem o ozadju njenih del in razvoju fototerapije, dovolil pa mi je tudi uporabo nekaterih fotografij v pričujoči nalogi.

Podobno kot Hannah Wilke, tudi Jo Spence uporablja prsi kot metaforo boja žensk, ki si želijo postati aktivni subjekti kritike sistema v nasprotju s pasivnim sprejemanjem dodeljenosti objekta lepote. Zdrava kot dren? je odgovor na bolezen in zdravljenje v obliki fotografskega projekta, skozi katerega Spence kanalizira svoje občutke o raku dojke in izkušnji ortodoksne medicine. Zanima jo predvsem odnos moči med zdravnikom in pacientom ter vloga zdravstvene ustanove pri infantilizaciji pacientke, saj je bila to po njenem mnenju grozljiva izkušnja. Z beleženjem svoje bolnišnične izkušnje (na primer mamografa) je postala aktivni subjekt lastne raziskave, namesto da bi sprejela položaj objekta tradicionalne medicine. Čutila je, da tako mediji kot medicina telo fragmentirajo in se osredotočajo le na posamezne dele, pri čemer se izgubi esenca celote oz. prava oseba.

Prek soočanja z bolezenskim stanjem in z njegovim aktivnim prikazovanjem je lahko nadzorovala lasten položaj: "Fotografiranje ves čas moje bolezni je pomenilo, da so bila določena dejstva moje zgodovine natančno in vidno postavljena predme" (Spence 1990). Nasprotovala je pritisku družbe po prilagajanju in prikrivanju izmaličenosti. Večina njenih fotografij se zoperstavlja prepričanju o družbeni zaželenosti normalne podobe. To prepričanje po njenem mnenju zanika individualnost, s katero se individuuum sooča, in ga vkaluplja ter obravnava kot objekt. Soočanje s stanjem, ki lahko človeka potencialno stigmatizira, in njegovo aktivno prikazovanje zanjo predstavljata načina pridobivanja nadzora nad lastno spremenjeno podobo.

Dennett, nekdanji partner in sodelavec Jo Spence, meni, da nas njene fotografije silijo v zaznavanje družbenih problemov in razkrivajo, kako se družba ukvarja z ženskim telesom, kulturnimi posledicami bolezni, medicinskim profesionalizmom in avtoriteto. Nadaljuje, da nas opazovanje Spencine družbene kritičnosti in njeni poskusi preživetja kot "osebe z dostojanstvom" kot gledalca "opremita z močjo" (Dennett 2001).

Glavna spodbuda za iskanje netradicionalnih terapij je bil zdravnikov predlog, naj začne jemati tablete proti depresiji, kar jo je navdalo z grozo. Želja po izogibanju tovrstnemu zdravljenju jo je privedla do terapij, ki temeljijo na humorju in glasbi, pozneje pa je kot terapevtsko orodje odkrila fotografijo in razvila svoja programa "Preživeti raka" (*Cancer Survival*) in "Zdravljenje s fotoaparatom" (*Camera Therapy*). Jo Spence FotoTerapijo<sup>54</sup> definira kot "uporabo fotografije za samozdravljenje", ki hkrati spodbuja "aktivno spremembo" in izvira iz tehnik, kot so svetovanje, t. i. preokvirjenje oz. *re-framing*<sup>55</sup>. S FotoTerapijo si je Jo Spence dovolila fotoaparatu predstaviti "novo vizualno podobo same sebe" in ugotovila, da ne obstaja le en sam jaz, temveč več fragmentiranih jazov, med katerimi se želi vsak zavestno izraziti, vendar številnih nikoli ne prepoznamo. Ustvarila je serijo avtoportretov, kjer je vizualno utelesila te dele in hkrati našla načine ustvarjanja dialoga s samo sabo.

## 5.2.4 POVEZAVE

Tabela 5.2: Žalna umetnost – predelava izkušnje bolezni

AVTOR	VZROK/RAZLOG	TERAPEVTSKI ELEMENTI
<b>Hannah Wilke</b>	- bolezni in smrt matere - lastna bolezen	- samopomoč
<b>Bob Flanagan</b>	- lastna bolezen - fizična bolečina	- samopomoč
<b>Jo Spence</b>	- lastna bolezen	- samopomoč - osveščanje javnosti

Ker je avtorjem v tem delu naloge skupna izkušnja smrtne bolezni, je razumljivo, zakaj kot najpomembnejši material uporabljajo svoje telo. Njihov namen je bolj osebne, intimne narave (želja po širši družbeni spremembi ni v ospredju ustvarjanja).

<sup>54</sup> Izraz je namenoma pisan z dvema velikima začetnicama, da bi ponazoril enakopravnost disciplin

<sup>55</sup> Preokvirjanje je terapevtska tehnika, ki se uporablja kot opora pri spreminjanju pogleda, iskanju drugačnega zornega kota pri soočanju z bolečino ali boleznijo. Prizadetemu pomaga, da izkušnjo preoblikuje v pozitivno smer, kar ga okrepi.

Vsi trije v intervjujih, avtobiografskih tekstih in publikacijah jasno navajajo, kako jim ukvarjanje z umetnostjo lajša soočanje z boleznijo in specifičnimi simptomi. Vse tri je bolezen premagala, z deli pa so zasloveli že pred smrtjo. Tudi Wilke, Flanagan in Spence bi bili lahko (poleg tega, da so bili pacienti v različnih bolnišnicah) uporabniki socialno – delavskih storitev; Jo Spence je zadnjih nekaj tednov svojega življenja preživela celo v hospicu. Emocionalna bolečina, o kateri govorijo skozi svoje fotografije (na primer Portret umetnice z materjo Hannah Wilke ali serija Zdrava kot Dren? Jo Spence), je zelo podobna bolečini uporabnikov storitev socialnega dela in je *avtentična*. Umetnost je zanje samo način, prek katerega se z njo soočajo/jo poskušajo pregnati oz. premagati.

Analizirana umetniška dela ob opiranju na širši kontekst nastanka ponujajo smiselno in sprejemljivo razlago. Razumevanje teh del je, podobno kot razumevanje akcij uporabnikov socialnega dela, okrnjeno, če ne poznamo njihovega konteksta in izvora. Tudi Wilke, Spence in Flanagan z lastnim telesom ali njegovimi posnetki zgolj prikazujejo realno situacijo, stanje, v katerem se je zaradi bolezni znašlo njihovo telo. Telo, ki je spremenjeno, nenavadno, nepopolno ali poškodovano in od katerega družba pričakuje, da je zato tudi tiho in skrito.

## **5.3 KOMERCIALNA SOCIALNA UMETNOST**

### **5.3.1 TRACEY EMIN (1963)**

#### **5.3.1.1 Osebno ozadje**

Tracey Emin je ena najbolj znanih britanskih sodobnih umetnic, ki je postala tudi pomemben simbol za sodobni odnos med umetnostjo in slavo. Odraščala je v angleškem obmorskem mestecu Margate kot nezakonski otrok. Njen oče je bil lastnik hotela, ko pa je njegov posel propadel, je družina živela v revščini. Emin v intervjujih večkrat omenja, da je bila pri štirinajstih letih spolno zlorabljena in da je pri

osemnajstih letih prekinila nosečnost z dvojčki, ker jo je skrbelo, kaj bodo rekli njeni starši.

Leta 1987 se je preselila v London, kjer je na elitni akademiji Royal College of Art magistrirala iz slikarstva. Na njeno delo naj bi v začetnem obdobju vplivala predvsem Egon Schiele in Edvard Munch, pozneje pa naj bi vse svoje slike iz tega obdobja uničila. Prvo samostojno razstavo je imela leta 1994 v Londonski galeriji White Cube. Med zbiratelji njenih umetnin sta tudi Elton John in George Michael, njen osebni prijatelj in občudovalec pa naj bi bil tudi David Bowie.

### 5.3.1.2 Primeri del

#### Vsi, s katerimi sem spala 1963–1995

Slika 5.13: Vsi, s katerimi sem spala 1963–1995



[http://www.tate.org.uk/magazine/issue1/emin\\_tent5.htm](http://www.tate.org.uk/magazine/issue1/emin_tent5.htm) (1. maj 2010)

Tracey Emin je leta 1995 zaslovela z instalacijo Vsi, s katerimi sem spala 1963–1995 oz. Šotor (*Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* oz. *The Tent*). Kot pove že ime, je ključni predmet instalacije šotor, v njegovi notranji strani pa sta izvezeni 102 imeni, med katerimi so poleg spolnih partnerjev umetnice tudi njena babica, prijatelji in nerojena otroka. Delo je pogosto interpretirano kot plehko ali arogantno, vendar bolj kot o seksualnih dosežkih govori o intimnosti in pristni bližini. Preizprašuje

družinske odnose in odnose med partnerji, posebno atmosfero pa ustvari tudi izbira tehnike vezenja, ki je v umetniških delih Eminove pogosta. Vezenje kot oblika tradicionalnega in zamudnega dela instalaciji prida nostalgичne podtone.

### Moja postelja (1998)

Slika 5.14: Moja postelja



[http://images.artnet.com/artwork\\_images\\_651\\_43711\\_tracey-emin.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images_651_43711_tracey-emin.jpg) (1.maj 2010)

Druga znamenita instalacija, ki je nastala nekaj let po Šotoru, se imenuje Moja postelja (*My Bed*) in je sestavljena iz prave postelje, neopranih rjuh, umazanega spodnjega perila, uporabljenih kondomov in nekaj madežev predvidoma organskega izvora. Na tleh ob postelji leži nekaj steklenic in časopisov, opazimo pa tudi pepelnik, škatlico cigaret in podobne predmete. Nedaleč stran od postelje pod strop pripeta visi tudi zanka iz debele vrvi. Instalacija je bila leta 1999 nominirana za prestižno Turnerjevo nagrado, vendar je Emin ni prejela. Kritiki so delo označili kot škandalozno, a je kljub temu izjemno povečalo zanimanje splošne javnosti za Eminino ustvarjanje. Moja postelja naj bi predstavljala obdobje štirih dni, ki jih je umetnica preživela v postelji in razmišljala o samomoru, Charles Saatchi pa naj bi jo odkupil za 150 tisoč funtov.

### **5.3.1.3 Interpretacija in komercialna vrednost**

Emin je zanimanje javnosti pridobila predvsem z neutrudnim izpostavljanjem intimnih podrobnosti iz svojega življenja. Te so bile pogosto povezane z njenimi odnosi z moškimi, zato bi jih najlaže uvrstili v polje feministične ali seksualne umetnosti. V polje žalne ali smrtne umetnosti pa lahko uvrstimo Šotor zato, ker obravnava izkušnjo izgube (nerojenih otrok in babice). O svojih prekinitvah nosečnosti in spolni zlorabi umetnica tudi brez zadržkov govori v intervjujih. Lahko bi torej dejali, da so njena umetniška dela javni čustveni odgovori. Kot je navedeno na njeni spletni strani, je eno njenih novejših in manj znanih del različica Moje Postelje, poimenovana Temna Postelja ali *Dark Bed*. Na zavese, ki posteljo obdajajo, sta izvezeni sporočili "Prosim ne počni tega" in "čuden seks", na rjuhi pa grožnja "dobila te bom". Predvidoma se Temna Postelja nanaša na izkušnjo spolne zlorabe iz umetniških najstniških let, vendar odziv nanjo ni tako intenziven, kot je bil leta 1999.

Tracey Emin hkrati učinkovito ruši okvire, ki definirajo umetnost in popularno kulturo, tako da ti nista več strogo ločeni. V komercialno žalno umetnost jo uvrščam zato, ker poleg tega, da je postala varovanka galerije Saatchi, svojo tržno vrednost povečuje tudi kot model za pomladno–poletno kolekcijo oblek Vivienne Westwood (2000) in prijateljuje s slavnimi popularnimi glasbenimi ustvarjalci. Emin svoje podobe ne posodi v uporabo le visoki modi, pojavi se tudi kot promotorka piva Becks. Leta 2005 smo jo lahko občudovali na velikih obcestnih plakatih in avtobusnih postajah. Te izbire jo iz področja izpovedne vizualne umetnosti prestavijo na popolnoma komercialno raven, za pomoč pri delu v svojem ateljeju pa naj bi najela tudi asistente. Nekateri kritiki njena dela označujejo z izrazi kot je "pohlepna umetnost" (Osborne v Merck 2002, 40), njo samo pa kot "blagovno znamko" (Lehmann v Merck 2002, 60).

### **5.3.2 DAMIEN HIRST (1965)**

#### **5.3.2.1 Osebno ozadje**

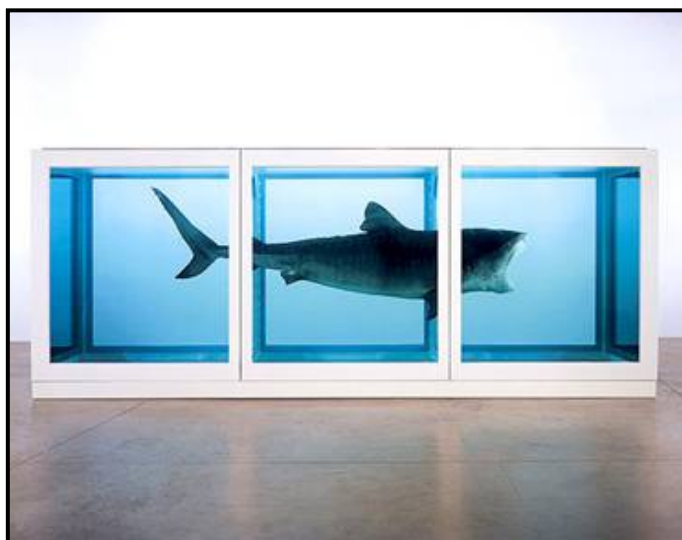
Drugi pomemben in najbolj medijsko izpostavljen britanski umetnik nove generacije je Damien Hirst. Odraščal je v severnem britanskem mestu Leeds, njegov oče, ki je bil mehanik, pa naj bi družino zapustil, ko je bil Hirst star dvanajst let. Hirst naj bi se na

različne umetniške šole večkrat neuspešno prijavil in pred študijem na elitni Londonski univerzi Goldsmiths naj bi dve leti delal na gradbišču, kot srednješolec pa celo v mrtvašnici. V knjigi intervjujev *On the Way to Work* (Na poti v službo) Hirst navaja, da ga je človeška patologija od nekdanj fascinirala, in opiše, kako je v najstniških letih videl truplo prijateljewe mame, ki je zgorela v požaru. Prepoznavnost je dosegel leta 1988 kot glavni organizator študentske razstave Freeze, ki jo je obiskal slavni galerist Charles Saatchi. Ta je tri leta pozneje Hirstu ponudil denarno podporo za izdelavo del. Hirst je zaslovel predvsem z razstavljanjem v formalinu ohranjenih mrtvih živali (morskega psa, ovac, telička in krave) v zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja.

### 5.3.2.2 Primeri del

#### Fizična nezmožnost smrti v zavesti živečega (1991)

Slika 5.15 : Fizična nezmožnost smrti v zavesti živečega



[http://blog.lib.umn.edu/peza0001/arts1001wednesdays/001\\_ThePhysicalImpossibilityOfDeath.jpg](http://blog.lib.umn.edu/peza0001/arts1001wednesdays/001_ThePhysicalImpossibilityOfDeath.jpg) (1. maj 2010)

Hirstovo delo Fizična nezmožnost smrti v zavesti živečega (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*) iz leta 1991 je vitrina, v kateri plava v formaldehidu ohranjen morski pes. Denar zanjo je prispeval londonski galerist Charles Saatchi. Delo je bilo pozneje prirejeno in odkupljeno za 12 milijonov dolarjev,

danes pa je na ogled v Metropolitanskem muzeju umetnosti v New Yorku. Tudi Hirst je bil s tem delom nominiran za Turnerjevo nagrado, ki jo je prejel leta 1995.

### **Za božjo voljo (2007)**

**Slika 5.16: Za božjo voljo**



<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/artblog/2007/jun/01/hirstsskullmakesdazzlingde> (24. april 2010)

Lobanja je simbol, pogosto prisoten v Hirstovem ustvarjanju. Izdelava dela *Za božjo voljo* (*For the Love of God*) iz leta 2007, platinastega odlitka človeške lobanje, okrašenega z diamanti, naj bi stala 14 milijonov funtov. Delo naj bi bilo pozneje prodano na dražbi za več kot 100 milijonov funtov. Kot navaja časopis *Guardian* (junij 2007) naj bi bila navdih za izdelavo umetnikova mati, ki naj bi ga vprašala: "Za božjo voljo, le kaj boš spet naredil?".

#### **5.3.2.3 Interpretacija in komercialna vrednost**

Tako Hirst kot Beuys v svojih delih uporabljata živali, vendar v primerjavi z deli Beuysa, ki v performansih uporablja kojote ali zajce in je z njimi v neposredni interakciji, Hirst z živalmi ne ustvari osebne povezave, temveč jih razstavlja zgolj kot objekte in še to na zelo kliničen način (včasih prerezane). Zdi se tudi, da ideje v ozadju niso povezane z relevantnimi osebnimi travmatičnimi izkušnjami, iz katerih bi Hirst (ali posledično gledalec) lahko črpal avtentične emocije (vsaj ne travmatičnih



izkušenj, primerljivih z vojno ali boleznijo). Burn (2001, 12) sicer navaja, da je bila "krhkost obstoja" za Hirsta že iz časov njegovih ustvarjalnih začetkov najpomembnejša tema, in meni, da Hirst živali ohranja v formaldehidu in postavlja za steklo v velikanske zabojnike zato, da bi zadržal neizbežen razkroj in gnitje, in kot del jalovega poskusa, da bi jih ohranil, vendar se kritikova interpretacija izbire umetniškega medija kot "želje po ohranjanju" tu tudi konča. Hirst sam sicer omenja, da je kot najstnik videl zoglenelo truplo prijateljeve mame, kar bi lahko vzrok za njegov interes do upodabljanja smrti, toda če bi na primer sam preživel napad morskega psa, bi njegovo delo lažje interpretirali kot smrtno umetnost. Ker se to ni zgodilo, je povezavo težko ustvariti in dela se ne zdijo pristna. Razstavljanje mrtvih živali sodi v njegovo zgodnje ustvarjalno obdobje, medtem ko začne pozneje kot simbol za smrt uporabljati lobanje oz. njihove izpeljanke v vseh mogočih različicah. Avtorja v komercialno umetnost uvrščam predvsem zato, ker velja za enega najbogatejših živečih umetnikov, cene njegovih umetnin pa dosegajo vrtoglave vsote. Razsežnosti njegove tržne orientiranosti potrjuje podatek, da sta serijo 300 slikarskih del, imenovanih Pikaste slike (*Spot Paintings*), naslikala njegova asistenta; medtem ko naj bi jih umetnik sam ustvaril samo pet. Rekli bi lahko, da je ustvaril nekakšno komercialno umetniško podjetje. To potrjuje podatek, da je Hirst solastnik založniške hiše Drugi Kriteriji (*Other Criteria*), kjer je poleg njegovih publikacij mogoče kupiti celo tapete, podpisane posterje in različne majice (na katerih so upodobljene lobanje), namenjene tako odraslim potrošnikom, kakor njihovim otrokom. To precej spominja na komercialne izdelke, ki jih tržijo glasbene zvezde in ne sodobni vizualni umetniki.

### **5.3.3 MARC QUINN (1964)**

#### **5.3.3.1 Osebno ozadje**

Marc Quinn se je rodil v Londonu, kjer še vedno živi. V Cambridgeu je študiral umetnostno zgodovino in kot asistent pomagal kiparju Barryju Flanaganu. V intervjuju za časopis *Independent* pove, da v srednji šoli pri likovnem pouku ni imel dobrih ocen in da je z ustvarjanjem začel "ob svojem času". Prav tako omeni, da je imel v dvajsetih letih težave z alkoholom, vendar podrobnosti iz osebnega življenja ne navaja. Prvo samostojno razstavo je imel leta 1988 kot predstavnik Mladih britanskih umetnikov, med katere sodita tudi Tracey Emin in Damien Hirst; s slednjim naj bi bila

nekoč celo sostanovalca. Prepoznavnost je doživel z delom Jaz, tudi njega pa je tako kot Emin in Hirsta, zastopala galerija Saatchi.

### 5.3.3.2 Primeri del

#### Jaz (1991)

Slika 5.17: Jaz



<http://www.artnet.com/magazine/features/kostabi/Images/kostabi5-24-16.jpg> (24. april 2010).

Kip Jaz (*Self*), s katerim je Quinn zaslovel leta 1991, je zamrznjeni avtoportret, narejen iz skoraj petih litrov umetnikove krvi, ki jih je pridobil v obdobju petih mesecev. Umetnik v intervjuju z Robertom Preecem (2000) pravi, da materiale, kot je kri, uporablja zato, da lahko tako "bolj neposredno izrazi drugačno idejo". Nov avtoportret iz krvi ustvari vsakih pet let, saj si želi ustvariti serijo, ki bo beležila njegovo staranje.

## Noseča Alison Lapper (2005)

Slika 5.18: Noseča Alison Lapper



<http://dmnorth.files.wordpress.com/2009/06/alison-lapper-pregnant.jpg> (1. maj 2010).

Noseča Alison Lapper (*Alison Lapper pregnant*) je tri in pol metre visok marmornat kip, ki je bil med letoma 2005 in 2007 postavljen na londonskem Trafalgarskem trgu. Lewis (2005) navaja, da je Alison Lapper, umetnica, ki jo je mati ob rojstvu zavrgla, ker se je rodila brez rok in s krajšimi nogami, na delo ponosna predvsem zato, ker je gibalno oviranost - tako, ki je "gola, noseča in ponosna" - redko opaziti v javnosti. Lapper meni, da kip ustvari ultimativno izjavo o gibalni oviranosti, ki je lahko enako lepa in pomembna oblika bivanja kot katerakoli druga. Zdi se, da Quinnovo ustvarjanje doživi na podobno pozitiven način, kot Jackie Tellalian interpretira sodelovanje z Witkinom pri delu *Ženska z modrim klobukom*. Lewis (2005) nadaljuje, da je Quinn ob svečani postavitvi kipa dejal, da so njegove sanje uresničene, saj se mu zdi, da so njegove skulpture gibalno oviranih ljudi poklon tistim, ki v naši kulturi niso sprejeti. Navdih za omenjeno serijo je Quinn dobil v Britanskem muzeju ob občudovanju klasičnih kipov brez okončin. Kip primerja z Miloško Venero in omenja, kako mu je Lapper opisovala pretekle izkušnje, ko so se ljudje od nje zgroženi obračali stran.

## Sirena (2008)

Slika 5.19: Sirena



[http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2008/10/02/article-1066505-02DFB19300000578-61\\_468x646.jpg](http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2008/10/02/article-1066505-02DFB19300000578-61_468x646.jpg) (24. april 2010)

Sirena (*Siren*) je bila predstavljena leta 2008 v Britanskem muzeju v Londonu, oglaševali pa so jo kot največjo skulpturo iz čistega zlata po starih Egipčanih. Po otvoritvi v javnosti ni požela bleščečih kritik. Quinn je s tem delom uporabil podobno strategijo kot Hirst: medijsko zanimanje za Sireno sta poleg dragocenega materiala zbudila tudi senzacionalistična poza in izbira modela za kip, saj je Kate Moss ena najslavnejših sodobnih manekenk in obenem tako rekoč stalnica britanskega rumenega tiska. Quinn meni, da je Kate Moss sodobna Afrodita, ki ima status ikone, prav tako kot boginje starodavnih svetov. Mediji so omenjali, da se Kate Moss otvoritve kipa ni udeležila.

### 5.3.3.3 Interpretacija in komercialna vrednost

Zanimivo je, da Quinn nima klasične umetniške izobrazbe oziroma je na področju umetnosti kot najstnik dosegal podpovprečne rezultate. Poleg materialov, kot je kri, je v preteklosti uporabljal tudi lastne iztrebke, večinoma pa se izraža prek tehnološko zahtevnega ustvarjanja kalupov in odlivanja predmetov, na primer v silikonu. Njegova socialna angažiranost pride do izraza predvsem v seriji več metrskih marmornatih kipov, ki ponazarjajo gibalno ovirane ljudi, ki jim, podobno kot Witkin, skuša pomagati

k večji prepoznavnost in posledično moči. V ozadju večine njegovih del je prisotna socialna ali eksistenčna tematika, vendar o njegovih osebnih izkušnjah s tega področja v intervjujih ni podatkov. Čeprav je njegov avtoportret narejen iz krvi, osebnega razloga za izbiro materiala ne navaja, kar nam otežuje razbiranje pomena, ki ga za Quinna nosi kri – ni na primer okužen z virusom HIV kot Ron Athey. Med komercialne umetnike ga uvrščam iz različnih razlogov. Podobno kot Hirst, tudi Quinn v zadnjih letih izbira ekstravagantne materiale (zlato) in izpeljavo del v marmorju (tako kot Hirst s svojo serijo slik) prepusti drugim. Uporabi pomoč poklicnih italijanskih kamnosekov – njegova je torej samo ideja, ne pa tudi izvedba. To bi njegovo umetniško kompetentnost lahko postavilo pod vprašaj.

### 5.3.4 POVEZAVE

Tabela 5.3: Komercialna socialna umetnost

AVTOR	VZROK/RAZLOG	KOMERCIALNI ELEMENTI
<b>Tracey Emin</b>	- spolna zloraba - prekinitev nosečnosti	- reklame za pivo Becks - model Vivienne Westwood
<b>Damien Hirst</b>	- razpad družine - delo v mrtvašnici	- najbogatejši živeči umetnik - najdražje delo sodobne umetnosti (platina, diamanti) - najem pomočnikov - spletna prodaja komercialnih izdelkov
<b>Marc Quinn</b>	- težave z alkoholom	- odlitek Kate Moss iz čistega zlata - najem kamnosekov

Omenjena dela se od drugih, nekomercialnih oblik razlikujejo po stopnji pristnosti emocionalnega izraza. Umetniki kot temo sicer obravnavajo smrt, vendar z njimi ni nujno neposredno povezana. Njihova dela so konceptualna, najpogosteje v obliki skulptur ali instalacij.

Tako Hirst kot Eminova v svojih delih obravnavata pred tem tabuizirane teme, predvsem smrt, čeprav nimata izkušnje vojne oz. jima ne grozi smrt zaradi bolezni.

Njuna umetnost je sicer lahko osebni ali socialni komentar, a zdi se, da te vsebine zavestno in premišljeno izbirata bolj zaradi njihove presunljivosti in zbujanja medijske pozornosti, ki jima je prisluzila pomembno finančno prednost pred njunimi sodobniki. V Veliki Britaniji sta pridobila svojevrstno medijsko podobo in postala slavna v glavnem zaradi svojih provokativnih osebnosti, dejanj ali izjav. Čeprav spadata v znamenito skupino Mladih britanskih umetnikov in ju izdatno podpira eden najpomembnejših Londonskih galeristov Charles Saatchi, javnost meni, da njuna umetnost ni zelo kakovostna.

Menim, da Tracey Emin in Damien Hirst predstavljata novi val "postemocionalnih" umetnikov; njuna dela imajo emocionalni naboj, ki pa se ne zdi pristen kot tisti v delih Abramovičeve, Beuysa, Flanagana, Witkina, Spenceve ali Wilkejeve. Njuna dela uvrščam v polje socialne umetnosti, ki ni usmerjena vase, temveč želi namenoma šokirati gledalce in se, kar je zanj verjetno najpomembnejše, zelo dobro prodaja. Zdi se, da sta ustvarila pravo tržno nišo, saj so cene njunih del vrtočljivo narasle do že omenjenih rekordnih 110 milijonov funtov za Hirstovo lobanjo. Izraz komercialna socialna umetnost se zato zdi najprimernejši. Podobno velja za Marca Quinna, vendar je slednji medijsko manj izpostavljen in javnost ni seznanjena s podrobnostmi iz njegovega osebnega življenja.

Tudi Marc Quinn s skulpturo Jaz presune gledalca, čeprav v intervjuju z Preecem poudari, da to ni bil njegov namen. Zanimivo je, da je študiral zgodovino umetnosti in ne kiparstva ali slikarstva. Pri delu se predvsem ukvarja s tehnologijo dela in z odlivanjem in tudi sam priznava, da večje kamnite kipe v delo preda kamnosekom, torej jih ne izdelava sam. Tako kot Emin in Hirst tudi Quinn sodi med Mlade britanske umetnike in tudi njega je v devetdesetih pod okrilje vzel Charles Saatchi. Podobno kot velja za Hirstove tudi Quinnovi izdelki dosegajo vrtočlave vsote. Vzporednice med Quinnom in Hirstom tako lahko potegnemo ne le zaradi učinka šoka, ki nima izvirne osebne podlage, temveč tudi zaradi izbire komercialno privlačnih in ekstravagantnih materialov. Zdi se, da se fokus tako iz forme dela preseli na fascinacijo nad materialom.

Na tem mestu velja omeniti zgovoren komentar Hirstovega sodobnika, delo španskega umetnika Eugenia Merina Zavoljo (boga) zlata (*4 the Love of Go(I)d*), ki

predstavlja lutko, pomanjšanega Damiena Hirsta v trenutku, ko se ustrelji v glavo. Kot navaja časopis *Guardian* (februar 2009), je delo parodija na Hirstovo platinasto in diamantno lobanjo, ki hkrati namiguje, da Hirst vrednost svojega dela lahko poveča le še s smrtjo. Delo je bilo maja leta 2009 razstavljeno na umetnostnem sejmu ARCO v Madridu. Merino, ki naj bi bil velik občudovalec Hirstove umetnosti, ga je pospremil s komentarjem, da gre za "metaforo trenutnega stanja v umetniškem svetu".

V britanskem prostoru lahko zasledimo še enega (manj slavnega) umetnika, katerega dela lahko uvrstimo v kategorijo žalne umetnosti. Mark McGowan v svojih delih pogosto tematizira s smrtjo povezane dogodke s perspektive Londončana. Rekonstruiral je na primer uboj nedolžnega Jeana Charlesa de Menezesa in teroristični napad 7. julija v Londonu. Tudi McGowanu očitajo, da se želi s tragičnimi dogodki okoristiti. Kot navaja Pilby v članku Jade Goody, moderna muza (*Independent*, maj 2009), McGowan svoje ustvarjanje označi kot "obliko zgodovinskega arhiva". Ker zgodbo Jade Goody in javne izraze žalovanja, povezane z njeno smrtjo, v drugem poglavju že omenjam, je zanimivo, da se ti pojavljajo tudi v umetniški obliki. V svojem delu iz leta 2009 z naslovom Poustvaritev smrti Jade Goody (*The Reenactment of Death of Jade Goody*) je McGowan ustvaril performans, ki spominja na Flanaganovo delo Čas obiskov, vendar ni postavljeno v bolnišnico, temveč v domače okolje, v kletno sobo. V njem v postelji leži Jade (oseba, ki ima na glavi škatlo iz lepenke, na katero je prilepljena slika Jade Goody), ob njej pa vsak na svoji strani postelje bedita mož Jack in mama Jackie, kar prav tako razberemo s slik, prilepljenih na škatli, ki jima zakrivata glavi. Pilby (2005) zapiše, da je scena nekako komična, a hkrati izjemno mogočna ter da povzroča občutek nelagodja, če ne celo resnične žalosti.

## **6 PERFORMANS: POGREB**

*Ko se nekaj konča, to pomeni, da se je res zgodilo...*

Jean Baudrillard (2003: 55)

### **6.1 OSEBNO OZADJE DELA**

#### **6.1.1 POKLICNA VLOGA**

Prvo zaposlitev kot socialna delavka sem dobila v nevladni organizaciji Aids fundacija Robert, ki se je ukvarjala z zmanjševanjem škode na področju uporabe nedovoljenih drog. Glavnina mojega dela je zajemala svetovanje v dnevnem centru Stigma (kamor so prihajali večinoma brezdomni uživalci ilegalnih drog) in razdeljevanje pribora za injiciranje bodisi v prostorih centra ali na terenu v centru Ljubljane, Mostah in Šiški. Terensko delo sem opravljala dvakrat tedensko, kar je pomenilo obiskovanje obrobni lokacij oziroma rizičnih področij (zapuščenih hiš, mostov, vagonov in podobnih krajev, imenovanih "baze"), kjer so prebivali ranljivi posamezniki, brezdomni uživalci drog. Obiskovanje terena je ponujalo vpogled v sicer nevidno življenje te subkulture in dostop do skritih in za bivanje neprimernih lokacij.

Brezdomni uživalci drog so marginalizirani že zaradi svojega življenjskega sloga, njihova ranljivost pa je zaradi bivanja na za večino neprimernih lokacijah še dodatno povečana, kar otežuje njihovo vključevanje v družbo. Njihov dostop do osnovnih življenjskih dobrin (kot sta tekoča voda ali gretje) je omejen, zato se vizualno težje uskladijo z družbenimi pričakovanji lepega. V tem so brezdomni uživalci drog depriviligirani tudi v razmerju do drugih uživalcev, ki so dovolj gmotno preskrbljeni za vzdrževanje podobe normalnosti.

Vsak brezdomni intravenozni uživalec heroina je izpostavljen številnim tveganjem: fizičnemu nasilju (družinskih članov, souporabnikov, preprodajalcev ali policije), boleznim, okužbam ali smrti zaradi prevelikega odmerka. Če injiciranje izvajajo sam na skrivnih lokacijah in ne v paru ali skupini, obstaja možnost, da v primeru



komplikacij ne bo pravočasno prišel do zdravniške pomoči, zaradi česar je v življenjski nevarnosti. Strokovnjakovo sprejemanje življenjskih tveganj uporabnikov brez obsojanja njihovih izbir je pri nizkopražni obravnavi nujno. Ne glede na to ima smrt uporabnika intenziven emocionalni učinek na delavca, saj narava neinstitucionalno usmerjenega dela in vstop v svet uporabnika pripeljeta do intenzivnejše komunikacije, tesnejših stikov in zato večje emocionalne vpletenosti. Čeprav so smrti uporabnikov pričakovane, so kljub temu boleče. Pretirana čustvena vpletenost pa za profesionalno socialno delavko, kot že omenjeno, ni zaželena. Ko sem delala v Ljubljani, je umrlo sedem uporabnikov dnevnega centra Stigma. Udeležila sem se samo prvega pogreba, ki je idejno zaznamoval poznejši performans z istim naslovom. Od analize dogodkov v umetnostni zgodovini se tako selim k analiziranju vpliva poklicne izkušnje na svoje umetniško ustvarjanje.

### **6.1.2 IDEJNA ZASNOVA**

Vzporedno s svojo poklicno vlogo sem kot študentka kiparstva na šoli uporabnih umetnosti Famul Stuart spremljala aktualna umetniška dogajanja in sodelovala pri različnih projektih in razstavah. Ideja, da bi pripravila performans z naslovom Pogreb, se mi je utrnila, potem ko sem si ogledala razstavo Michaela Forbesa Proslavljanje smrti (*Celebration of Death*) v galeriji Cankarjevega doma leta 2003. Forbes je začel fotografirati nagrobne spomenike in pokopališča, ko je izvedel za smrt svojega brata, ki ga ni nikoli spoznal. Da bi se z dogodkom sprijaznil, se je odpravil na potovanje po svetu in začel fotografirati nagrobnike. Kot pravi v razstavnem katalogu, je to pripomoglo k "preobratu v doživljanju smrti" in ga seznanilo z idejo njenega proslavljanja.

Moja ideja za performans se je natančneje izoblikovala ob opazovanju hindujskega pogreba na potovanju po Indiji leta 2004. Takrat sem opazovala pogreb z zažigom na visoki grmadi, ki je potekal na javnem mestu, neposredno ob morju. Goreče truplo in ljudje v pisanih oblačilih, zbrani okrog njega, so ustvarili intenzivno vizualno podobo. Predstavljali so izrazito nasprotje pogrebom, ki sem se jih udeležila v Sloveniji, še zlasti že omenjenemu pogrebu uporabnika.

Junija 2004 sem se v povezavi z Društvom študentov Akademije za likovno umetnost udeležila projekta *Brum*. Poleg razmišljanja o različnih načinih izražanja žalosti sem se v projektu ukvarjala tudi z idejo posmrtnega življenja. O zahodnjaških (krščanskih) pogrebih ter pokopališčih in grobovih sem razmišljala kot o izjemno neosebni javnih prostorih žalovanja, ki jih ljudje v ta namen ne uporabljajo dovolj (morda z izjemo obiskov pokopališč ob dnevu mrtvih). Kot protitež običajnim kamnitim nagrobnikom z enoličnimi napisi imen in letnic rojstva ter smrti sem izdelala lesen križ in ga poslikala s toplimi barvami. Na njem je bila kot simbol preporoda in ponovnega rojstva predstavljena noseča ženska. Križ je pozneje postal pomemben element performansa: Pogreb, dokončno pa ga je izoblikoval tudi obisk Finske aprila leta 2005. Tam smo v umetniškem centru Voippala pod mentorstvom akademskih kiparjev Rene Rusjan in Boštjana Potokarja izvedli projekt *Lupina*, pri katerem sem svoje telo odtisnila v mavec. Ker se mavec strdi šele v slabi uri, je pomembno, da je oseba, ki predstavlja model za odlivanje, čim bolj negibna. Izkušnja teže mokrega materiala in negibnost lastnega telesa zahtevata določen psihofizični napor in omogočata svojevrstno izkušnjo, ki bi jo lahko opisala kot stanje hibernacije ali "nebivanja". Zame je pomenila soočanje s strahovi pred nesposobnostjo odzivanja na impulze lastnega telesa, paralizo ali invalidnostjo, saj je mavec na meni ležal kot oklep. Takšna oblika pasivnosti in prepuščanja materialu je neudobna in nenavadna. Na koncu, ko je bil mavec odstranjen, me je preplaval svojevrsten katarzičen občutek nepopisne fizične lahкости in spokojnosti. Razbremenitev teže mavca in prekinitve stanja popolne negibnosti sem doživela kot preporod, posebej ob poznejšem opazovanju nastale lupine, ki smo jo umestili v razstavljeni prostor. S svojo praznino je poudarjala odsotnost modela, po katerem je bila odlita, kot bi opominjala na odsotnost življenja.

## 6.2 IZVEDBA

Kmalu po vrnitvi s Finske sem v okviru enotedenske akcije neformalnega združenja Temp<sup>56</sup> v parku za Filozofsko fakulteto maja 2005 predstavila polurni performans: Pogreb.

---

<sup>56</sup> Temp je združenje, ki je leta 2005 obravnavalo problematiko subjektivnega javnega prostora in je imelo sedež v bivši tovarni Rog v Ljubljani.

V park sem prišla z omenjenim križem – spomenikom, izdelanem v okviru projekta *Brum*, ki sem si ga optala na hrbet. Uporabila sem tudi doma izdelano kartonsko lutko človeške velikosti. Lutka je predstavljala umrli uporabnika dnevnega centra Stigma. Gledalcem sem najprej pojasnila kontekst akcije: govorila sem o svoji profesionalni vlogi, občutkih in emocijah, ki sem jih doživljala ob smrti omenjenih fantov. Po uvodu sem občinstvo povabila k sodelovanju. Lutko sem jim predala z navodilom, naj nanjo napišejo nekaj besed, ki zanje simbolizirajo pomembne žalostne dogodke. Svetovala sem jim, naj izberejo dogodke, ki jim pred tem niso posvetili dovolj pozornosti in se tako niso soočili s svojimi emocijami. Pozneje so mi lutko pomagali prenesti na lokacijo, ki sem jo pred tem določila kot primerno za grob. Z lopato sem izkopala veliko luknjo, v katero smo položili lutko. Vsak je lahko po želji v grob položil tudi rožo, nato pa sem ga zasula.

Gledalci so mi z ramen pomagali sneti križ in skupaj smo ga namestili na grob. Prižgala sem tudi sveči, po eno za vsakega od umrlih. Ob koncu performansa sem vse sodelujoče objela in se jim zahvalila za udeležbo. Na zid za grob sem napisala: "*Death makes angels of us all and gives us wings*" (Smrt iz nas vseh naredi angele in nam podari krila)<sup>57</sup>. Med performansom je ves čas igrala vesela indijska popularna glasba, dogodek pa je bil dokumentiran tudi z video kamero.

**Slika 6.1: Performans: Pogreb**



Fotografije: osebni arhiv.

<sup>57</sup> Verz iz pesmi Jima Morrisona *An American Prayer*; v celoti *Death makes angles of us all and gives us wings where we had shoulders, smooth as raven's claws*.

Glede na javno lokacijo je performans pomenil sodelovanje pri ustvarjanju *aktivnega prostora*. Navezoval se je na prostorsko problematiko mesta Ljubljana in njenih brezdomnih prebivalcev. Ideje ekipe Tempa, kot jih opisujejo v svoji zloženki, izvirajo "iz realnosti in prostora, ne iz teorije in retorike. Iz dejanja, ne iz teksta. Od spodaj navzgor"<sup>58</sup>. Na osebni ravni mi je performans omogočil katalizo lastnih čustev, ki jih kontekst vloge socialne delavke ne odobrava.

Pri interpretaciji bom pozorna na začetni hipotezi:

1. performans mi bo olajšal soočanje s telesom (njegovim obstojem/neobstojem) ter z občutenjem kulturno nezaželenih emocij;
2. performans ima terapevtske učinke tako za izvajalca kot tudi za občinstvo.

### **6.3 LAJŠANJE SOOČANJA Z NEZAŽELENIMI EMOCIJAMI**

V primerjavi s preteklostjo je neposredno soočanje s smrtjo v postmoderni kulturi večinoma omejeno na običajno pogrebno slovesnost na pokopališču. Posameznik naj bi čim hitreje predelal izkušnjo in se vrnil v stanje neprizadetosti. Prek poustvarjanja izkušnje pogreba sem si za izražanje svojih emocij in mnenja prisvojila javni prostor in čas; namenoma sem si želela javno pokazati, da sem zaradi smrti nekdanjih uporabnikov prizadeta.

Pri analizi me zanimajo predvsem emocije ob procesu izdelave in izvedbe performansa in njegovi potencialno terapevtski učinki. Že pred izvedbo akcije, ob pripravi lutk in križa, sem se počutila zelo ranljivo. Spraševala sem se o smislu svojega početja in skrbelo me je, ali bo občinstvo lahko sprejelo moje delovanje, ter kako se bo nanj odzvalo. Nisem vedela, ali bo akcijo mogoče izpeljati do konca ali me bodo emocije ohromile. Bilo me je strah, področje performansa mi je bilo popolnoma tuje in imela sem tremo. Ko sem z akcijo začela, sem na vse to pozabila. Proces me je posrkal vase in brez zavor sem občinstvu pripovedovala zgodbo o

---

<sup>58</sup> Povzeto iz zloženke *Odpiramo subjektivni javni prostor v Ljubljani*, maj 2005.

uporabnikih, kot je to navada na pogrebih. Govora nisem imela vnaprej pripravljenega, besede so bile posledica prostega miselnega toka in občinstvo se je nanje odzvalo s prikimavanjem. Čutila sem njihovo spodbudo. Ko sem jim predala lutko, so jo brez odpora sprejeli in nanjo prispevali pisna sporočila, ki jih nisem brala. Med izvajanjem performansa sem bila v stanju nekakšne zamaknjenosti, ko sta telo in um samodejno opravljala vse potrebne funkcije.

Glavni del performansa je bilo kopanje groba s križem, oprtanim na ramenih. Delo je bilo naporno, ker je bila zemlja zelo trda, križ pa me je oviral, česar nisem predvidela, ker izvedbe nisem vadila. Gledalci so stali ob strani in me opazovali, ustvarila se je napetost in čutila sem nelagodje. Hkrati so repetitivni gibi kopanja ustvarili samosvojo atmosfero, delu so vzeli lahkoto in prinesli v performans potrebno resnost. Zaključna elementa performansa, polaganje lutke v grob s pomočjo občinstva in njeno zasipavanje, sta prinesla fizično in emocionalno olajšanje. Prav tako sem čutila olajšanje, ko sem si snela križ s hrbta in smo ga postavili na mesto nagrobnika. Ker je bilo delo s tem končano, je napetost popustila, prižiganje sveč pa je pomirilo vzdušje. Ocenjujem, da je bil performans kot taktika soočanja z nezaželenimi emocijami uspešen.

"Pripovedovanje zgodbe nam omogoča, da sebe prepoznamo kot nekoga, ki ima glas, ki si zasluži, da mu prisluhnejo, nekoga, ki je lahko slišan in ki se ga lahko razume" (Gersie in King 1990, 32). S svojo žalostjo, nemočjo in jezo sem se soočala že prej, z javno akcijo pa sem dobila možnost, da jih konstruktivno izrazim in jim določim obliko in besedo hkrati, kar je še povečalo intenziteto izraza. Prek sočutnih in odobravajočih pogledov občinstva sem čutila, da so bile moje emocije upravičene, legitimne in primerne. O njih ni nihče sodil, saj so bile iz socialnega dela prenesene na področje umetnosti, kjer so pravila čustvovanja drugačna.

#### **6.4 DOŽIVLJANJE GLEDALCEV**

Med pripravo na performans in ob njegovi izvedbi nisem vedela, da bo moje delo predmet akademske analize, zato nisem bila pripravljena na strukturirano kvalitativno raziskavo. Občinstvo ni podalo komentarjev neposredno po izvedbi in tudi vzorec ne

bi bil dovolj reprezentativen. Šele pozneje sem po elektronski pošti prejela povratno informacijo štirih udeležencev. Njihovi odgovori so bili v obliki nestrukturiranih vtisov, vsi pa so performans doživeli pozitivno. Odzive sem razdelila glede na elemente, ki so jih gledalci sami omenjali, med njimi so najpogosteje omenili lutko, breme ali odlaganje bremen, izluščila pa sem tudi pojme, kot so skupina, križ, ritual in učinek šoka. (Komentarji gledalcev so navedeni v prilogi).

Performans je dobro sredstvo preigravanja emocij, prisostvovanje takemu dogodku v živo pa naredi na gledalca drugačen vtis, kot če gleda le dokumentacijo akcije prek videa ali fotografije. Kritiki, na primer Julia Kristeva v intervjuju s Charlesom Penwardenom (1995) trdijo, da je biti priča dogodku katarzična fizična izkušnja tako za performerja kot tudi za občinstvo. Pri dejanju ne gre za težnjo po tem, da bi nekaj ohranili ali "za vedno ujeli lepoto trenutka", temveč za sprejemanje minljivosti in spoštovanje izgubljenega. Performer samega sebe razstavlja zato, "da bi lahko bil", in se tako vedno znova definira. Vrednost preformansa vidim v nasprotovanju komercializaciji emocij in potlačenju bolečine ob izgubi, ki njeno intenziteto samo potencira.

Če je teza, da bi svoje ali uporabnikove življenjske stile lahko včasih razumeli kot performans, preveč radikalna, sem trdno prepričana, da je performans umetniška zvrst, ki ima pomemben, a ne dovolj prepoznan potencial. Prek performansa se proizvede "neke vrste temeljno verjetje v moč telesne vidljivosti, ki s svojo eksceno, spolno, fluidno, nehierarhično in razpršeno naravo lahko preobrne pogled in vzpostavi drugačno politiko telesa in tudi politiko gledalčeve percepcije" (Kunst 2003, 824). Strehovec (1993) bi podobno povedal z drugimi besedami. Performer zanj "vzpostavlja atmosfere", produkcijo atmosfer pa sestavlja "aranžiranje žalosti in veselja".

Večina ljudi meni, da umetnost performansa ni lepa, vendar se strinjajo, da v nas sproži prevpraševanje o njenem vzroku in namenu ter nas stimulira na razumski ravni, morda prav zato, ker nam ne nudi takojšnjega estetskega užitka. Performans kot medij opolnomočenja daje človeku svobodo, da (po)ustvari samega sebe in tako postane umetniško delo. Vsak še tako marginaliziran individuum dobi pravico do izraza svoje stiske. Performans predstavlja legitimno obliko govora in ponuja

možnost pisanja lastne usode na novo. Narava performansa je za nekatere problematična, vendar nas lahko veliko nauči: ne ponuja odgovorov, vendar si upa zastavljati vprašanja.

Performans daje moč tistim, ki so ostali brez pravice do svojega glasu, s čimer razširja razumevanje do ljudi in njihovih stisk. Vidim ga kot odstiranje tančice strahu pred odklonskim ali pred tistim, kar preveč boli, ko postane vidno.

## 7 TERAPEVTSKA VREDNOST PERFORMANSA V OKVIRU ŽALNE UMETNOSTI

*Ne boj se napak – ker jih ni.*

Miles Davis (v Cameron: 1992, 194)

### 7.1 TERAPEVTSKI UČINKI

Na začetku želim definirati pomen in manifestacijo terapevtskih učinkov. Umetnostna terapija "uporablja umetnost kot sredstvo osebnega izražanja, da bi izrazila čustva, namesto ustvarjanja estetsko ugajajočih končnih produktov, ki jih lahko sodimo glede na zunanja merila". Definiramo jo lahko tudi kot "priložnost za raziskovanje intenzivnih ali bolečih misli in čustev" v primernem okolju. Pri dejavnosti, ki jo opredelimo kot terapevtsko, sta pomembna tudi terapevtski namen ter trosmerni terapevtski odnos, ki se vzpostavi med udeleženci, izvajalcem in umetniškimi delom. (Liebmann 1997, 2).

Opiram se na idejo Jo Spence in Terryja Dennetta, ki sta v stiku z uličnim gledališčem za potrebe svojega fotografsko–terapevtskega dela uporabljala koncept "vsiljivca". Ta koncept sta opredelila kot nekaj, kar naj ne bi bilo v kadru ali na fotografiji oz. kot "element, ki ustavi običajno branje podobe, preprečuje stereotipno razmišljanje in sili gledalca, da vloži več časa v preiskovanje podobe" (Spence 1986).

Ob analizi performansa sem odkrila, da je tudi sam izvajalec dela lahko vsiljivec, saj njegova akcija ustreza obema omenjenima pogojema, torej da se pojavi v kadru in gledalcu prekine tok misli. Performer ustavi tradicionalno razumevanje (branje) dela, preprečuje stereotipno razmišljanje, zahteva gledalčev čas in koncentracijo ter izpodbija njegove predstave o svetu. Dennett (2001) meni, da je ob natančni in premišljeni izbiri vsiljivca "mogoče doseči delo z veliko ikonično močjo". Razmišljanje sklone z ugotovitvijo, da tudi ob "nerazumljivih rezultatih" metoda lahko posredno "ustvari sveže misli in včasih smeh". Ko sem se z Dennettom pogovarjala o performansu: Pogreb in mu pokazala nastalo dokumentacijo, se je strinjal, da idejo vsiljivca iz koncepta fotografske umetnosti lahko prenesemo tudi na performans.



Naslednja pomembna ideja Spence in Dennetta je tudi FotoGledališče (*PhotoTheatre*). Delo fotografa F. Hollanda Daya, morebitnega pionirja smrtne umetnosti, ki se je že leta 1896 v fotografskem avtoportretu prikazal kot Jezus na križu, sta uporabila kot model za "konstruirano, k performansu orientirano fotografijo". Prve zamisli sta izpeljala v projektu Predrugačenje fotografske zgodovine? (*Remodelling Photo History?*). Njune fotografije so bile režirane po metodi Kennetha Burka na podlagi scenarija, podobno kot gledališka scenografija. Priprave na serijo fotografij so bile temeljite in dolgotrajne, njuno delo pa se je opiralo tudi na delovne metode drugih strokovnjakov, na primer novinarjev, dramatikov in scenaristov. Kot omenja Dennett, je Burkova metoda sestavljena iz petih elementov analize določene situacije:

1. akt: poimenuje, kaj se je zgodilo v misli ali delovanju (kaj?);
2. scena: ozadje akta, situacija, ki se je pojavila (kdaj? kje?);
3. agent: katera ali kakšna oseba je akcijo izvedla (kdo?);
4. delovanje: kakšne načine ali instrumente je uporabila (kako?);
5. namen akta (zakaj?).

Vsaka popolna izjava o motivih torej odgovarja na teh pet vprašanj: "*Kaj* je bilo storjeno (akt), *kdaj ali kje* je bilo storjeno (scena), *kdo* je to storil (agent), *kako* je to storil (delovanje) in *čemu* (namen)." Če si ob opazovanju dela ne zastavimo omenjenih vprašanj, to pomeni, da že samo odgovarja nanje; njegova forma je verjetno preprostejša in lažje razumljiva. To pa ne velja za večino postmodernih konceptualnih del, ki tovrstno spraševanje v opazovalcu namenoma spodbujajo. Ob iskanju terapevtskih učinkov nam zastavljanje teh vprašanj pomaga poiskati odgovore in natančneje opredeli pomen dela.

Ko sem leta 2009 v Londonu Terryja Dennetta osebno obiskala, me je zanimalo, ali meni, da je terapevtski namen eden od dokazov, da bo delo imelo terapevtski učinek. Dennett je menil, da se terapevtski učinek manifestira sam od sebe, vendar je dodal, da ta učinek morda ni takojšnji, temveč lahko pride do izraza šele pozneje. Omenil je, da je Jo Spence ob svojem delu odkrila nekaj, kar je poimenovala čas čakanja (*waiting time*). Pojasnil mi je, da gre pri tem za čas, ki ga nameniš neki ideji oz.

konceptu, da dozori, ne da bi se z njo aktivno ukvarjal. Po tednu ali dveh se tako lotiš ideje znova, ji pristopiš kot tujec in takrat morda opaziš nekaj, česar pred tem nisi videl. Včasih šele čez leto dni opaziš drug učinek, ki potem postane terapevtski. Dennett pravi, da lahko tako vzpostaviš "nekakšno hierarhijo terapevtskih učinkov". Kot primer je navedel izkušnjo fotografiranja partnerja, ki čez čas umre. Vse, kar ti potem ostane, je fotografija, ki pred tem ne bi imela enakega učinka – ne bi pomenila tistega, kar pomeni poslej.

Na vprašanje, ali bi ta fotografija potem imela terapevtski učinek na gledalca, tudi če z njo ni povezan, je Dennett odgovoril pritrdilno in pojasnil, da je po razstavi, ki jo je za Jo Spence po njeni smrti organiziral v galeriji moderne umetnosti v Glasgowu, doživel neverjeten odziv obiskovalcev. Veliko ljudi je z njim poiskalo stik in se želelo o delih pogovarjati, kar se mu zdi "absolutno nenavadno in osupljivo". Dodal je tudi, da je delo Jo Spence, "čeprav je staro 25 let, zdaj znano". Po njegovem je interes tak zato, "ker danes več ljudi umira za rakom kot nekoč" in se z videnim laže poistovetijo.

## **7.2 DOSEGANJE KATARZE, UMETNIK KOT ZDRAVITELJ IN PERFORMANS KOT RITUAL**

### **7.2.1 Doseganje katarze prek žalne umetnosti**

Slovar slovenskega knjižnega jezika opredeli katarzo po Aristotelu kot "moralno sprostitev ob umetniškem delu, zlasti ob tragediji in glasbi" (1994, 388). Ker žalna umetnost upodablja dogodke, ki bi bili lahko označeni tudi kot tragedije (umetnost sama pa kot tragična), občinstvu po tej definiciji torej potencialno ponuja katarzo.

Julia Kristeva, učenka Rolanda Barthesa, likovna teoretičarka, psihoanalitičarka in predavateljica v intervjuju s Charlesom Penwardenom iz leta 1995 razpravlja o umetnosti ob koncu dvajsetega stoletja, predvsem tisti, ki jo imenujem žalna umetnost. Kristeva ob razmišljanju o avtorjih, ki jo izvajajo, zastavi pomembni vprašanji, in sicer: "Zakaj to počnejo?" in "Kdo to počne?"<sup>59</sup>. Vprašanji služita kot

---

<sup>59</sup> Podobno kot si omenjena pomembna vprašanja (kaj, kdaj in kje, kdo, kako in zakaj) ob postavljanju scene za svoje fotografsko delo zastavljata že Jo Spence in Terry Dennett.

vodilo pri razumevanju umetnikov in osmisli ta njihove na videz "nemogoče" akcije. Podobno kot drugi postmoderni teoretiki tudi Kristeva meni, da družba še nikoli ni bila v stanju hujše krize in fragmentacije – tako identitete umetnika kakor tudi estetskega objekta. Tudi težave, ki jih ima javnost z razumevanjem smrtne umetnosti, Kristeva označuje kot krizo, vendar trdi, da imajo tovrstni umetniški objekti "katarzično vrednost". Trdi, da je umetnik, ki jih proizvaja, "sposoben najti začasno harmonijo v svojem stanju degeneracije, bolezni, bolečine [...], ki je ne odpiše, zapečati ali ignorira", in nadaljuje, da je za nekatere taka oblika izraza "edini način, da živijo, da puščajo svoj psihični prostor odprt in živ ali preprosto, da ne naredijo samomora" (v Penwarden 1995, 23). To v svojih intervjujih oziroma umetniških izjavah potrjujejo tudi omenjeni umetniki (predvsem Bob Flanagan in Jo Spence).

Občinstvo se seveda lahko odzove različno in Kristeva ga v grobem deli na dve skupini. V prvi so tisti, ki stanje krize zanikajo ali se njenemu prepoznavanju upirajo ter zato dela posledično razumejo kot "odvratna, neumna, neokusna ali nepomembna" in njihovo vrednost zavrnejo. V drugi so manj številni preostali, ki v nenavadnosti umetniške interpretacije prepoznajo lastno majhnost, bolečino ali celo zavrženost, zato to izkušnjo občutijo kot obliko katarze. Za prvo skupino ljudi je umazano in zanikano prav vse, kar ogroža njihovo strukturo; element, ki ubeži koherentnemu sistemu, bo vedno dojet kot "umazan" ali kot Drugi.

Umetnik s svojim delom našo pozornost veže na tisto, kar spreminja ali ogroža običajno varno in domačo strukturo, tako smo primorani postati pozorni na marginalno, nejasno, neprijetno ali na nekaj, česar ne razumemo. Umetniška dela, ki se osredotočajo na nekonvencionalno ali tisto, kar je za Kristevo "nelepo", izhajajo iz želje po upoštevanju nekonvencionalnega (torej upoštevanju Drugega, obrobnega, nezaželenega, umazanega). Iščejo njihovo reprezentacijo in ko jo najdejo, ta zanje ustvari obliko harmonije, saj "obliko lepote dosežejo skozi harmonizacijo ekscentričnosti in groze". Za večino umetnikov obstaja "očitna analogija med objekti, ki jih predstavljajo, in stanjem, v katerem se nahaja svet" (v Penwarden 1995, 24–25). Na eni strani predstavijo presunljive podobe (smrt, bolezen, nasilje, zavrženost), vendar v ozadju poizvedujejo (se preizprašujejo) o vzrokih za takšno stanje. Vzpostavitev povezave med podobami in vzroki ali osmišljanje predstavljenega je odvisno od gledalca.

Strahov ne moremo izraziti v simbolih, ker se zdiyo preveč nestvarni. Zato se vse breme agresivnosti prenese na naša telesa. V oblikah body art–a ki jih poznamo iz šestdesetih let, je bil prisoten entuziazem, utopični občutek, da je mogoče doseči celostnost ali totalnost, v novejših oblikah te zvrsti pa Kristeva prepoznava umetnikovo distanco, njegovo igranje z odsotnostjo in "znak nečesa nemogočega" kot zavedanje trpljenja, ki vodi v neke vrste pomiritev. Meni tudi, da bi zanikanje dejstva, da se nahajamo v krizi, in ustvarjanje zavajajočih obljub pomenilo napako. (Kristeva v Penwarden 1995, 26–27).

### **7.2.2 Umetnik kot zdravitelj**

Lytard (1992, 143–145) današnjemu umetniku pripisuje pomembno nalogo. Zahteva njegovo "vrnitev v jedro skupnosti" in če je slednja razumljena kot bolna, bi moral po njegovem umetnik "prevzeti nalogo njenega ozdravljenja". To lahko doseže predvsem s predstavljanjem podob, ki se jih bojimo in jih zato skušamo obdržati v polju nevidnega. Meni, da je pravila umetnosti treba nenehno preizpraševati. Podrejanje uspešnim karieram in slepo sprejemanje pravil ter želja po ustvarjanju realnosti, zasičene z objekti in situacijami, ki jih lahko častimo, ne vodijo k zaželenim kolektivnim emocionalnim in družbenim spremembam. Za Lyotarda tovrstno podrejanje še vedno predstavlja prevladujoči model današnje vizualne umetnosti ali celo pornografijo. Umetniki, ki kljub vsemu uprizarjajo podobe smrti ali žalovanja, so v očeh večine obsojeni na majhno mero kredibilnosti, občinstvo pa jim ni dodeljeno samoumevno.

Realistična umetnost nam po Lyotardu nudi le proizvodnjo "pravilnih" podob, zgodb in oblik, ki jih sama zahteva, izbira in propagira. Hkrati omogoča, ustvarja in vzgaja občinstvo, ki te ugajajoče in pravilne podobe želi, saj mu ponujajo "zdravilo" za strahove in depresijo, ki jih doživlja.

Estetska kritika bi morala zato podajati presojo le glede na kriterije o tem, katero estetsko delo je "konformistično glede na ustaljena pravila lepega", in se vzdržati odločanja o tem, kaj je lepo oziroma kaj je umetnost.

Lyotard (v Groys, 2002) tudi meni, da sta se tako umetniško delo kot njegov ustvarjalec v današnjem kulturnem ozračju primorana ukvarjati z upravičevanjem izbire svojih konceptov in z vprašanjem, ali bosta sploh sposobna najti občinstvo. Politični akademizem jima vsiljuje kriterije lepega, po katerih sta se prisiljena ravnati, če želita preživeti. Kulturna srenja odobrava le dela, ki se navezujejo na občinstvo in so narejena dovolj preprosto, da ljudje lahko prepoznajo, o čem govorijo, podajo svoje (ne)odobravanje in, če je le mogoče, iz njih izpeljejo določeno mero tolažbe. Da pa je ta tolažba oz. terapevtska vrednost prisotna tudi v delih, ki ne zadovoljujejo omenjenih kriterijev "političnega akademizma" in občinstva, želim dokazati s sklicevanjem na nekatere koncepte, ki se uporabljajo v dramaterapiji.

### **7.2.3 Performans kot ritual**

Jones (1996) v enajstem poglavju ritual definira kot način, s katerim zaznamujemo pomembne življenjske dogodke in prek katerega krize postanejo manj družbeno moteče. Jones meni tudi, da ritual omogoča individuumu lažje soočanje s krizo. Navaja tudi, da so rituali "izrazi kolektivnih emocij" oz. "oblike spoprijemanja z univerzalno emocionalno stisko". Glede na analizo umetniških del menim, da vse te značilnosti veljajo tudi za performanse Marine Abramović, Josepha Beuysa in Boba Flanagan kot tudi za Performans: Pogreb.

Performans kot oblika rituala predstavlja pomembno sredstvo komunikacije in ima moč, da se emocionalno dotakne tako izvajalca kot občinstva. Predstavlja tudi protiutež racionalno naravnani kulturi. Pomembno vlogo ima pri žalovanju, saj omogoča sproščanje intenzivnih emocij, ki bi sicer morda ostale neizražene. Za izvajalca rituala zadovolji emocionalno potrebo oz. pripelje do preoblikovanja čustev, s čimer omogoča doseganje drugačnega odnosa do problema/situacije. Poleg občutka povezanosti z drugimi (občinstvom) mu omogoči učinkovito izražanje oz. filtriranje obremenjujočega osebnega materiala in tako olajša razreševanje problema.

### **7.3 ELEMENTI DRAMATERAPIJE V PERFORMANSU ŽALNE UMETNOSTI**

Dramaterapija je oblika psihoterapije, ki uporablja dramske tehnike, kot sta improvizacija in igra, z namenom spodbujanja osebne rasti. Jones (1996) proces dramaterapije razdeli na več pomembnih elementov, ki so ključni za terapevtski proces. Mednje sodijo performer in njegovo telo, občinstvo, projekcija, poosebljanje, pričevanje in transformacija. Z omenjenimi elementi in procesom umetniškega performansa na področju žalne umetnosti želim povleči vzporednice. V nadaljevanju namesto besede dramaterapija uporabljam besedo performans. Menim, da ob izvedbi performansa pride do pomembnega premika: identificirana potreba po izrazu določene problematične teme (na primer žalosti zaradi smrti klienta) se prelevi v dejansko fizično preigravanje/prikazovanje teme (kopanje groba). Reprezentacija občutenega povzroči spremembo v performerjevem odnosu do problematike/osebne zgodbe. Performer v jeziku FotoTerapije "preokviri" problem. Tako lahko doseže vpogled v situacijo in spremembo perspektive. V primeru, da se z obravnavano temo gledalec lahko poistoveti, pa obstaja možnost, da spremembo doseže tudi on.

#### **7.3.1 Terapevtski učinki na performerja**

Performerjevo telo je primarno sredstvo, skozi katerega poteka komunikacija med njim in občinstvom. Med najpogostejšimi komunikacijskimi orodji so geste, izraz na obrazu, telesna drža in glas. Identiteta performerja se oblikuje glede na to, kako predstavi svoje telo v socialnem prostoru; telo je lahko golo, spremenjeno z vsadki ali predmet različnih akcij, na primer samopoškodovanja. S fizičnim udejstvovanjem v performalistični aktivnosti telo in um delujeta povezano. Performer temo utelesi, ta izkušnja pa je močnejša od zgolj verbalne (kot bi bil na primer zgolj opis situacije in pogovor o njej). Samo dejanje performansa ali utelešenje situacije zajema telesno izkušanje materiala v sedanosti, saj je nek problem na preizkušnji "tukaj in zdaj". Skozi neposredno telesno izkušnjo performer lahko doseže refleksijo, poglobljeno zavedanje o temi, ki jo uprizarja, kar mu prinese spremembo v odnosu do materiala v resničnem življenju.

Najbolj značilna lastnost terapevtskega procesa in obenem njegova osrednja točka za performerja je transformacija. Pri tej performer skozi ritualno predstavitev in preoblikovanje dogodka oz. "aktivno konstruiranje izkušnje" premesti bolečino. Med notranjimi občutki, podobami, aktivnostmi in odnosi se skozi performans ustvari dinamičen odnos. Performer izrazi določen boleč material, upravlja z nerešenimi dogodki, svojo izkušnjo si prilasti in se z njo aktivno ukvarja, s čimer razreši omenjen boleč material in ga reorganizira. "Kreativni razvoj zajema začasno dezintegracijo tradicionalnih oblik sklepanja in percepcije; de-diferenciacijo miselnih matric, razstavljanje njenih aksiomov, novo nedolžnost pogleda, ki ji sledi[ta] osvoboditev pred sponami [...] in reintegracija v novi sintezi". (Jones 1996, 120).

Ta drugačna performativna realnost ali "govorica performansa" zato "odpre nove možnosti izraza, občutenja in asociacije" (Jones 1996, 121) in pomaga pri njihovi transformaciji. S preteklimi dogodki lahko performer eksperimentira ali jih skozi preigravanje izkušnje spremeni. V primeru Performansa: Pogreb je negativna izkušnja navzočnosti na pogrebu uporabnika poustvarjena kot pozitiven dogodek. To "potencialno kreativno zadovoljstvo" vnovičnega preigranja dogodka in prehod identitete (od socialne delavke k umetnici) ima preobrazbeni potencial, ker med seboj poveže različne odzive na zunanje dražljaje, na primer kreativnost, razmišljanje in občutenje. Performer žalne umetnosti v svoja dejanja pogosto projicira notranje čustvene travme. Neobvladljivih občutij se v procesu do neke mere znebi ali jih naredil obvladljive; prek performansa jih lahko prilepi na umetniški objekt. Projekcija je v psihologiji pojasnjena kot obrambni mehanizem in način zanikanja neprijetnih občutkov. Zdi se, da performerji prek žalne umetnosti (verjetno nevede, v čemer je tudi bistvena razlika med performansom kot obliko umetnosti in dramaterapijo kot terapevtskim procesom) samim sebi omogočijo uvid v ta proces. Projekcija v tem primeru postane ekspresivna in ne "ekskluzivno defenzivna". Težki občutki so postavljeni zunaj človeka in preneseni v performans ali objekte, ki tako prevzamejo kvaliteto notranjih občutkov, ki jih umetnik v performansu obravnava. Projekcija se pojavlja v različnih oblikah, na primer prek določene vloge ali uporabe različnih objektov. Bob Flanagan je v performansih izbiral vlogo mazohista, Marcel Duchamp pa je pogosto nastopal kot svoj ženski alter ego, Rose Sélavy. Marina Abramović se odloča za objekte, na primer nože, britvice ali celo čebulo, v primeru Balkanskega baroka pa za krtačo in kup kosti, medtem ko Joseph Beuys pogosto izbere živali, na

primer zajce ali kojote. Projekcija je tako uporabljena za kanaliziranje emocij v umetniški material. To v prvi vrsti ustvari možnost za njihovo izražanje in nadalje priložnost za raziskovanje določene problematike. Kot pojasnjuje Jones (1996, 132), projekcija zajema umeščanje aspektov nas samih ali naših občutkov v stvari ali ljudi izven nas. Po navadi je to nezaveden proces, katerega elementi so del vsakdanjega življenja. Ena od manifestacij projekcije je prenašanje naših občutkov na druge ljudi ali objekte, s čimer lahko predstavlja tudi vodilo kreativne aktivnosti.

### **7.3.2 Terapevtski učinki na občinstvo**

Projekcija se ne pojavlja samo v odnosu performerja do umetniškega materiala, temveč jo uporablja tudi občinstvo. Performer s svojim delovanjem občinstvo povabi k projekciji tistih aspektov sebe, ki jih v vsakdanji realnosti ne morejo ali nočejo izraziti. Raziskovanje in razreševanje projekcij je v okviru performansa dovoljeno, vodi pa lahko k sprejemanju ali prilaščanju pred tem zanikanih emocij ali spremembo v odnosu do njih. Rezultat je vpogled v zanikane občutke in spremenjen odnos do njih (Jones 1996, 137).

Ob opazovanju Marine Abramović v performansu *Balkanski barok* lahko na primer sprejmemo obstoj svoje žalosti zaradi posledic vojne na Balkanu, ki si je na zavednem nivoju ne dopustimo. Na drugi strani pa lahko tudi spremenimo odnos do svojih emocij: če smo se pred tem v svoji žalosti počutili osamljeni, spoznamo da nismo edini, podobno pa doživlja tudi izvajalka performansa, kar nas pomiri.

Ko gledalec opazuje performerja, v njem torej poteka več procesov: razvije odnos do performerja ali se z njim skozi izkušnjo, ki jo ta uprizarja, identificira, kar lahko spremlja projekcija oz. prenos lastne motivacije, občutkov in izkušenj v material, ki nam ga ponuja umetnik. Skozi spremljanje performansa se naš odnos do projiciranih občutkov spremeni ali nadgradi. To lahko vpliva na izboljšanje razumevanja delov sebe, ki so vpleteni v projekcijo. Občinstvo se projicira v dileme in emocionalno nabite položaje, ki jih predstavlja performer. Skozi pričevanje in projekcijo se notranji konflikti pozunanjijo, gledalci pa jih tako lahko ozavestijo. V primeru Performansa: Pogreb se je to zgodilo, ko so pisali na lutko. Če se občinstvo s predstavljenim lahko



identificira in v videno vplete svoje emocije, se med njim in performerjem ustvari vez. Jones (1996) to identifikacijo poimenuje tudi "dramska empatija", tj. določena stopnja emocionalne intenzivnosti, ki spodbudi emocionalno resonanco s terapevtskim delovanjem in spodbudi spremembe v doživljanju sebe. Občinstvo v zunanji realnosti performansa najde le to, kar je skrito v njem samem. Vlogo ali projekt sicer doživlja z distance, vendar lahko "prelije svojo motivacijo, občutke in izkušnje v model, ki ga igralec/performer/umetnik predstavi" (Jones 1996, 134).

Projekcija ponotranjenih strahov, fantazij ali tabujev v zunanji umetniški material omogoča priložnost za dostop do zaklenjenih, fiksiranih obnašanj. Ustvari se dialog med situacijo, ki jo je gledalec potisnil v nezavedno, in njeno manifestacijo, torej materialom, ki ga s svojim delom aktivno preigrava performer.

Naslednji terapevtski element je tudi posebljanje kot akt predstavitve predmeta, osebne kvalitete ali aspekta osebe. Pri tem gre za pripisovanje človeških atributov ali občutkov, ki zgradijo karakter ali objekt, prek katerega gledalec vstopi v imaginarni odnos. Tu je pomembno tudi ustvarjanje konteksta, ki olajša in spodbudi posebljanje (v primeru Performansa: Pogreb povabilo gledalcem, naj nesejo lutko h grobu). Pomemben aspekt akta "biti občinstvo" predstavlja njegovo pričevanje, saj je to tisto, ki dogodku določa poseben pomen. Stik med izvajalcem in občinstvom ali njuno soočenje je dinamičen proces in jedro terapevtskega dogodka. Vloga občinstva je večkratna, saj lahko deluje kot podpora, katalizator soočanja ali vodnik; lahko kaznuje, obsoja, vse razume ali tekmuje, odvisno od dinamike. Dramsko (oz. v tem primeru performativno) stanje je tranzicijski prostor ali "prostor med subjektivnim in objektivnim svetom", prek katerega realnost postane varnejša in omogoča "kreativno sprejemanje tveganja". Dosežena je "fluidna dimenzija" in način reagiranja občinstva na situacijo se lahko spremeni (Jones 1996, 118).

Tudi Sliep (2005, 49), terapevtka, zaposlena na področju dela s skupnostmi v Afriki, ki jih je prizadela vojna, ugotavlja, da ima ustvarjanje namišljenega karakterja pomembno vlogo. Ko ljudje določeno težavo posebijo, lahko ustvarijo t.i. "problematični karakter". V afriških skupnostih sta to na primer gospod/gospa AIDS ali Alkohol, ljudem pa omogočita, da dosežejo spoštovanje problema, razumevanje okoliščin, ki problem lahko poslabšajo, naučijo pa se tudi, kako problem vpliva na

njihova življenja. Opazimo lahko, da podobno počnejo tudi nekateri performerji – Bob Flanagan z ustvarjanjem svojega alter ega – Supermazohista ali Jo Spence, ki čez svoje deformirano oprsje napiše "Pošast" (*Monster*). Poleg "problematičnega karakterja" Sliep omenja še alternativni "pozitivni karakter" (v Afriki je to lahko Gospa Nega). Ob analizi del izvajalcev žalne umetnosti opazimo oblikovanje pozitivnega karakterja: Hannah Wilke v delu Intra–Venera ali različice Svetega Sebastjana kot ga uprizorita Ron Athey ali Joel–Peter Witkin. Težko je ugotoviti, v kolikšni meri umetniki svoje karakterje izberejo z namenom posebljanja svojih "problematičnih" ali "pozitivnih aspektov" – predvidevam, da ideje za ustvarjene podobe črpajo iz nezavedne sfere – vendar je Sliep še ena od avtoric, ki bi v njihovi umetnosti prepoznala terapevtske elemente.

## SKLEP

Bliskovit družbeni in tehnološki napredek v dobi postmoderne prispeva k manipulaciji in obvladovanju kulturnega področja s strani medijev. Hkrati se korenito spreminjajo tudi identitete individuumov. Medtem ko so te po Baumanu svobodno izbirane in konstruirane, Wheale meni, da postajajo vse bolj fragmentirane, Strinati pa stanje njihovega zatona poimenuje erozija. P. Jones ugotavlja, da novodobni mediji naš svet krčijo, Baudrillard pa trdi, da doživljamo ekstazo komunikacije.

Emocionalni izrazi so v primerjavi s preteklostjo modificirani. Sicer je njihova uporaba pogostejša, a hkrati postanejo izumetničeni, manj pristni in plitvejši. Spremenil se je tudi odnos individuumov do soočanja s smrtjo – postmoderni nomadi zmorejo učinkovito kontrolirati rojstva, ukrotiti pa si želijo tudi smrt. Ker je to nemogoče, jo poskušajo obvladati ali urediti z oddivanjem na rob vidnega. Poleg zatona tradicionalnih obredov, povezanih s smrtjo, kot je na primer pogreb, oziroma z njihovo povečano instucionalizacijo in s kliničnim pristopom (odmikanjem iz središča skupnosti/vidnega in emocionalno dosegljivega polja) v množičnih medijih opazimo intenzivirano repeticijo podob smrti v obliki novic o naravnih katastrofah, vojnah in umorih, ki nas nenehno nagovarjajo z ekranov in časopisnih strani. Družba je z njimi postala zasičena in individuumi se nanje odzivajo redkeje. Zdi se, kot bi prezrli te podobe in z njimi povezane človeške zgodbe. Ta otopelost oz. neodzivnost na stisko sočloveka je nekakšen obrambni mehanizem, način izogibanja govoru o neprijetni temi. V dobi, ko so v ospredju instant rešitve in bliskovit napredek, ni prostora za razmišljanje o minljivosti – smrt je postala samo srhljiva slepa pega.

Pojavljajo se zanimive množične oblike javnega žalovanja, ki pa se zdi komercializirano, saj deluje instantno, plitvo in manj osebno ter je pogosto le posredno vezano na bolečo izkušnjo. Zanimivo je internetno žalovanje, ki je, čeprav predstavljeno v virtualni svet, sicer lahko povezano z izkušnjo lastne izgube in ima tako pozitivne učinke, pogosto pa se nanaša na osebe, ki jih vpleteni osebno sploh niso poznali. To je opaziti v primeru smrti Jade Goody in Baby P-ja. Pomembno pri tem je, da spletni in tiskani mediji ter televizija spodbujajo odzive in emocionalne projekcije ljudi z vedno svežimi in podrobnimi poročili o njunih smrtih, s čimer pridobivajo sveže odjemalce in povečujejo svoj zaslužek.

Kljub zasičenosti medijev s smrtjo pa se na intimni, osebni in odnosni ravni govoru o smrti izogibamo – enako kot se izogibamo izražanju globokih emocij. Imamo jih namreč za nevarne, saj nam lahko onemogočijo sodelovanje v dirki za uspehom in kopičenju materialnih dobrin. Če povzamemo Meštrovića, je t.i. postemocionalna družba sposobna občutenja zgolj sintetičnih kvazi emocij, medtem ko jo od zunaj obvladuje (kot bi dejal Baudrillard) medijska ekstaza komunikacije.

Zdi se, da spremenjen odnos do smrti in žalovanja poleg omenjenih "neumetniških" odzivov (ki so pogojeni predvsem z razvojem novih tehnologij, kot je internet) vzpodbudi tudi pojav pristnih emocionalnih kanalov in z njimi novih oblik izraza v vizualni umetnosti. Kljub opisani emocionalni atmosferi – ali morda prav zaradi nje – se v vizualni umetnosti pojavljajo pristne nekomercialne oblike s pozitivno kvaliteto intenzivnega emocionalnega naboja, ki so specifično osredotočene na preigravanje ideje smrti. Izvajalci so vanjo v tem primeru osebno vpleteni, na primer zaradi izkušnje lastne bolezni. Teh iskrenih oblik *mainstreamovski* galeristi in kustosi ne promovirajo, saj so neprijetne in v gledalcu zbudijo nelagodje. Menim, da so neprijetne predvsem zaradi neposredne telesne vpletenosti avtorjev, ki je s svojo surovo pristnostjo moteča.

Dela, ki jih obravnava naloga lahko ločimo na tista, v katerih umetnik kot ključno idejo uporabi spremembe svojega telesa, ki so posledica bolezni (Wilke, Flanagan in Spence), in tista, v kateri se osredini na lastno izkušnjo vojne (Abramović, Witkin in Beuys). V ožjem smislu jih uvrščamo v polje smrtne umetnosti (ponekod umetnosti žrtve), širše pa v žalno umetnost. Žalno umetnosti ob bok lahko postavimo še umetnost Drugih in seksualno umetnost. Med sabo se sicer včasih prekrivajo, uvrščamo pa jih v polje veliko širše socialne umetnosti.

Analiza izbranih del omenjenih šestih avtorjev in komentarji različnih kritikov in umetnikov pokažejo, da njihovega ustvarjanja ne žene želja po komercialnem uspehu in finančni koristi, kot velja za medijsko promovirane zgodbe, in tudi ne potreba po emocionalnem izsiljevanju občinstva, kar jim pogosto očitajo kritiki. Ta oblika umetnosti (kot medij neverbalnega izražanja intenzivne bolečine) ima posebno vrednost: izvajalcem namreč ponuja katarzo, terapevtsko transformacijo oz.

zadovoljstvo. Vse to je dostopno predvsem s pomočjo projekcije in preigravanja dogodkov – aktivnega poustvarjanja neprijetnih izkušenj, ki umetnika skozi oblikovanje nove identitete (na primer problematičnega ali pozitivnega karakterja) opolnomočijo. Umetniške izkušnje sicer ne moremo enačiti s strukturiranim in vodenim terapevtskim procesom, kot se izvaja v okviru dramaterapije, lahko pa jo označimo najmanj kot učinkovit nezaveden način samopomoči pri soočanju avtorjev z emocionalno in včasih tudi (na primer Flanagan) s fizično bolečino.

Tovrstna dela lahko vzpostavijo nenavadno intimno atmosfero in gledalcu ponudijo dostop do posebnega duševnega ali emocionalnega prostora za razmišljanje o upodobljeni izkušnji. Izkušnja smrti je univerzalna in dela, ki se z njo ukvarjajo, imajo katarzičen potencial, saj zmotijo "udobno otopelost" in izstopajo iz konteksta edine znane in splošno podprte "govorice preživetja" (govorice "izseljene smrti"). Prav zato jih marsikateri kritik vidi kot vsiljivce, vendar brez te moteče kvalitete pri gledalcu ne bi mogli spodbuditi preizpraševanja o sebi in svetu – taka dela bi bila zgolj zadovoljiva in estetsko ugajajoča.

Omenjene oblike socialne umetnosti imajo tudi tržno uspešno oz. komercialno različico, za katero je značilna odsotnost neposredne izkušnje. Uporablja sicer podobno "socialno" tematiko: bodisi s področja seksualnosti (Emin), drugačnosti (Quinn) ali smrti (Hirst), vendar avtorji komercialno vrednost svoje umetnosti aktivno pospešujejo. Namenoma se usmerijo v tržno orientirano uporabo dragocenih kovin ter celo lastnega telesa v namen oglaševanja blagovnih znamk (Emin). To je v popolnem nasprotju s preprostejšimi materiali, kot so telesa, klobučevina ali kosti, ki jih izbirajo prvi, nekomercialni avtorji.

Vidimo, da se je tržno usmerjena oblika umetnosti umestila nekako na pol poti med žalno umetnostjo in komercializiranim žalovanjem. Teme, ki jih obravnava, so površno povezane s smrtjo in z izgubo, vendar verjetno zato, da bi umetnina zbudila pozornost. Od žalne umetnosti jo ločuje odsotnost osebne vpletenosti. Komercialna ni zgolj zato, ker se umetniki namenoma vključujejo v medijsko in tržno polje, temveč tudi zaradi svojega podrejanja komercialnim zahtevam z izbiro materialov (zlato, diamanti) in načinom dela (uporaba pomočnikov ali masovna proizvodnja tipično potrošniških izdelkov kot so majice, tapete in posterji). Pripisemo jim lahko tudi

Jamesonovo "naključno kanibalizacijo preteklih stilov", saj tako Quinn kot Hirst za zgled navajata starodavno umetnost: Quinn egipčansko (Sirena) in Hirst azteško (Za Božjo voljo). Dela tudi zaradi svojih imen slonijo na Baudrillardovi definiciji postmodernih del in uporabljeni "strategiji ironije" (Abramović: Balkanski Barok in Spence: Zdrava kot Dren?). Razstavljanje postelje (Emin) ali vložnih živali (Hirst) kot umetniških del je hkrati z njihovim poimenovanjem do neke mere obsceno in senzacionalistično: uspešno pri ustvarjanju medijskih spektaklov. V slednjih niso zastopana le njihova dela, ampak kot popularne ikone tudi umetniki sami.

Posploševanje ali medsebojno enačenje postmodernih del je torej varljivo. Po izbiri šokantnih tem so si na videz podobna, toda njihova emocionalna vrednost je pogosto v obratnem sorazmerju s ceno. Ob tem se pojavi tudi vprašanje, ali je poimenovanje obdobja postmodernizma upravičeno oziroma ali za omenjena dela (nastala po letu 1990) morda potrebujemo drugačen izraz. V literaturi je že zaslediti poimenovanja, kot so altermoderno, hipermoderno ali supermoderno, vendar se ta ne zdijo najprimernejša. Če so dela Witkina, Flanagan, Abramovićeve, Beuysa, Spenceve in Wilkejeve postmoderna, bi dela komercialne žalne umetnosti nemara lahko uvrstili v posebno podpoglavje v zgodovini umetnosti in jih označili kot post-postmoderna.

Delo ne izčrpa vseh vidikov in potencialov žalne umetnosti in se zgolj teoretično dotakne njene aplikacije na socialno – delavsko prakso, vendar se trudi ponuditi vsaj osnutek za nadaljnji razvoj natančnejše tipologije socialne umetnosti. V sklop socialne umetnosti, kot že rečeno uvrstimo tri najpogosteje omenjene tabuje: norost, seksualnost in smrt. Umetnost Drugih je v literaturi dobro zastopan in uveljavljen pojem – v Veliki Britaniji je mogoče zaslediti specializirane galerije, ki se posvečajo zgolj promociji umetniških del ljudi, ki imajo težave z duševnim zdravjem. Njihova dela se oglašujejo tudi na svetovnem spletu, v razvoj te vrste umetnosti pa se vlaga vse več finančnih sredstev. Tudi omenjene oblike seksualne umetnosti imajo zvest krog specifičnega občinstva in podobno razvite načine promocije – zdi se, da je žalna umetnost še najmanj cenjena oziroma najslabše prepoznana. Upamo lahko, da se bo za njeno raziskovanje in ustvarjanje odločalo vse več ljudi in da se bo področje žalne in seveda socialne umetnosti še naprej razvijalo. V zvezi s tipologijo socialne umetnosti lahko predvidimo, da bo v prihodnosti mogoče identificirati in poimenovati

njene nove, še bolj specifične oblike. Kot posledica svetovne globalizacije in vse pogostejših migracij se kot zanimiva možnost ponuja podvrsta "umetnosti Tujcev" ali "migrantske umetnosti".

Poleg razvoja žalne umetnosti na teoretičnem področju bi nekatere principe lahko pogosteje uporabili kot eksperimentalni model v socialnem delu – morda na področju dela z na smrt bolnimi ali skupnostmi, ki jih prizadane vojna. Tehnike dramske ali umetnostne terapije so sicer že dobro znane in cenjene, vendar se zdijo zaradi tehnološke nezahtevnosti posebno praktične in vedno bolj dostopne predvsem tehnike FotoTerapije. Hkrati bi principe ustvarjanja žalne umetnosti lahko uporabili kot način urejanja emocij poklicnih delavcev, ki bi lahko odložil proces izgorevanja. Zavzemanje postmodernega stališča torej ne prispeva le k razvoju umetniških praks, ponudi tudi nov način razumevanja idej na področju socialnega dela – idej o tem, kdo uporabnik je, kakor tudi idej o tem, kaj ta uporabnik želi ali potrebuje. Spodbudi novo obliko dela – obravnavo, ki v iskanje možnih rešitev vključuje njegovo mnenje. Postmodernizem se prek področja umetnosti skozi oči socialne delavke usmerja na iskanje inovativnih, četudi nenavadnih in nekonvencionalnih odgovorov z namenom, da bi pravi ekspert končno lahko postal – klient.

## LITERATURA

- Abramović, Marina. Biografija. Dostopno prek [http://en.wikipedia.org/wiki/Marina\\_Abramovic](http://en.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovic) (20. januar 2010).
- Ader, Jan Bas. Dostopno prek na <http://www.basjanader.com/> (26. april 2010).
- Altman, Alex. 2009. Antidepressants in America. *Times*, 5. avgust. Dostopno prek <http://www.time.com/time/health/article/0,8599,1914604,00.html>. (23. april 2010).
- Aries, Phillipe. 1993. Death denied V Dickenson, Donna; Johnson, Malcolm: *Death, Dying and Bereavement*. London: Sage Publications.
- Baby P-memorial. Dostopno prek <http://baby-p.gonetoosoon.org/memorial/> (23. april 2010).
- Baudrillard, Jean. 1992. The ecstasy of communication v Jencks, Charles: *The Post – modern reader*, Academy editions, London
- Baudrillard, Jean. 2003. *Passwords*. London: Verso.
- Bauman, Zygmunt. 1992. *Mortality, Immortality and other life strategies*. Stanford Claifornia: Stanford University Press.
- Bradburry, Mary. 1999. *Representations of Death: A Social Psychological Perspective*. London: Routledge.
- Cameron, Julia. 1992. *The Artist's Way*. Kent :Pan books.
- Cancer Research. Dostopno prek <http://www.cancerresearch.co.uk> (23. april 2010).
- Clark, Tim. 2005. *New Times, New Labour, New Welfare? Towards understanding of Postmodern-ised Social Policy*. University of Birmingham: Institute of Applied Social Studies.
- Craib, Ian. 2000. What is happening to mourning? V *Identity: A reader*. Ur. Du Gay, Paul, Jessica Evans in Peter Redman. London: Sage Publications.
- Croce, Arlene. 1998. Discussing the Undiscussable. V *The Crisis of Criticism*, ur. Maurice Berger. New York: The New Press
- Čačinovič Vogrinčič, Gabi. 2000. Vzpostavitev in ohranjanje svetovalnega odnosa: postmoderno v terapiji in svetovanju. *Psihološka obzorja* 9 (2) 81-86.
- Čačinovič Vogrinčič, Gabi. 2003. Koncept delovnega odnosa v socialnem delu. V *Študijsko gradivo pri predmetu Teorije Pomoči*. Ljubljana: Fakulteta za Socialno delo/Fakulteta za družbene vede.



Debeljak, Aleš: *Reluctant modernity*. 1998. Maryland, USA: Rowman and Littlefield Publishers Inc.

Dennett, Terry. 2001. *The Wounded Photographer: The Genesis of Jo Spence's Camera Therapy*. Dostopno prek [http://www.edwarddebono.com/NewsDetail.php?news\\_id=25&](http://www.edwarddebono.com/NewsDetail.php?news_id=25&) (23. januar 2009).

Doughty, Steve. 2006. Compensation payouts to prisoners costing taxpayer millions. Daily Mail, 17. december. Dostopno prek <http://www.dailymail.co.uk/news/article-423302/Compensation-payouts-prisoners-costing-taxpayers-millions.html> (10. maj 2010).

Dubuffet, Jean. 1987. Art Brut. Madness and Marginalia. *Art and Text* (27) 31-33.

Eclipse - biografija. Dostopno prek [http://www.maska2023.org/media/bio\\_artists/eclipse/](http://www.maska2023.org/media/bio_artists/eclipse/) (23. april 2010).

Elger, Dietmar. 2006. *Dadaism*. London: Taschen.

Emin, Tracey –Biografija. Dostopno prek <http://www.tracey-emin.co.uk/tracey-emin-biography.html> (22. februar 2010.)

End child poverty. Dostopno prek <http://www.endchildpoverty.org.uk> (23. april 2010).

Esaak, Shelley. 2007. The Protest Art that Wasn't. Dostopno prek <http://arthistory.about.com/b/2005/11/27/the-protest-art-that-wasnt.htm> (22. marec 2009).

Fineberg, Jonathan. 2000. *Art since 1940 – Strategies of being*. London: Laurence King Publishing.

Flaker, Vito. 1998. *Odpiranje Norosti : vzpon in padec totalnih ustanov*, Ljubljana : Založba I\*cf.

Flaker, Vito. 2002. *Živeti s heroinom I in II*, Ljubljana : Založba I\*cf.

Flanagan, Bob: Pain Journal. Dostopno prek <http://vv.arts.ucla.edu/terminals/flanagan/01jan.html>. (20. april 2010).

Forbes, Michael. 2003. Celebration of Death. Ljubljana: Galerija Cankarjevega doma.

Gersie, Alina in King, Nancy. 1990. *Storytelling in education and therapy*. London: Jessica Kingsley publishers.

Goldberg, RoseLee. 2010. *Performance Art from futurism to present*. London: Thames and Hudson.

Gone Too Soon. Dostopno prek <http://www.gonetoosoon.org> (23. april 2010).

Greenblatt, Stephen. 1996. *Liminal States and Transformations* v Morgan, Stuart in Morris, Frances: *Rites of Passage: Art for the End of the Century*. London: Tate Gallery Publishing.

Grosenick, Uta. 2005. *Women artists in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century*. London: Taschen.

Guardian.2009. 'Suicide' sculpture of Damien Hirst causes controversy in Spain, (18.februar) Dostopno prek <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/18/damien-hirst-suicide-sculpture-eugenio-moreno> (1. maj 2010).

Hall, Gary in Zylinska, Joanna. 2003. *Talking heads – listening to Stelarc*. Nottingham: Nottingham Trent University.

Hirst, Damien in Burn, Gordon. 2010. *On the Way to Work*. London: Faber and Faber.

Hochschild, Arlie Russel. 1993. *The Managed Heart*. USA: University of California Press.

Hopkins, David. 2000. *After Modern Art 1945 – 2000*. Oxford: Oxford university press.

Independent.2005. Marc Quinn: You ask the questions (16.junij). Dostopno prek <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/marc-quinn-you-ask-the-questions-752545.html> (10. maj 2010).

Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism, or the Cultural Logic of late capitalism*. London: Verso.

Jones, Amelia. 2002. *Body art – uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska.

Jones, Phil. 1996. *Drama as Therapy; Theatre as living*. London: Routledge.

Jones, Pip. 2003. *Introducing Social Theory*. London: Blackwell Publishing.

Kirby, Dick. 1997. *Sick: The life and death of Bob Flanagan, Supermasochist*. DVD izdan 2003. Lions Gate studio.

Kubler – Ross, Elisabeth. 1973. *On Death and Dying*. London: Routledge.

Kunst, Bojana. 2003. Telo v sodobni umetnosti: Performans in nevarne povezave. *Teorija in praksa* let. 40: 821–838.

Lewis, Ben. 2009. New age of the “ism” in Altermodern. *Evening Standard* (6. februar). Dostopno prek <http://www.thisislondon.co.uk/arts/review-23636018-details/New+age+of+the+'ism'+in+Altermodern/review.do?reviewId=23636018> (23. april 2010).

- Lewis, Caroline. 2005. Alison Lapper pregnant takes plinth position in Trafalgar square, (15.September). Dostopno prek <http://www.culture24.org.uk/art/sculpture+%2526+installation/art30597> (24. april 2010).
- Liebmann, Marian. 1997. *Art therapy for groups*. London: Routledge.
- Littlewood, Jane. 1993. The denial of death and rites of passage in contemporary societies. V Clark, David: *The Sociology of death: theory, culture, practice*, Oxford : Blackwell Publishers/The Sociological Review.
- Liotard, Jean –François. 1992. Answering the question: what is postmodernism v Jencks, Charles: *The Post – modern reader*. London: Academy editions.
- Liotard, Jean François. 2002. Tobogan sublimnega. V Groys, Boris: *Teorija sodobne umetnosti*. Ljubljana: Koda (141–154).
- Merck, Mandy in Townsend, Chris. 2002. *The Art of Tracey Emin*. London: Thames and Hudson.
- Mesch, Claudia in Michely, Viola. 2007. *Joseph Beuys – The Reader*. London: Tauris& Co Ltd.
- Meštrović, Stjepan. 1997. *Postemotional Society*. London: Sage Publications.
- Miglietti, Francesca Alfano. 2003. *Extreme Bodies (The use and abuse of body in Art)*. Torino: Skira Editore.
- Morrison, Jim. 1979. An American prayer. Album An American Prayer. Elektra.
- Murn, Josip Aleksandrov - biografija. Dostopno prek [http://www.murn-aleksandrov.net/slo/2-1\\_zivljenjepis.asp](http://www.murn-aleksandrov.net/slo/2-1_zivljenjepis.asp) (25. april 2010).
- Murn, Josip. 1903/2007. Pa ne pojdem prek poljan. V *Pesmi in romance*. Ljubljana: založba Amaletti in Amaletti, Zlata Zbirka.
- Other Criteria. Dostopno prek <https://www.othercriteria.com/browse/hirst/> (26. april 2010).
- Parry, Eugenia. 2001. *Joel Peter Witkin*. London: 55 Phaidon Press Limited.
- Parry, Eugenia. 2008. *Photofile: Joel Peter Witkin*. London: Thames and Hudson.
- Pease, Bob in Fook, Jan. 1999. *Transforming social work practice - postmodern critical perspectives*. London: Routledge.
- Penwarden, Charles. 1995. Of Word and Flesh – an interview with Julia Kristeva V *Rites of Passage, Art for the End of the Century*. London: Tate Gallery.
- Pilby, Charlotte. 2009. Jade Goody, modern muse. Independent (21. maj).

- Pink Floyd. 1979. Comfortably numb. Album The Wall. Columbia records.
- Preece, Robert. 2000. An Interview with MarcQuinn. Dostopno prek <http://www.artdesigncafe.com/IMG/pdf/Marc-Quinn-Robert-Preece-shock-Sculpture-2000.pdf>. (23. april 2010).
- Race for life. Dostopno prek <http://www.raceforlife.org/On-the-day.aspx> (23. april 2010).
- Ray, Gene. 2001. *Joseph Beuys: Mapping the legacy*. New York: Distributed Art Publishers.
- Rhodes, Collin. 2000. *Outsider Art (Spontaneous Alternatives)*. London: Thames&Hudson.
- Sanderson, Daniel. 2008. Exclusive: The hidden horror behind story that shocked a nation. News of the World, (16. november).
- Sedem Grehov: Vodnik po razstavi. 2004. Ljubljana: Moderna galerija.
- Sliep, Yvonne. 2005. A narrative theatre approach to working with communities affected by trauma, conflict and war. V *The international journal of Narrative Therapy and Community work* (2): 47-54.
- Slovar Slovenskega knjižnega jezika*. 1994. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Spence, Jo. 1986. *Putting myself in the picture*. London: Camden Press.
- Spence, Jo. 1990. No I can't do that, my consultant wouldn't like it. V *Silent Health: Women, Health and Representation*. Dostopno prek <http://hosted.aware.easynet.co.uk/jospence/jotext1.htm> (23.januar 2009).
- Stanković, Peter. 1997. Stjepan G. Meštrović: Postemotional society. *Teorija in praksa* 34 (5): 903–905.
- Stelarc. Dostopno prek <http://www.stelarc.va.com.au/> (23. april 2010).
- Strehovec, Janez. 1993. Performance art, ki se uprizarja. *Časopis za Kritiko znanosti*, (162/163).
- Strinati, Dominic. 1995. Postmodernism and recent history. V *An introduction to theories of popular culture*, 204 – 237. London: Routledge.
- Suspension Art. Dostopno prek <http://www.suspension.org/> (1. maj 2010).
- Šadl, Zdenka. 1999. *Usoda čustev v zahodni civilizaciji*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Šadl, Zdenka. 2002. Emocionalno delo strokovnjakov med skrbjo in stilizirano predstavo. *Socialno delo*, let. 41 (6): 311–315.

Šadl, Zdenka. 2002. "We`re out to make you smile". Emocionalno delo v storitvenih organizacijah. *Teorija in praksa* 39: 49 – 80.

Terada, Rei. 2001. *Feeling in theory: Emotion after the death of the subject*. London: Harvard University press.

TheLondonpaper. 2008. Haringey blew 2m£ on PR, (19. november).

TheLondonpaper.2009. Goody signs wedding deal, (19. februar).

TheLondonpaper.2009. Goody "cashes in", (20. februar).

Townsend, Chris. 1998. *Vile Bodies : Photography and the Crisis of Looking*. London: Prestel.

Uršič, Matjaž. 2001. Kartografi postmodernizma. Vpliv kritilne infrastrukture na subjektivno dožemanje prostora. *Teorija in praksa* 38: 881 – 896.

Vergine, Lea. 2000. *Body Art and Performance, The Body as a language*. Milano: Skira editore.

Watanabe, Shinya. 2004. Comparison of Marina Abramovic's Performance at the Venice Biennale, and Sanja Ivekovic's Performance Miss Croatia and Miss Brazil, Dostopno prek <http://www.spikyart.org/nationstate/nationstateintroduction.htm> (23.april 2010).

Weiser, Judy. 2005. Remembering Jo Spence: A Brief Personal and Professional Memoir. Dostopno prek [http://www.phototherapy-centre.com/articles/2005\\_Weiser\\_Memoir\\_on\\_Spence.pdf](http://www.phototherapy-centre.com/articles/2005_Weiser_Memoir_on_Spence.pdf) (01.maj 2009).

Wheale, Nigel. 1995. Paradigms of postmodern (3–65) v *The postmodern arts: an introductory reader*. London: Routledge.

When will Jade Goody die. Dostopno prek <http://www.whenwilljadegoodydie.com> (februar 2009, kasneje odstranjeno s spleta).

Wilson, Bo. 2009: Sick websites taunt Jade over fight to beat cancer. *London Lite* (5. februar).

Zaviršek, Darja. 2000. *Hendikep kot kulturna travma: Historizacija podob, teles in vsakdanjih praks prizadetih ljudi*, Ljubljana: Založba/\*cf.

## SLIKOVNI IN VIDEO VIRI

### **Abramović, Marina :**

Balkanski Barok - slika.

Dostopno prek [www.artnet.com/artist/1202/marina-abramovic.html](http://www.artnet.com/artist/1202/marina-abramovic.html) (20. januar 2010).

Balkanski Barok - video.

Dostopno prek <http://www.ubu.com/film/coulibeuf.html>. (20. januar 2010).

Nevarne Igre - slika.

Dostopno prek [http://www.artfortheworld.net/wwd/2008/collectiveFilmProject/trailer/MARINA\\_ABRAMOVIC.htm](http://www.artfortheworld.net/wwd/2008/collectiveFilmProject/trailer/MARINA_ABRAMOVIC.htm) (01. maj 2010).

Nevarne igre – video. Dostopno prek

<http://www.youtube.com/watch?v=VxsPq3yviRU> (01. maj 2010).

The Artist is Present – MoMa. Dostopno prek

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/> (01. maj 2010).

Role exchange. Dostopno prek <http://catalogue.nimk.nl/art.php?id=15925> (01. maj 2010).

### **Beuys, Joseph :**

Poglavar – Fluxus petje. Slika dostopna prek: [http://www.e-](http://www.e-flux.com/journal_images/1229112539The-Chief.jpg)

[flux.com/journal\\_images/1229112539The-Chief.jpg](http://www.e-flux.com/journal_images/1229112539The-Chief.jpg) (24. april 2010).

Tate Modern: Pregledna razstava dostopna prek:

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/beuys/room6.shtm> (24. april 2010).

Trop – slika. Dostopno prek

[http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/41133000/jpg/\\_41133089\\_pack\\_clean.jpg](http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/41133000/jpg/_41133089_pack_clean.jpg)  
(24. april 2010).

### **Emin, Tracey :**

Moja Postelja – slika. Dostopna prek

[http://images.artnet.com/artwork\\_images\\_651\\_43711\\_tracey-emin.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images_651_43711_tracey-emin.jpg) (02.05.2010).

Vsi, s katerimi sem spala 1963 – 1955 – slika. Dostopno prek

[http://www.tate.org.uk/magazine/issue1/emin\\_tent5.htm](http://www.tate.org.uk/magazine/issue1/emin_tent5.htm) (01.05.2010).

### **Flanagan, Bob:**

Čas obiskov – slika. Dostopna prek [http://tracker.zaerc.com/torrents-details.php?id=9916&filelist=1\(20.04.2010\)](http://tracker.zaerc.com/torrents-details.php?id=9916&filelist=1(20.04.2010)).

Super pesem cistične fibroze – video. Dostopno prek <http://www.youtube.com/watch?v=9Y7JwWMB5kc> (02.05.2010).

Videokrsta – slika iz filma Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist. Film. (1997)

### **Hirst, Damien:**

Fizična nezmožnost smrti v zavesti živečega – slika. Dostopno prek [http://blog.lib.umn.edu/peza0001/arts1001wednesdays/001\\_ThePhysicalImpossibilityOfDeath.jpg](http://blog.lib.umn.edu/peza0001/arts1001wednesdays/001_ThePhysicalImpossibilityOfDeath.jpg) (01. maj 2010).

Za božjo voljo - slika. Dostopno prek <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/artblog/2007/jun/01/hirstsskullmakesdazzling> de (24.04.2010).

### **Quinn, Marc:**

Jaz - slika. Dostopno prek <http://www.artnet.com/magazine/features/kostabi/Images/kostabi5-24-16.jpg> (24. april 2010).

Noseča Alison Lapper - slika. Dostopno prek <http://drnorth.files.wordpress.com/2009/06/alison-lapper-pregnant.jpg> (01. maj 2010).

Sirena - slika. Dostopno prek [http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2008/10/02/article-1066505-02DFB19300000578-61\\_468x646.jpg](http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2008/10/02/article-1066505-02DFB19300000578-61_468x646.jpg) (24. april 2010).

### **Drugi:**

Clark, Nuša:  
Performans: Pogreb – slika. Osebni arhiv.

Prlja, Nada :  
Reakcija in adaptacija Balkanskega Baroka – video. Dostopno prek <http://www.vimeo.com/3894208> (20. april 2010).

## **Priloga A: Komentarji udeležencev Performansa: Pogreb**

### **Lutka**

**KS :** *Pokop lutke pa razumem kot neko osebno slovo – zaključek oziroma pomiritev.*

**RŠ :** *...sem poniknila vase, kajti predvsem, ko smo obiskovalci morali na truplo – kartonasta lutka, začeli zapisovati od česa se hočemo v življenju posloviti, sem se zamislila, koliko vsega balasta nosim vsakodnevno za sabo.*

**SK :** *...da je imel posebno močan vtis name tisti del, ko smo vsi nekaj napisali na lutko (predno smo jo pokopali) – glede na to, da ni šlo za neko specifično osebo, si si lahko predstavljal, da je ta lutka del tebe samega – tisti del tebe, ki ga mogoče hočeš spremeniti. (Udeležena doživeto nato primerja s hojo po žerjavici in zažigom papirčkov, na katerih so napisana čustva ali razvade, ki se jih želiš znebiti in meni "simbolno se vsa ta negativna čustva izničijo").*

### **Skupina**

**SK :** *Hkrati pa je imel moč tudi ta skupinski del – ker smo skupaj nosili lutko in smo bili vsi v tem skupinskem filingu.*

### **Križ**

**SK :** *Morm rečt, da mi je bil še najbolj težek in bizaren del s križem, ki si ga nosila; ker se je križ zdel težji od tebe same; pa če je križ bil neko breme tvojga lajčka, ki si ga mogla cel čas nositi na hrbtu, tudi ko si kopala luknjo, je bilo breme odvrženo, ko je šla lutkica v luknjo in križ v zemljo. Tako da spet eno tako olajšanje po vsem tem.*

### **Ritual**

**SK :** *Podobno bi rekla, da je tudi bilo pri pogrebniku in to je mentalno lahko zelo močan vzorec, ki pelje k neki spremembi – se pravi, da si se mogoče kaj odloči spremeniti v*



*tvojmu lajtku in s tem, ko nardiš en tak ritual, to že pomeni, da si si misli usmeru k temu cilju.*

### **Učinek šoka**

**KS** : *No sicer se peformansa ful dobr spomnim, mogoče tut zato ker je bil dost drugačen od performansov, ki sem jih videla....v glavnem, pri tvojem sem bila krm al šokirana – pa ne negativno...šokiral me je v bistvu to, s kakšnimi pritiski se ti vsakodnevno srečuješ.*

### **Potencialno terapevtski učinki**

**SK** : *Osebno nisem nobenih pretresljivih čustev ob tem pogrebniku doživela, ampak bi prej rekla, da je blo Lepo!...je blo bolj nalik enemu takemu radostnemu dogodku in druženju z namenom, da se poslovimo od nam (ne)znanega bitja in simbolično nekaj pokopljemo z njim. Filingi bi rekla, so bli čist v nasprotju s tem, kar se drugač zares doživlja pri pogrebnih, ki so vedno mračni. Suma sumarum – bolj ko se losaš nepotrebnih stvari v lajfu, ki ti delajo breme (čudnih filingov, mutnih misli, razvad, navad, pa tud materialnih stvari – lažje ti je!!*

**RM** : *Bilo je precej efektivno...ni bilo težko razumet projekta in se vklopit vanj.*

**RŠ** : *Preko performansa je šlo pod rušo moj balast tistega dne in mislim da bi taka vsekodnevna čistka vsem nam pomagala, do boljšega občutja sveta in nas v njem. Obremenitve iz raznoraznih strani nam kratijo veselje živeti in doživljati.*