

# Umetniške prakse onkraj prava

## Kazenske norme

Norme, ki so po svojem bistvu skupek pravil, napotil, katerih skupni imenovalec je omejevanje, skrbijo za reprodukcijo družbe in se uresničujejo skozi socializacijo. Realizacija podrejanja neformalnim normativnim določilom je v prvi fazi regulirana s strani subjektov, ki se s temi določili identificirajo (težnja uskladiti svoj Jaz z Jazom, ki smo si ga vzeli za zgled). Da pa je zaprečenost subjektov v ideološke mreže (vsakokratne oblasti) najučinkovitejša in uspešna, kadar je zakon, norma, prisila ponotranjena in dojeta kot svobodna odločitev, je bilo večkrat pokazano pri različnih teoretskih usmeritvah. Vendar nas v tem kontekstu bolj zanimajo tista dejanja, ki so opredeljena kot subverzivne aktivnosti, ne le v odnosu do vladajoče morale, temveč predvsem v odnosu do formalnih, pravnih norm, ki jih predpisuje in sankcionira država. »Sicer pa je treba vedeti, da kazenskopravne norme niso zgolj preprosta odslíkava konsenzualnih moralnih vrednost, ampak prej specifična (in nikakor ne edina mogoča) interpretacija le-teh« (Kanduč, 1994: E63). Podrejanje kazenskega prava kot instrumenta za izvajanje politične volje naj bi bilo stvar polpretekle zgodovine. V obdobju, v katerem je bila država razumljena kot država naroda, partije, ji je bila kajpada podrejena tudi vloga (kazenskega) prava, katerega funkcija je bilo zagotavljanje legitimnosti obstoječe (družbene) ureditve skozi fizično prisilo ter ideološko prepričevanje. V takih razmerah je bilo umetniško izražanje dopuščeno le, kolikor je povečevalo obstoječo (družbeno) oblast. Prisotnost telesa v umetnosti je bila odobravana le toliko, kolikor sta bili poudarjeni njegova duhovna ter biološka dimenzija. Zbiranje in nastopanje umetnikov in umetnic na javnem prostoru je bilo še leta 1970 v Romuniji kaznivo dejanje. Izvajanje *performansov* je bilo potisnjeno v zavetje ateljejev in podeželsko okolje, ki jih je zabeležilo le oko fotografske kamere. *Erupcija krutosti* nad telesom je bila dovoljena le v točki, ko jo je izvajala državna oblast. Zatorej je bilo umetniško telo dojeta kot politično telo, ki je s svojim delovanjem kršilo, napadalo zakon ter s tem razkazovalo upor do oblasti.

<sup>1</sup> H. Nitsch zatrjuje, da so dunajski akcionisti (sklicuje se na italijanske raziskovalce izvora *body arta*) razvili *body art*, odkrili telo za *performans*, veliko pred Američani. Več o tem glej: Zabel, I. & Vignjević, T. (1992): Intervju: Hermann Nitsch. Ljubljana, M'ars, št. 2/4, letnik 4.

<sup>2</sup> Tudi izraz *body art* nameravamo v pričujočem članku uporabljati v izvorniku. Seveda obstajajo poskusi prevajanja v slovenščino (Pavis, 1997: 738–739) vendar nam tako mednarodna uveljavljenost kot sprejetost izraza dopušča, da ohranjamo nepreveden tako izraz *body art* kot vse njegove izpeljanke.

## Performans / body art: telo kot umetnina

Znotraj tradicionalne konstelacije sta bila umetnik in umetnina v odnosu do svoje kreacije razdvojena, saj je bila ustvarjena umetnina objekt, ki je zaživel svoje lastno in samosvoje življenje. Ta dualizem pa nova konstelacija opušča. Potrjevanje slednje misli najdemo značilno izraženo prav v *performansu/body artu*, katerega osvetlitev je v širšem pomenu naš cilj. A preden nadaljujemo, moramo pozornost usmeriti na ključne termine, ki se bodo pojavljali skozi besedilo.

Kar se je na začetku zdelo kot preprosta naloga, se je v množici definicij razkrilo kot pojmovna zmeda in napoved previdnosti pri uporabi besede/pojma *performans*. Razlog te previdnosti se skriva tako v različni konceptualizaciji kot v njegovi večpomenskosti. Izvirno obliko besede *performance* ali *performance art* bomo uporabljali v obliki že uveljavljene tujke – *performans*, prav tako vse njene izpeljanke. V širšem (Pavis, 1997: 532) pomenu je dejanje *performansa* razmejeno od dejanja gledališkega igralca, ki ima vlogo nekoga drugega, v ožjem (Kralj, 1998: 47) pa pridobi svojo lastno definicijo in je kot tako umeščeno in prepoznano v polju umetnostne zgodovine kot samostojna zvrst.

Kot umetniška zvrst je *performans* v 70. letih prejšnjega stoletja prepoznan kot dokončno etablirana umetniška oblika. Korenine lahko uzremo v evropski avantgardi z začetka 20. stoletja. Skupni imenovalac avantgardističnim gibanjem je boj proti avtonomni instituciji umetnosti ter zahteva po umetnosti v/za življenje, umetnosti, ki aktivno posega v družbenopolitične razmere. V načinu delovanja avantgardističnih skupin odseva njihova drža in naravnost do sveta, kajti pomembnejši je način angažmaja v vsakdanjem življenju kot pa končni umetniški izdelek.

Po ugotovitvah A. Jones so se *performansi* dogajali že v desetih, dvajsetih letih prejšnjega stoletja. Dejstvo, ki nakazuje razliko s *performansi* desetletja pozneje (konec 50. let), je uporaba telesa kot materiala ter manjša osredotočenost na oder.

### Pred-postavljeno telo

V ZDA je Duchampovo delo spodbudilo Allana Kaprowa, ki je s skupino umetnikov začel interpretirati koncepte subjektivitete in *performansa*, ter skupino Fluxus, ki je s *performansi* prikazovala repetitivne akcije iz vsakdanjega življenja, pripeljane do absurda. V enakem časovnem obdobju na evropskih tleh zasledimo delovanje enega izmed dunajskih akcionistov, Hermanna Nitscha,<sup>1</sup> s svojim OM Theatrom, kateremu so se leta 1964 pridružili še trije avstrijski umetniki – Gunther Brus, Otto Muhl in Rudolf Schwarzkogler.

Čeprav sta *performans* in *body art*<sup>2</sup> v korelativnem odnosu, bomo na tem mestu opozorili na njuno razliko, saj so dela, ki so nastajala od 60. let do sredine 70., pisici označili kot »*body art*« ali »*body works*«; tako so jih želeli ograditi od zasnove »*performansa*«, ki je bil obenem širši (s tem ko se je vračal k dadaizmu in zaobsegal vse vrste teatralizirane produkcije likovnih umetnikov) in ožji (z namigovanjem, da se mora *performans* dejansko dogajati pred občinstvom, največkrat gledališkem, odrsko zasnovanem okolju) (Jones, 2002: 32–33).

Uporaba telesa v polju umetnosti je v različnih časovnih obdobjih in geografskih področjih izvajala različne reakcije in posledice. Če je umetniško delovanje v javnem prostoru na Zahodu, torej v t.i. demokratičnih državah, dvomljivo, je bilo to le v navezavi z javno moralo. Povsem drugače je bilo na Vzhodu, kjer je bilo telo, izjavljanje subjekta, pod strogo državno kontrolo. Če se je telo pojavljalo na množičnih (umetniških) manifestacijah, je delovalo kot enotno, torej ukročeno telo, ki je odsevalo podobo disciplinirane celote. Seveda je bila stopnja represije družbenega aparata, kot ugotavlja Z. Badovinac, na Vzhodu različna. »Najbolj represiven je bil režim v Romuniji in Rusiji, medtem ko je bila stopnja svobode največja v nekdanji Jugoslaviji« (Badovinac, 1998: 14). Zatorej lahko zapišemo, da so bila tovrstna umetniška izvajanja s strani državnega aparata dojeta in opredeljena kot politična izjava in kot taka tudi obravnavana.<sup>3</sup>

Umetnosti XX. stoletja je torej neizbrisen pečat vtisnilo telo, zato se zdi primerno, da temo nadaljujemo s telesom oziroma pomenom, ki ga ima le-to v družbi.

## Nemo in nemočno telo

Človekovo telo, ki nam v teoretskih razpravah ponuja številne možnosti interpretacij, bomo v naši obravnavi poskusili prikazati kot poligon družbenih normativov, ki posameznika, posameznico konstituirajo kot subjekt, ali rečeno drugače, naše izhodišče bo ideološko branje telesa.

V analizi se bomo osredotočili na načine discipliniranja teles v odnosu do idealnega telesa. Seveda pri tem ne moremo mimo tehnik oblasti, s pomočjo katerih se oblikuje vednost, ter mehanizmi, ki znotraj institucij vzpostavljajo in reproducirajo določene diskurze. Kajti telo kot osrednje mesto oblastnih razmerij, ki ga neposredno zajemajo, urijo, mu vsiljujejo ceremonije, je najbolj primerno za reguliranje in nadzorovanje duha, saj »telo postane koristno šele tedaj, ko je hkrati koristno telo in podjarmljeno telo« (Foucault, 1984: 31). Kot tako je telo najprej neka podoba, v katero individuum investira vso svojo identiteto. Zato je oblikovanje identitete »vedno nujno redukcioniistično, saj pozneje ena beseda zastopa vse koncepte, ki jo oblikujejo, še več, ko govorimo o identiteti, ne moremo govoriti samo o eni; obstaja veliko identitet istega« (Rutar, 1995: 9). Da je oblast konstitutivna za oblikovanje identitete, pa je bistvena Foucaultova teza, ki vprašanje odnosa med subjektom<sup>4</sup> in oblastjo poveže še z vprašanjem proizvodnje vedenja in resnice.

Oblast torej individuum hkrati subjektivira in podreja, kar pomeni, da »so subjekt, ki spoznava, objekti, ki naj bi jih spoznavali, in spoznavne modalnosti prav tako učinki teh temeljnih implikacij oblasti-vednosti in njihovih zgodovinskih sprememb« (Foucault, 1984: 32). Ali če se opremo na Althusserja, ki je zapisal, da je eden izmed učinkov ideologije »praktična denegacija ideološke narave ideologije po ideologiji sami« (Althusser, 1980: 100). To v nadaljevanju implicira precej brezupen rezultat, kajti konec koncev smo vseskozi potopljeni v ideologijo in bolj ko smo prepričani, da smo zunaj nje, bolj smo dejansko vanjo ujeti. Živimo v času, ko nas preplavljajo podobe. Estetski normativi pa so moment, ki je tesno prepleten s podobami. Tu ponovno naletimo na vlogo diskurza, ki nam govori o normativih lepega in zaželenega. Želja, da bi dosegli isto normativno podobo, pa ne pomeni čedalje

<sup>3</sup> Akcije na javnih prostorih je policija preprečevala, umetnike in umetnice celo zapirala ter jih obtoževala spodkopavanja državne ureditve (socializma, komunizma), v Sloveniji z Laibachi, pa tudi fašizma.

<sup>4</sup> Subjekt ima v Foucaultovi definiciji dva pomena: podložnik nekoga drugega (prek kontrole in odvisnosti) ter priklenjenost na lastno identiteto (prek vesti in vedenja o sebi). Več o tem glej: Foucault, 1991: 106–107.

<sup>5</sup> Za razvoj klasifikacij ima velike zasluge fizikalna znanost, ki se je začela oblikovati v 17. in 18. stoletju in je ljudem predstavila nov, razumski model dojetja sveta. Več o tem glej: Kunst, 1999.

<sup>6</sup> Več o tem glej Foucault, M. (1998): *Zgodovina seksualnosti*, 2 del. Ljubljana, Škuc.

<sup>7</sup> V pričujočem poglavju smo se opirali na Dolarjevo študijo Foucaultove *Zgodovine seksualnosti*, Dolar, 1989: 89–94.

večje *podobnosti* med telesi, temveč tudi podobnost jazov. A hkrati je nujno poudariti prakso razlikovanja in izključevanja, ker namreč ni mogoče vzpostaviti kriterijev brez nekoga, ki je »zunaj«, »drugačen«. Če sledimo Foucaultu in uporabimo njegov termin, bomo kriterije oziroma klasifikacije<sup>5</sup> imenovali ločevalne prakse. Le-te delujejo po načelu dihotomij.

## Ideološka maska lepote

Omenili smo že, da je oblast tista, ki proizvaja vedenje, a obstajati morajo kanali, po katerih se vednost širi. V sodobni družbi je osnovni kanal znanost, »ki nekako materializira vednost in ji nada podobo resničnega« (Starc, 2003: 49). Osrednje mesto je zasedla medicina, ki je eden najmočnejših ideoloških aparatov sodobnega sveta. »Njena naloga je, da nenehno dokazuje nepopolnost in necelost telesa, ki za svojo dopolnitev potrebuje cel kup dodatkov (te proizvajajo stroji in ponuja trg) in dodatno ukvarjanje s telesom (diete, hujšanje, telovadba itd.)« (Rutar, 1995: 59). Telo postane prizorišče simbolne produkcije, saj podoba idealnega telesa ne vključuje le pomena lepega, temveč tudi moralno-estetskega. Kultivacija telesnega videza se v naši kulturi povezuje s samonadzorom, modeliranje telesa pa daje občutek kontrole in moči. Svoja dejanja, samokreacije telesa prek telesnih režimov, dojemamo kot individualno in svobodno motivirano odločitev.<sup>6</sup> Odločitev je res individualna, toda v resnici gre za psevdiozbiro, saj z modifikacijo telesa le reproduciramo lepote standarde ter delujemo v okviru danih kulturnih smernic in pritiskov. To protislovje svobodne izbire, delati se, da obstaja svobodna izbira, čeprav je dejansko ni, je, kot zapiše Žižek, tesno povezana z razcepom zakona na Ideal-Jaz (javno pisani zakon) in na Nadjaz (obsceni nenapisani skrivni zakon). Subjekt poskuša na ravni Ideala-Jaza ohraniti videz svobodne izbire in zatorej mora biti nadjazovska prepoved podana »med vrsticami«. Kajti, »če naj oblast deluje, mora ta prepoved kot taka ostati nevidna javnemu pogledu. Skratka, subjekt dejansko hoče ukaz v preobleki svobode, svobodne izbire: hoče ubogati, toda hkrati hoče ohraniti videz svobode in s tem svoje dostojanstvo. Če je ukaz dan neposredno, če izpusti dozdevek svobode, potem javno ponižanje subjekta prizadene in ga lahko navede k uporabi« (Žižek, 1996: 33–34).

Z medicinskim diskurzom, ki uvaja ekvivalent med čvrstim, vitkim telesom in zdravjem, se dodatno utrjuje poudarjanje fizične atraktivnosti. Čeprav naše telo postaja čedalje večja žrtev, doživljamo približevanje normativom lepega kot uspeh, ki se odraža v varljivem občutku samoobvladovanja, kontrole in moči nad lastnim telesom. Samoobvladovanje ali ravnovesje med duhom in telesom je stara antična tema, ki jo je krščanska ideologija postavila na nov temelj.

## Samoobvladovanje telesa in duha<sup>7</sup>

Zakoreninjeno je dojetje krščanstva kot tradicije, ki je bila antični zunanja in tuja, ali kot nekakšno negativno silo, uperjeno zoper telo in užitek, ki bi nenadoma uničila »zdravega« antičnega duha in njegovo ravnovesje med duhom in telesom. Da je zoperstavljanje obeh svetov, antičnega in krščanskega, poenostavljeno branje, nam Foucault predstavi v svojem delu *Zgodovina seksualnosti*.

Za grško klasično obdobje je problem prava mera. Gre za ideal samoobvladovanja, se pravi za obvladovanje »sebe s samim seboj«. Sila (želja, strast, čezmernost itd.) ni neka tuja, demonična sila kot pozneje v krščanstvu, temveč del sebe. Odločilnega pomena je dejstvo, da klasična Grčija ni poznala enotne, koherentne morale, ki bi se univerzalno naslavljalna na vse enako, saj je kot edini pravi etični subjekt veljal le odrasel, svoboden moški, točneje Atenec.

Toda sprememba se zgodi z nastopom stoiške etike v prvih stoletjih našega štetja. Odločilni premik stoicizma je premik k univerzalizmu: stoik se naslavlja na vse. Sicer res najdemo v tem obdobju skorajda vsa grška navodila in nasvete, a vselej v neki zaostreni obliki. Potrebne so stalne vaje v abstinenci, da bi obvladovali telo in krepili duha, vaje, ki so že na moč podobne krščanskim preizkušnjam. Skrbi zase, *cura sui*, ki je že v antiki veljala za model, se v stoicizmu pridruži še nenehno samoizpraševanje.

Do vira pravega veselja, samozadostnosti, lahko pridemo le, če se z obratom k sebi otresemo vseh odvisnosti, tako zunanjih kot notranjih. To veselje je nasprotje strasti. Nasproti si torej stojita ugodje in užitek. Ugodje torej dosežemo, če ekonomiziramo užitek, ali, povedano drugače, užitku se je potrebno odpovedati, da bi prišli do ravnovesja samoobvladovanja. »Ta dispozitiv ponuja ekonomijo žrtvovanja, ki se je bo pozneje polastilo krščanstvo« (Dolar, 1989: 91).

Drugi korak je v tem, da sama odpoved poraja presežni užitek, ki ga poskuša antična etika sicer nevtralizirati, krščanstvo pa je ta paradoks dojelo in ga dodobra izkoristilo.

Diskusije o tem, koliko je stoiška etika vmesna stopnja med antiko in krščanstvom, so se pojavile že velikokrat. Dolar nas opozarja na dejstvo, da četudi bi bili vsi elementi koda (prepovedi, zapovedi itd.) v stoicizmu enaki krščanskim, jih od krščanstva loči mesto, od koder so postavljeni. Ambivalenca, ki jo je poskušal zarisati Foucault, je v tem, da je stoa dopolnjevala in radikalizirala antične motive in s tem pripravila elemente, ki jih je bilo mogoče preinterpretirati in jih postaviti v drugačno polje.

Krščanstvo zahteva od verujočih nenehno samotrpinčenje, izpovedovanje, kesanje ..., saj se individuuum ves čas nahaja v poziciji krivde, ker se nikoli ne odpove dovolj. Kot smo že zapisali, pa odpoved ni krščanska iznajdba, ampak stalna antična tema. A obstaja razlika: medtem ko je antični subjekt, da bi prišel do sebe, v odpovedi gnalo notranje protislovje, je v krščanstvu univerzalnost zakona postavljena nasproti sebstvu in telesnosti.

In prav presežni užitek, ki ga vzpostavi krščanstvo, lahko pojasni, zakaj lahko etika odpovedi in trpinčenje telesa pričakujeta na tak uspeh. »Oboje je seveda korelativno: prav zakon, postavljen na nove temelje, je tisti, ki prinaša užitek; travmatičnost zakona, ki mu ni mogoče zadostiti, je obenem travmatičnost krščanskega užitka« (Ibid: 94).

## Estetika lepega: estetika grdega

V stremljenju po doseganju čim večje lepote, ki jo je Freud sicer opredelil kot nekoristno, a hkrati kot bistveno potezo kulture, se skorajda obsesivno ukvarjamo s telesom, ki je za nas področje znanega, domačega. Lepota telesa in različni estetski dodatki sami po sebi nimajo nobene funkcije v smislu preživetja, a so hkrati dodatki, ki nas v polni meri določajo. Na »odru« smo soočeni s telesom, kjer moment estetskih dodatkov umanjka. Še več, soočeni smo s pogledom na telesa, ki največkrat niso lepa, marveč so to pohabljena, grda, postarana, bolna telesa. Taka telesa preprečujejo identifikacijo in v nas prebujajo spomin na primarno telo, ki smo ga prikrili, uredili, estetizirali. Odgovor, zakaj človek lahko rani drugega zgolj

<sup>8</sup> Telesne izločke, iztrebke, imenujemo drugače tudi ekskrecije, tudi polucije in jih s tem pomensko obtežimo. Slovenska sopomenka ekskrecije, tudi polucije (iz lat. gl. pol-luo, umazati, omadeževati, oskruniti) je osnaževanje, v specifičnem pomenu pa (nehoteni) izliv semena pri moškem.

<sup>9</sup> Omenili bomo le dve zanimivi medijski reakciji, v katerih je bilo izpostavljeno problematiziranje oziroma kritiziranje umetniškega dogodka zaradi potencialne možnosti z okužbo z virusom HIV. Ron Athey je s svojim *performansom* z naslovom *4 Scenes from a harsh Life*, 5. marca 1994, v Walker Art Center v Minneapolisu sprožil pravo ogorčenje nekaterih medijev. Bistvo problema naj bi bilo v tem, da je R. Athey nad publiko obešal lističe, ki so bili prepojeni z okuženo krvjo njegovega *soperformerja*. Menda naj bi ž med samim *performansom* del publike protestno zapustil prizorišče. Prav tako je bil z ogorčenjem pospremljen dogodek, ki se je zgodil junija 2003 v okviru festivala *Break 2.2*. V okviru festivalske teme *Nevidna grožnja* je delo O. Kunkla, študenta Kunsthochschule für Medien in Kölnu, doživelo buren medijski odziv. Kunkel je želel s svojim projektom razbitje Škatle s komarji vključiti tudi širšo, za umetnost sicer nezainteresirano javnost, kar mu je zagotovo uspelo. To so bili komarji, ki naj bi pili HIV pozitivno kri darovalca. Ves čas razstave je bila instalacija opremljena z opozorilom. Namen projekta je bil torej tudi večanje ozaveščenosti o naravi medijskega poročanja in problematike aidsa. Za podatke se zahvaljujemo S. Sajovic, Galerija Kapelica.

<sup>10</sup> V članku izhajamo iz krščanske paradigme greha, ki jo nameravamo na kratko orisati v naslednjih vrsticah. Pavel v *Pismu Rimljanom* izpostavi meso kot tisto v telesu, kar telo preveva s poželenjem, in je kot tak njegov neposreden nosilec poželenja ter zato tudi glavni nosilec grešnosti telesa. V nasprotju z manihejci, ki so telesnosti, mesu, pripisovali izvor zla in greha, je Avguštinu izvorni greh greh duše in ne greh mesa, spolnosti. Seveda je v končni fazi tudi pri Avguštinu telo grešno. Toda grešnost izvira iz upora človekovega duha božjemu stvarniku. Pred lučjo spoznanja, ki je obsijala Adama in Evo, ni bilo golote, bila

s sporočilom lastnega telesa, najdemo v soočenju z resnico lastnega telesa, ki ga ne želimo in ga prekrivamo tako sami pred seboj kot tudi pred drugimi.

»Normalno telo je zaprto telo« (Rutar, 1998: 34): boji se krvavenja, ran, solz, znoja, slin ... ali, rečeno drugače, boji se telesnih tekočin/izločkov,<sup>8</sup> saj nam čistost telesa govori o kulturnem napredku. Čeprav vse, kar telo izloča skozi svoje odprtine, človek kulture zavrača, niso vsi izločki enako vrednoteni, kar implicira simboliko ekskrementov. Umazanija (izločki) napeljujejo na barbarstvo. K temu so v današnji dobi izrazito pripomogle različne bolezni, med katerimi ima aids vodilno vlogo.<sup>9</sup> Ukvarjamo se z vejo *body arta*, kjer so v številnih primerih telesne tekočine sestavni del umetniške akcije. Umazana telesa pomenijo nečisto in z uživanjem povezano osebo. »Čistost je pot dviga nad uživanje, pot očiščenja, askeze, dviga nad telo, osvoboditev od telesnosti. Očiščenje je metafora duha, ki se povzpne nad telo« (Dolar, 2001: 116). S sprejetjem oziroma ponotranjenjem te kulturne norme predstavlja *body art* načenanje te norme v samem jedru.

## Bolečina v sferi umetnosti

Prav gotovo je občutenje bolečine v zahodni družbi v veliki meri enoznačno. Ne želimo si je, če pa do nje pride, jo želimo čim prej izničiti. Dojemamo jo kot nekaj izrazito slabega in nepotrebne. Seveda je tako le na prvi pogled. Ljudje s prirojeno analgezijo, torej nezmožnostjo občutenja bolečine, so lahko ravno zato v smrtni nevarnosti. Paradoks bolečine je ravno v tem, da kolikor je nezaželen, je hkrati nujno potrebna, saj sporoča in nas opozarja na nepravilnosti, ki se dogajajo v našem telesu. Bolečine doživljamo individualno, da pa je individualno (mikroraven) doživljanje, razmišljanje, pogojeno s širšim družbenim kontekstom (makroraven), smo pisali že v poglavju, posvečenemu telesu.

Bolečina, ki ni posledica bolezni, pač pa privolitev individualna, da mu povzročajo bolečine, ali prostovoljno samomučenje, je aktualna tudi v današnjem času. Svoje pozornosti ne bomo namenjali tistim, ki zavoljo domnevne grešnosti<sup>10</sup> izvajajo pokoro v obliki trpinčenja telesa, pa tudi ne obredom, ki človeškemu bitju omogočajo, da postane družbeni subjekt.<sup>11</sup> Naš pogled bo usmerjen v dejanje, kjer kljub neugodnim okoliščinam, ki delujejo na telo, bolečina umanjka. Ob opazovanju tega dejanja ne dobimo vtisa trpljenja, ampak indiferentnosti ali skoraj mistične zamaknjenosti. Zdi se, da k

preusmeritvi ali raje preseganju bolečine s pomočjo psihične investicije pripomorejo neki višji cilji, najraje tisti z religiozno vsebino. Kot plastičen primer, kjer nastopi neka svojevrstna anestezija, bi lahko navedli fakirje, ki si prebadajo kožo, ležijo na žeblih, hodijo po žerjavici, ali t.i. dang-ki, ki si z ostrimi iglami prebadajo vrat, ter ne nazadnje tibetanske menihe, ki izpostavljajo svoje telo izjemno nizkim temperaturam.

V raziskovanju začetkov *body arta*, kjer je osrednji umetniški akt telo, kateremu je povzročena bolečina, in je hkrati tudi osnovno izrazno umetniško sredstvo, je opaziti izrazit vpliv ritualnih šamanskih oziroma asketskih praks. A kot ugotavljajo nekateri, je dojemanje akta *samomutilacije* v sferi umetnosti pogojevala sprememba v sami družbi; umestitev *body arta* v umetnost se je pojavila, ko so bili izpolnjeni določeni pogoji, a moral se je zgoditi premik v sami simbolni organizaciji družbe.

## Ritualna kirurgija ali transcendenca bolečine

Umetnost *body arta* je zaznamovala »modernizirana« verzija rituala, v kateri je postopek samoranitve ali samopohabe standardna značilnost. Umetniki, in umetnice, ki so šamanske obrede na področju umetnosti vpeljali iz zgodovine religije, so se razdelili v dve skupini: »tiste, ki izbirajo iz neolitične senzibilnosti plodnosti ter krvnega žrtvovanja, ter na tiste, ki izbirajo iz paleolitske senzibilnosti šamanske magije in preizkusov« (Mc Evilly, 1992: 39), a pogosto sta se obe smeri prepletali. Prepričanje, da se ritual in umetnost ne izključujeta, je bilo izpričano na več mestih. Še celo več; Nitsch je prepričan, da je ritual po svojem bistvu globoko umetniški princip, kajti tako ritual kot umetnost imata skupni imenovalc: ponavljanje. V zatamnjenosti ritualnega se tako pri verskem obredju kot umetnosti uprizarjajo dejanja, ki jih javna morala zanikuje in ki lahko tako osvobodjena privrejo na dan. In prav v tem aspektu je delovala večina umetnikov, umetnic: osvoboditev iz normiranih spon.

Bistven del šamanske predstave je priprava telesa, ki ga prekrijejo z različnimi materiali (blato, lastna kri, ptičje perje, ogledala) ali pa je telo potetovirano, prekrito z brazgotinami, ki ponazarjajo razne simbole in prevzemanje identitete živalskih duhov ter s tem gibov, zvokov in mišljenja.<sup>12</sup>

Pogosta tema v šamanskih ritualih je prisotnost imitacije ženske, ki sega od preoblačenja v ženska oblačila in ritualnega poročanja z drugimi moškimi do obrednega posnemanja ženske menstruacije in poroda. V Avstraliji najdemo primere, kjer je imitacija ženske povezana s samopohabo, saj si penis po sečevodu prerežejo v odprtino, ki spominja na vulvo. Odsev ritualne kirurgije skozi umetnost *body arta* najdemo tako pri dunajskih predstavah, kjer je bil velik poudarek na pohabi moških genitalij, kot pri Brusu, ki si je v enem »*performansu* vrezal

je le nagost. S spoznanjem pa sta prišla tudi golota in spolno poženje, ki je po Avguštinovem prepričanju nastalo iz greha in h grehu vodi. In prav nepokornost spolnih organov/občutij je stvarnikova kazen za nepokorščino Adama in Eve, ki sta pred izgonom iz raja obvladovala svoje telo in se nista vdajala čutom, saj »bolečina in ugodje nista bila sama sebi namen, rabila sta zgolj za nudenje informacij o tem, kaj je dobro in kaj slabo za preživetje (...) telesa« (Žižek, 1996: 122, opomba 26).

<sup>11</sup> Razširjena in v zahodni družbi obsojana primera rituala sta *ekscizija*, ko ženski zrežejo cel klitoris, ter *infbulacija*, ki pomeni odstranitev klitorisa in sramnih ust. Po zahodnjaški logiki so tovrstni obredi kršenje temeljnih človekovih pravic. Omenim naj zanimiva prispevka, ki obravnavata omenjeno problematiko z drugačnega stališča, in sicer Salecel, R. (1997): Spolna razlika kot zarez v telo. Ljubljana, Problemi, št. 5/6, letnik 35 ter Miller, J. A. (1989): Ekstimmnost. Ljubljana, Problemi št. 5, letnik 27.

<sup>12</sup> Tudi v umetnosti naletimo na številne odmeve teh praks, omenili bomo le enega umetnika – O. Kulika, čigar delo smo imeli priložnost videti tudi pri nas. Kulik je bil povabljen (sredi 90. let prejšnjega stol.) na razstavo v Zurich in Stockholm. Izgred je nastal, ko je Kulik prevzel pasjo identiteto in ni le uprizarjal umetniškega objekta. Ko je začel gristi obiskovalce, obiskovalke, ki so ga po njegovih zatrevanjih dražili, so ga odvedli na policijsko postajo.

<sup>13</sup> Možnost bližnjega vpogleda v notranjost njenega telesa nam omogoča sama umetnica, ki učinkovito uporablja tehnologijo (kadero, povečevalno steklo), ter se nam daje v velikem in bližnjem planu.

<sup>14</sup> 21. 11. 1993 so plastično operacijo iz New Yorka neposredno prenašali v Pompidoujev center v Parizu, McLuhanov center v Torontu, Multimedijški center v Banfu in 12 drugih krajev, od koder so gledalci, gledalke lahko v živo spremljali in komunicirali z Orlan.

v dimlje vulvi podobno zarezo in jo držal odprto s kavljki, ki si jih je zataknil v svoje telo« (Mc Evilley, 1992: 41), in ne nazadnje pri Flanaganu, ki je v *performansu* z zgovornim naslovom *Vedno raniš tistega, ki ga ljubiš*, pribijal svoj penis na stol in zagotavljal, da je kastracija skrajni ekstrem vsega, kar počne in o čemer fantazira.

## Mes{t}o telesa *bodyartistke* Orlan

Do zdaj smo sledili telesu umetnikov in umetnic, ki bolečino premagujejo, oziroma njihovi težnji po preseganju bolečine s pomočjo psihične investicije. A vselej je naš pogled zamejen in zaustavljen s kožo, ki varuje notranjost telesa. Umetnica Orlan pa naš pogled usmeri skozi razpoke svoje kože, v notranjost telesa<sup>13</sup> in obrne svoje telo od znotraj navzven. Kaže nam svoje meso.

Čeprav Orlan v umetnosti deluje že od leta 1970, se bomo osredotočili na njen projekt *The Reincarnation of Saint Orlan*, ki se je začel maja 1990. S plastičnimi operacijami želi na svoj obraz vnesti različne dele, sestavljene iz religiozних, mitoloških in zgodovinskih (ženskih) podob.

Prostor njenega umetniškega izražanja je operacijska soba. Namesto kirurških oblek zdravstvenega osebja vidimo obleke modnih kreatorjev, operacijska soba pa je dekorirana s plastičnimi rožami in sadjem. Tudi operacija ne poteka v mirnem ozračju, temveč je fotografirana, snemana in javno prezentirana po internetu.<sup>14</sup> Skratka, operacije potekajo v prirejenih operacijskih dvoranah, kjer Orlan, omrtvičena z lokalnim anestetikom, recitira odlomke del različnih avtorjev in avtoric.

Njen namen nikakor ni zadajati si bolečino. Z anestetiki in analgetiki si jo lajša med samo operacijo in tudi po njej. Orlan torej »proizvaja telo trpljenja, ki je, kot je zapisala Parveen Adams, v gledalcu, če že ne v pacientki« (Jones, 2002: 273). Da je njen namen biti spremenjena, in ne lepša, mlajša, ne bo več mogoče spregledati. Zadnji poseg je bil vsaditev vložkov, ki so sicer namenjeni poudarjanju ličnic, na levo in desno stran čela, nad obrvi. Kot je povedala na predavanju v Ljubljani, v Galeriji Kapelica, bo poseg prenesla na celotno telo.

Namen operacij je množenje novih in novih podob ter posledično stvarjenje novega človeka. Vendar Orlan ne gre zgolj za nove podobe, kajti po končani *Reincarnation of Saint Orlan*, bo spremenila ime in od francoskih oblasti zahtevala nove dokumente, torej novo identiteto.

Soočeni smo s transformacijo obraza, telesa ter njeno željo ali raje težnjo po novem začetku ali, kot pravi sama, stvarjenju novega človeka. Sebe, se pravi staro-prvotno Orlan, želi izničiti v tabulo raso, doživlja se kot material, iz katerega naj se kot iz nič zgnete Novi Človek. Če ji to ne more uspeti, kot nam to zatrjuje Jonesova (Jones, 2002: 368), na realni ravni, pa nam psihoanaliza odgovarja, da njena dejanja kažejo na radikalno težnjo po izničenju njene celotne osebne zgodovinske tradicije, skratka izničenje »stare Orlan« na simbolni ravni. Narediti, da se nekaj ni zgodilo, *das Ungeschehen-Machen*, je najvišja moč duha, kot zapiše Hegel, a to ni mogoče na ravni neposredne realnosti: »Zadeva postane mogoča le, če upoštevamo, da imamo ob tistem, kar 'se je zgodilo', zmerom že opraviti z zgodbo/zgodovino, s tradicijo, z realnostjo, kolikor je historizirana/simbolizirana, t. j. z zgodovino kot tekstom,



kot tkivom simbolne sledi – na tej ravni pa je seveda mogoče 'narediti, da se nekaj ni zgodilo', izničiti oz. radikalno restrukturirati simbolno mrežo« (Žižek, 1985: 152).

Orlanin umetniški angažma ni ločen od njenega osebnega življenja; svoje življenje je zapisala umetnosti, prav tako svoje telo, ki bo po smrti ležalo razstavljeno v muzeju.<sup>15</sup>

## Užitek v bolečini

V nadaljevanju nameravamo svojo pozornost usmeriti na, recimo temu prav posebno doživljanje bolečine, v katerem individuuum bolečine ne doživlja kot vir neugodja, pač pa mu pomeni (pred)pogoj užitka. Smisel in namen osvetlitve mazohizma je pravzaprav v tem, da ga bomo uporabili kot podlago za analizo *bodyartista* Rona Atheya, ki ga v naši tridelni razdelitvi *body arta* obravnavamo v zaključku.

V nasprotju z Freudom, kjer je sadomazohistična entiteta jasno izražena, se Deleuzev tekst *Mazohizem in zakon* sicer spoštljivo, a odločno oddalji od Freudove opredelitve mazohizma in sadizma kot dveh komplementarnih spolnih perverzij.

Ključnega pomena je v mazohistični dejavnosti oseba, največkrat ženska, ki izvaja ponižanje, bičanje ... V polju SM entitete bi ženska-rabelj veljala za sadistično, a znotraj Deleuzove govornice v celoti pripada mazohizmu, ker je integralni del mazohistične situacije ter njen čisti element (bistvo).

Teoretski koncept mazohizma kot perverzije je v tesni zvezi z zakonom, ki ga mazohist preda v roke *Domini* in jo tako privzdigne v zakonodajalko. Pri mazohističnih obredih deluje spodbijanje, sprevrnitev zakona, a ne na način transgresije, kajti mazohizem napade zakon z druge strani. Na delu je torej dosledno izvajanje zakona, ki implicira absurdno situacijo: mazohist zakonu, od katerega bi pričakovali, da bo prepovedal ugodje, »izmakne« ravno ugodje s tem, ko se nad njim izvaja pikolovska in stroga aplikacija zakona.

Perverznej, ki ga Miller opredeli kot polno razvit subjekt, žrtvuje svoj užitek. Žrtvuje ga tako, da se »postavi za objekt-instrument užitka Drugega, tj. žrtvuje svoj užitek, da bi generaliziral užitek v Drugem« (Žižek, 1997: 30). Perverznej,<sup>16</sup> za katerega je značilen kratek stik med zakonom in užitkom, »neposredno povzdigne samega uživajočega velikega Drugega v dejavnik zakona, tj. perverznejev cilj je vzpostaviti zakon (kot prim mazohist, ki svojo partnerico, »domino«, povzdigne v zakonodajalko, katere ukaze je treba ubogati)« (Ibid: 31). Torej, v perverziji je Drugi nujen.

In prav skozi velikega Drugega poskuša mazohist vzpostaviti zakon, ki bi dovršil, popravil spodletelo simbolno kastracijo.

Zaradi okuženosti z aidsom, je Atheyevo zavedanje o minljivosti telesa močno prezentno in se kot tako odslikava tudi v njegovem umetniškem izražanju. Sestavni del njegove estetike so telesni izločki in tekočine, ki jih iz telesa izvablja na boleč način.

Eno njegovih sporočil, ki reflektira iz njegovih del, je nasprotovanje pojmovanju telesa kot obsoletnega. V svojih delih ne izraža le nasprotovanja tovrstnemu pojmovanju telesa,

<sup>15</sup> To obudi spomin na Benthama, ki ga je zanimala usoda njegovega mrtvega telesa, kar se je tudi odražalo v njegovi zahtevi, da bi bilo njegovo truplo javno raztelešeno ter nato ohranjeno in razstavljeno. Svojo željo je tudi teoretsko utemeljil v spisu z naslovom *Auto-Icon; or, Farther Uses of the Dead to the Living*. Za opisovanje lastne smrti in usode telesa po njej je predlagal izraz *autotanatografija* kot naravno nadaljevanje avtobiografije. Več o tem glej: Božovič, 2002: 219–254.

<sup>16</sup> Zato je sublimacija po Millerju pogosto odrešitev za perverzijo, še več, saj meni, da so k človeški sublimaciji zelo veliko prispevali prav perverznej. Poudarja pomen nujnosti uvida, da izhaja sublimacija in perverzija iz istega vprašanja. Več o tem glej Miller, J.-A. (1997): O perverziji. Ljubljana, Problemi, št. 5/6, letnik 35.

<sup>17</sup> Druga dva *performansa*, ki sodita v trilogijo, sta *Martyrs and Saints ter Four Scenes In A Harsh Life*. Prvič pa se je ljubljanskemu občinstvu predstavil leta 1996 v galeriji Kapelica z delom *Suicide Scene*.

marveč se upira kodom telesa, ki jih povečuje in kot edino mogoče oziroma sprejemljive lansira dominantna družbena usmeritev.

Athey je leta 1997 v Ljubljani gostoval z zadnjim delom – *Deliverance and Incorruptible Flash*, s šestimi prizori *Paradise, Enter the Whore, Trojan Whore, Confession, The Bidet, Anointing* – svoje trilogije.<sup>17</sup> V omenjenem *performansu* ni šlo za vprašanje, kako s simulacijo doseči realni učinek, se pravi doseči učinek avtentičnega nasilja, kajti Atheyev *artizem* temelji na nasilnem, surovem odnosu do lastnega telesa. Zgovoren je del *performansa*, v katerem uprizarja kastracijo. S sponkami mu spnejo moda, kar asociira na primarni ženski spolni organ. Zapisali smo že, da ima v mazohizmu pomembno vlogo Domina, ki jo mazohist povzdigne v zakonodajalko, s katero uprizarjata njegovo kastracijo. Pri *bodyartizmu* pa smo v večini primerov soočeni z umanjkanjem Domine, torej subjekta, kateremu je zaupana vloga zakona ter akt simbolne kastracije. Iz tega lahko sklepamo, da v teh, a tudi malce manj nazornih primerih, kot je Atheyevo predočanje kastracije, subjekt vzame zakon v svoje roke in uprizarja kastracijo.

Umetnost *body arta* je umetnost drugačne estetike, kjer ne doživljamo lepote v tradicionalnem pomenu, temveč bi lahko dejali, da imamo opravka z estetiko grdega.

## Literatura

- BADOVINAC, Z. (1998): *Body and the East*. Ljubljana, Body and the East, Moderna galerija.
- BOŽOVIČ, M. (2002): *Telo v novoveški filozofiji*. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU.
- DOLAR, M. (2001): *Nelagodje v kulturi*. Ljubljana, Gyros.
- DOLAR, M. (1989): *Užitek brez želje, univerzalnost brez zakona*. Ljubljana, Problemi, št. 2/3, letnik 27.
- FOUCAULT, M. (1984): *Nadzorovanje in kaznovanje*. Ljubljana, Delavska enotnost.
- FOUCAULT, M. (1991): *Vednost-oblast-subjekt*. Ljubljana, Knjižna zbirka Krt; 58.
- JANKOVIČ, R. (2003): *Estetizacija bolečine*. Ljubljana, Diplomaska naloga FF.
- JONES, A.: (2002): *Body art: subjekt urizarjanja*. Ljubljana, Maska: Študentka založba.
- KANDUČ, Z.: (1994): *(Kazensko) pravo in ideologija*. Ljubljana, Eseji 1, Problemi 1, letnik XXXII.
- KUNST, B. (1999): *Nemogoče telo: telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*. Ljubljana, Maska.
- KRALJ, L. (1998): *Teorija drame*. Ljubljana, DZS.
- MC EVILLEY, T. (1992): *Umetnost V temi*. Ljubljana, Likovne besede, številka 21, 22.
- PAVIS, P. (1997): *Gledališki slovar*. Ljubljana, MGL.
- RUTAR, D. (1995): *Telo in oblast: sociologija in filozofija telesa v XIX. in XX. stoletju*. Ljubljana, Dan.
- STARC, G. (2003): *Discipliniranje telesa v športu*. Ljubljana, Inštitut za kineziologijo.
- ŽIŽEK, S. (1997): *Kuga fantazem*. Ljubljana, Zbirka Analecta.
- ŽIŽEK S. (1985): *»Patološki Narcis« kot družbeno-nujna forma subjektivnosti*. Ljubljana, Družboslovne razprave, št. 2, letnik 2.
- ŽIŽEK S. (1996): *Kiberprostor ali neznosna zaprtost bivanja*. Ljubljana, št. 7/8, letnik 34.