

Tomaž Krpič

Tvoje telo – moja bolečina

Marginalne avtorefleksivne telesne tehnike in konstruiranje občutij »body art performans«

POVZETEK: Avtor v članku s pomočjo Crossleyevega koncepta refleksivnih telesnih tehnik opredeli koncept avtorefleksivnih telesnih tehnik, in sicer kot tiste telesne tehnike, s katerimi akter učinkuje vzvratno na lastno telo z namenom, da bi telo na poseben način bodisi preoblikoval, ga ohranjal ali kako drugače tematiziral. S tem poskuša pri drugih posameznikih povzročiti določena čustva in občutke, misli ter pogosto tudi delovanje. Avtor v nadaljevanju body art performans opredeli kot družbeni, kulturni in politični pojav, kjer performer z uporabo različnih neprijetnih marginalnih avtorefleksivnih telesnih tehnik ustvari dogodek na površini lastnega telesa in pod njo, in sicer z namenom investicije (neprijetnih) čustev in občutij v telesa gledalcev. Tako lahko body art performans kot kulturni pojav služi tudi kot sredstvo javnega izražanja osebne skrbi o splošnih zadevah v družbi.

KLJUČNE BESEDE: marginalne refleksivne telesne tehnike, avtorefleksivne telesne tehnike, bolečina, čustva, body art performans, gledalci, Nick Crossley

1 Uvod

Body art performans je v začetku šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je umetnikovo telo stopilo v ospredje kot samostojni vizualni in materialni projekt, postal izredno vplivna umetniška forma. Seveda so se tako v preteklosti kakor tudi danes pojavljali dvomi glede estetske vrednosti body art performans, izraženi v preprostem vprašanju: *Ali je to sploh umetnost?* Takšni dvomi se pojavljajo celo med umetniki, umetniškimi kritiki, kuratorji in umetnostnimi zgodovinarji, ki pri tem radi izpostavljajo neprijeten značaj in domnevno estetsko grdost body art performans, in to ne le pri laikih. Vendarle pa bi bilo napačno misliti, da mora biti umetnost neizogibno povezana z ugodjem in lepoto. Tako kot umetnost, ki v posamezniku vzbudi ugodna občutja, ima tudi neprijetna in odvrtna umetnost svoje mesto v družbi. Kalifornija nas uči, da lahko moderna umetnost s tem postane »sredstvo prikazovanja moralne pokvarjenosti neke družbe« (Danto 2004: 26). Takšna moderna umetnost lahko odraža najgloblje človekove strahove in ga sili v boleč razmislek (Turner 2003). A. Jones trdi, da je tako danes telo postalo prostor (političnega) protesta zoper tisto, kar sama imenuje pankapitalizem. V modernističnem režimu je bilo telo zaradi delovanja prevladujočih družbenih norm in

vrednot zatirano, nedavno pa se je zopet pojavilo »kot prostor sebstva in pa kot prostor, kjer se področje javnega nujno sreča z zasebnim; in kjer se o družbenem razpravlja, se družbeno ustvarja in se mu kot takšnemu tudi pripisuje določen pomen« (Jones 2000: 20–1). V moderni potrošniški družbi uprizarjajoče sebstvo namreč nujno potrebuje telo kot nosilca lastnih želja in je kot takšno prepoznano tudi kot sredstvo njihovega zadovoljevanja (Featherstone 1991).

Čeprav avtor priznava, da so naporu vseh tistih, ki so se bodisi teoretsko bodisi empirično lotevali razlage body art performansa, obrodili določene dragocene sadove, ne glede na to, ali so bili to umetnostni kritiki ali sociolozi kulture, pa so njihovi dosežki vseeno do neke mere nezadostni. Na njihovo delo lahko naslovimo vsaj dve kritični pripombi. Prvič, body art performans je le redko razumljen kot kompleksno in dinamično kulturno ter družbeno razmerje med performerjem in občinstvom. Na splošno se predpostavlja, da je performer tisti, ki aktivno deluje na odru, medtem ko naj bi za občinstvo veljalo, da body art performans le pasivno spremlja. Drugič, tisti del razmerja med umetnikom in občinstvom, ki se tiče njihovih čustev in občutij, še posebej bolečine in neprijetnih občutkov, je praviloma zanemarjen oziroma potisnjen na rob raziskovalnega zanimanja (glej na primer Klesse 1999; Zurbrugg 1999; Goodall 1999; Clarke 1999; Jones 2000, 2002; Siebers 2000: 159–242; Abramović 1998; Featherstone 2000; Gržinić 2002; Salecl 1998; Stiles 1996). Seveda pa obstaja tudi kakšna svetla izjema. Tako H.-T. Lehmann (2003) s terminom *samotransformacija* pokaže na performerjevo sposobnost, da pri občinstvu povzroči – med drugim tudi z vplivanjem na lastno telo in širšo performativno situacijo – procese preoblikovanja. Drugi takšen primer je E. Fischer - Lichte (2008), ki skuša z uporabo izraza *avtopoetična povratna zanka* pokazati na dejansko gledalčevo intervencijo v performerjevo telo. Namen te študije je tako nekaj malega dodati k prikazu razmerja med performerjem in občinstvom, in sicer kot investicijo čustev in občutij v gledalčevo telo, do katere pride zaradi performerjeve uporabe avtorefleksivnih telesnih tehnik v specifični družbeni oziroma kulturni situaciji.

2 (Marginalne) reflektivne telesne tehnike

Še preden nadaljujemo z našim premislekom o body art performansu kot o mikro-družbenem oziroma kulturnem pojavu v smislu čustvene investicije performerja v gledalca, moramo napraviti kratek, a nujen ovinek. Pred skoraj stoletjem je M. Mauss (1996) objavil esej o družbenosti habitusa z naslovom *Telesne tehnike*. S trditvijo, da je posameznikovo telo predmet najrazličnejših družbenih vplivov in kulturnih praks oziroma *telesnih tehnik*, je Maussu uspelo na novo tlakovati pot k boljšemu razumevanju položaja in vloge telesa v procesu nastajanja in ohranjanja družbe. Kljub zgodovinski oddaljenosti nastanka pravkar omenjenega koncepta pa Maussova zamisel še vedno zveni neverjetno sveže in obetajoče za nadaljnji razvoj sociologije telesa. A koncept telesnih tehnik ni obetaven zgolj zaradi tega, ker je bil Mauss izredno prodoren mislec svojega časa. Poglavitni razlog izvira iz dejstva, da Mauss ene svojih najpomembnejših idej nikdar ni razvil povsem do konca. N. Crossley tako pravi, da je mogoče Maussovo

razumevanje telesnih tehnik kritizirati vsaj s štirih zornih kotov. Prvič: Maussova opredelitev telesnih tehnik pušča na široko odprta vrata kartezijanski delitvi uma in telesa (čeprav je pri tem vseeno treba poudariti, da je Mauss večkrat eksplicitno zavrnil možnost kakršnekoli dejansko obstoječe razlike med družbenim in biološkim). Drugič: Maussova analiza telesnih tehnik ne zajame v celoti širokega družbenega in kulturnega okolja, v katerem določene telesne tehnike nastopajo, zato Mauss razpravlja o telesnih tehnikah kot o formalnem in dokaj abstraktnem družbenem ter kulturnem pojavu. Tretjič: posledično Maussu ne uspe popolnoma pojasniti, kolikšen je prispevek telesnih tehnik v procesu konstruiranja posameznika kot družbenega akterja. In četrtič: Maussov koncept telesnih tehnik je z vidika vpliva, ki ga imajo telesne tehnike na posameznikovo kognicijo in obratno, dokaj slabo razvit (Crossley 1995).

Crossley, nezadovoljen z Maussovo razlago pojma telesnih tehnik, je zaradi tega uvedel svoje, nekoliko modificirano razumevanje koncepta telesnih tehnik in ga imenoval *refleksivne telesne tehnike*. Opredelil jih je kot »tiste telesne tehnike, katerih primarni namen je delovati vzvratno na telo z namenom, da bi telo na poseben način bodisi preoblikovali bodisi ga ohranjali ali pa ga kako drugače tematizirali« (Crossley 2005: 9; glej tudi 2006). Po Crossleyju je mogoče določiti različne tipe refleksivnih telesnih tehnik, od preprostih (na primer umivanje rok) do kompleksnih (na primer telesne tehnike posamezne športne discipline). Predvsem pa velja, da marsikatera refleksivne telesne tehnike še zdaleč ne uporabljajo vsi oziroma vsaj ne v enaki meri kakor druge refleksivne telesne tehnike. Crossley je v svoji sicer ne prav obsežni raziskavi določil okrog 40 značilnih refleksivnih telesnih tehnik, ki jih je nato razdelil v tri različne kategorije: splošne refleksivne telesne tehnike (na primer britje), manj pogoste refleksivne telesne tehnike (na primer zobna kozmetična kirurgija) in marginalne refleksivne telesne tehnike. Za nas je še posebej zanimiva tretja, marginalna oblika refleksivnih telesnih tehnik, ki vsebuje kakšen ducat tehnik, kot so na primer genitalni body piercing, uporaba steroidov, tetoviranje, brazgotinjenje in podobno. Njihova osnovna značilnost je, da jih ljudje le redko prakticirajo in da so v modernih družbah na splošno prepoznane kot ne tako zelo družbeno sprejemljive refleksivne telesne tehnike (Crossley 2005). Čeprav Crossleyjev seznam refleksivnih telesnih tehnik še zdaleč ni popoln, pa je v primeru marginalnih refleksivnih telesnih tehnik njihova podobnost s telesnimi tehnikami, ki jih uporabljajo performerji, očitna. Značilnost slednjih je, da se le redko uporabljajo in da jih prakticira le majhno število ljudi, čeprav so refleksivne telesne tehnike, ki jih uporabljajo performerji, še mnogo bolj bizarne in ekscentrične kakor pa refleksivne telesne tehnike, ki jih uporabljajo posamezniki v vsakdanjem življenju.

3 Avtorefleksivne (umetniške) telesne tehnike

Čeprav je avtor mnenja, da je Crossley veliko prispeval k izboljšanju razumevanja prvotnega Maussovega koncepta telesnih tehnik in čeprav njegov koncept refleksivnih telesnih tehnik ponuja zelo koristen mehanizem družboslovne analize kulturnih pojavov, pa je vseeno treba izreči vsaj eno kritično misel. Vsakdo, ki sledi delu Crossleyja vse od začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja, lahko kaj hitro opazi, kaj je tisto,

kar Crossleyja privlači oziroma kaj ga vleče k razpravam o pomenu telesa pri konstruiranju družbe. Zanima ga predvsem proces vzpostavljanja intersubjektivnosti med posamezniki (glej Crossley 1996, 2001, 2006). V tem smislu lahko v telesu vidimo element, medij ali vir vsake družbene, kulturne, delovne, komunikacijske, politične, religiozne situacije, ki omogoči posameznikom, da si izmenjajo, pa tudi delijo misli, čustva, različne dobrine, družbene norme, vrednote in podobno, kar ljudem omogoča intersubjektivno graditi lastno skupnost. Toda po drugi strani ima lahko dosledno sprejemanje telesa kot medija refleksivnih telesnih tehnik popolnoma nasproten učinek. Namesto utrditvi načela intersubjektivnosti smo tako lahko priča njegovi oslabitvi. Telo imamo in telo smo, toda ne zgoj zato, da bi v vsakdanjem življenju vedno znova vzpostavljali stik le z drugimi, ampak da bi to počeli tudi s samim seboj. Ameriški socialni pragmatik G. H. Mead tako trdi, da posameznik ne more nečesa izjaviti neki drugi osebi, če tega ne more hkrati povedati tudi sebi:

/Posameznik lahko povzroči reakcijo v sebi in se na to reakcijo tudi odzove. Gre za stanje, ko imajo družbeni dražljaji učinek na posameznika, podobno kot jih imajo na druge. To, na primer, je tisto, kar je vsebovano v jeziku; sicer bi jezik kot pomemben simbol izginil, kajti posameznik ne bi razumel pomena tistega, kar izjavlja. /.../ Oseba, ki govori, govori sebi isto, kar govori drugim; sicer ne bi vedela, o čem pravzaprav govori (Mead 1962: 145–7).

Morda je Meadova trditev res nekoliko banalna, a njene posledice to vsekakor niso. Na neki način – in seveda v skladu s predpostavko, da so refleksivne telesne tehnike element oblikovanja vsake kompleksne simbolne telesne govornice – Crossleyjev koncept refleksivnih telesnih tehnik odpira in podpira možnost, da posameznik uporabi določeno refleksivno telesno tehniko z namenom neposrednega refleksivnega modificiranja lastnega telesa in na ta način ustvari pomene ne samo za druge, ampak tudi zase. To pa pomeni, da iznajdba koncepta refleksivnih telesnih tehnik – kajti Crossleyjev koncept refleksivnih telesnih tehnik se praviloma ne nanaša na preoblikovanje telesa tistega, ki refleksivne telesne tehnike uporablja, ampak prej na preoblikovanje telesa drugega – nekoliko oslabi moč ideje o intersubjektivnosti. Crossley se slednjega zaveda, zato je posledično – in sicer s kar nekaj truda – v svoji zadnji knjigi skušal pojasniti trditev, da izvajanje določene refleksivne telesne tehnike še ne pomeni avtomatično, da je posamezni akter ne more uporabljati za preoblikovanje lastnega telesa, ampak da gre bolj za to, da je posamezna refleksivna telesna tehnika vedno produkt kompleksnega kolektivnega delovanja v neki širši družbeni situaciji (Crossley 2006).

Čeprav Crossley sicer sprejema posameznika kot nosilca družbenega delovanja, s katerim lahko posameznik preoblikuje tudi lastno telo, je njegov koncept refleksivnih telesnih tehnik do neke mere »neuporaben« pri interpretaciji kulturnih in družbenih pojavov, kjer se posamezniki primarno osredotočajo na avtorefleksivno telesno delovanje. Strogo vzeto je body art performans mikro-družbeni in kulturni dogodek, kjer eden ali več performerjev marginalne refleksivne telesne tehnike uporabi na svojem telesu, medtem ko ga večina prisotnih ljudi oziroma občinstvo tiho in negibno opazuje. Le redko se zgodi, da so gledalci med samim body art performansom povabljeni k aktivnemu sodelovanju s performerjem, a tudi takrat je njihovo delovanje na odru mogoče

razumeti kot obliko telesnega sporazumevanja z drugimi posamezniki, performerjem in občinstvom, ne pa kot avtorefleksivno delovanje. Kljub temu da lahko trdimo, da so refleksivne telesne tehnike, ki jih uporabljajo performerji, rezultat kolektivnega delovanja posameznikov, kajti umetnost prav gotovo ne more obstajati brez občinstva, pa je Crossleyjev koncept marginalnih refleksivnih telesnih tehnik vseeno nekoliko preširok oziroma je pretirano usmerjen stran od pojasnjevalne vloge telesa delujočega posameznika. Zaradi tega je naš namen vpeljati nekoliko spremenjen koncept refleksivnih telesnih tehnik, imenovan avtorefleksivne telesne tehnike. Koncept avtorefleksivnih telesnih tehnik govori o tistih telesnih tehnikah, s katerimi akter neposredno učinkuje vzvratno na lastno telo z namenom, da bi telo na poseben način preoblikoval, ga vzdrževal ali kako drugače tematiziral, pri čemer skuša z uporabo teh tehnik pri drugih fizično prisotnih posameznikih povzročiti določena čustva in občutke, misli ter pogosto tudi določene oblike delovanja oziroma odzive na svoje delovanje.

V skladu z zgornjo definicijo avtorefleksivnih telesnih tehnik je body art performans družbeni, kulturni, politični in umetniški pojav, kjer performer z uporabo različnih odvrtnih in neprijetnih marginalnih avtorefleksivnih telesnih tehnik ustvari dogodek na površini lastnega telesa¹ z namenom povzročitve neprijetnih čustev in občutij v telesih gledalcev; kot takšnega je body art performans mogoče uporabiti tudi kot nosilec kritičnega izražanja o javnih zadevah² (glej tudi Krpič 2010). Takšna opredelitev body art performansa povsem ustreza namenom našega eseja, čeprav – in to moramo še posebej poudariti – še zdaleč ne vsebuje in s tem tudi ne pojasnjuje vseh njegovih razsežnosti.³ A pomembno je predvsem to, da nas zgornja definicija body art performansa popelje do občutij in čustev kot njegovega bistvenega elementa. Vsak body art performans je kompleksen pojav in kot takšen vsebuje elemente kulturnega, družbenega, političnega in včasih celo religioznega dogodka. Na mikrodružbeni in kulturni ravni gre pri body art performansu za neposredno, skorajda fizično razmerje med performerjem in občinstvom. Razmerje se razteza v obe smeri, in to kljub nekaterim občutkom, ki jih ima morda performer, da družbeno in kulturno okolje med izvajanjem body art performansa dobesedno izgineta, oziroma njegovemu prepričanju, da odziv občinstva zanj ni tako zelo pomemben. Kot trdi sociolog kulture A. W. Frank (1991), uprizarjajoči umetnik od občinstva zahteva priznanje, ne pa zgolj njegovo prisotnost (glej tudi Crossley 2001; Benson 1999). Seveda pa priznanje ni nekaj, kar bi performer nujno dobil ali pričakoval že med samim izvajanjem body art performansa; deloma zato, ker se performer namenoma osredotoča zgolj na lastno telo, deloma pa tudi zato, ker zaradi dogodka šokirano občinstvo običajno potrebuje kar nekaj časa, da dogodek ustrezno »prebavi«.

1. Izraz *dogodek na površini telesa* si je izmislil A. Schutz (1970; glej tudi Krpič 2003).

2. O političnosti body art performansa oziroma njegovi družbenokritični vlogi glej tudi avtorjevo besedilo o body art performansih Iveta Tabarja (Krpič 2010).

3. Bralec lahko več o bogastvu in kompleksnosti body art performansa izve iz izvrstnega pregleda v obliki monografije z naslovom *The Artist's Body*, ki ga je uredila T. Warr (2000).

Med performerjem in občinstvom neprestano poteka tok vizualnega sporazumevanja. Čeprav komunikološka teorija za razliko od sociologije še vedno išče ustrezno »mesto«, na katerega bi umestila človekovo telo (glej Loenhoff 1997), pa bo sčasoma tudi v tej družboslovni disciplini telo prepoznano kot bistven in torej neizogiben element vzpostavljanja ter razumevanja komunikacijskega delovanja, tako na splošno (Krpič 2007) kakor tudi v primeru body art performansa (Krpič 2006). Še pomembnejše pa je spoznanje, da kodni model sporazumevanja sam na sebi ni zadosten za interpretacijo tako zelo kompleksnega kulturnega in družbenega pojava, kot je body art performans. Kodni model sporazumevanja predpostavlja komunikacijski medij (človeško telo), sporočilo (vizualna oziroma izjemoma tudi zvočna informacija o body art performansu) in pa seveda nekoga, ki sporočilo odda (performer), in nekoga, ki sporočilo sprejme (občinstvo) (Shannon in Weaver 1949). Kodni model sporazumevanja je v tem primeru treba dopolniti z inferenčnim modelom sporazumevanja, ki za razliko od kodnega modela predpostavlja določeno raven empatije med sogovorniki kot nujen pogoj, da pride med posamezniki do uspešnega sporazumevanja (več o tem glej v Sperber in Wilson 1986). Za E. Husserla (2005) je empatija intencionalni pogoj posameznikovega uma, pri čemer je posamezniku dano, da drugačnost drugega doživi z domišljjskim prenosom njegovega sebstva v položaj druge osebe. Empatija, pravi P. Ricoeur (1967), je stik med percepcijo in domišljijo. Po definiciji, ki jo je postavila S. DeTurk (2001), je empatija proces posredovanja čustev in občutij med posamezniki. Ali če zapišemo nekoliko drugače: med vsakim sporazumevanjem si posamezniki skušajo predstavljati, kakšna čustva ali občutja se skrivajo v glavah drugih posameznikov, to pa storijo na podlagi percepcije delovanja teh drugih posameznikov.

4 Bolečina in empatična razmerja body art performansa

Morda se kdo ne strinja z N. Crossleyjem (1996), ki pravi, da čustva niso notranja stanja, ampak javno izražena intersubjektivno določena stanja posameznikov. Toda vsekakor se moramo s Crossleyjem strinjati v dveh točkah, pri čemer pravzaprav sledimo filozofiji francoskega fenomenologa M. Merleau-Pontyja (2006), in sicer (a) z njegovim razumevanjem čustev kot nečesa, kar je situirano v posameznikovi telesni dejavnosti oziroma njegovi telesni drži, in (b) z ugotovitvijo, da je čustva mogoče opredeliti kot način intersubjektivnega relacijskega razmerja med posamezniki. Z drugimi besedami: naša čustva in občutja so družbeno oblikovana v interakciji z drugimi posamezniki. V primeru body art performansa so čustva in občutja za kratek čas konstruirana v procesu kompleksnega razmerja med performerjem in občinstvom. Da so marginalne avtorefleksivne telesne tehnike body art performansa namenoma neprijetne, ogabne in odvrtno, lahko razberemo iz trditve enega slovenskih performerjev, Jožeta Slaka - Đoke: »Rad sem počel stvari, ki so se izkazale za sramotne. Sramotne za tiste, ki gledajo, in sramotne za tiste, ki performans izvajajo. Gre za boleč občutek ...» Avreatičen značaj body art performansa je dosežen s tem, ko človeško telo postane osrednja točka umetniške radovednosti in imaginacije. Seveda pa vsaka marginalna avtorefleksivna telesna tehnika ne povzroča nujno poškodb telesnega tkiva (rezanje, prebadanje,

udarjanje, grizenje in podobno); lahko gre zgolj za transgresijo javne morale (na primer izpostavljanje umetnikovega golega telesa v javnosti, javno uriniranje, slikanje z vagino in podobno). Ne glede na to pa gre v vseh teh primerih za šokantno čustveno izkušnjo gledalca.

Ker je body art performans tesno povezan z razumevanjem bolečine v smislu izražanja »bolečega pogleda na svet«, nas ne sme presenetiti, da je eden njegovih osrednjih elementov prav bolečina. Bolečina je (praviloma) neprijetna senzorna in emocionalna izkušnja, povezana z dejansko ali zgolj potencialno možnostjo poškodbe tkiva ter je kot takšna subjektivne narave (Morris 1991, 1998). Morrisovo razpravo velja dopolniti s trditvijo, da lahko bolečini praviloma pripišemo dvojen značaj. Na eni strani gre za osebno in individualno občutje, po drugi strani pa ima bolečina tudi družbeno in kulturno razsežnost. E. Durkheim (1914) je bil tako na primer mnenja, da imata fizična in psihična bolečina pomemben vpliv na oblikovanje družbe, kajti simbolnemu redu nikdar ne uspe popolnoma podrediti človeških občutij. M.-L. Honkasalo (1998) ugotavlja, da je v primeru bolečine dihotomija med osebnim in družbenim neizogibno povezana v nekem prostoru. Posameznik, ki trpi zaradi hudih ali celo kroničnih bolečin, se lahko odloči, da bo bodisi poiskal zavetje v samoti, kjer se bo sam spopadel s svojim bremenom, ali pa bo poskušal preseči meje svojega zasebnega sveta s tem, da se bo odprl za proces intersubjektivnosti. Vztrajna ali kronična bolečina vedno predstavlja resno grožnjo posameznikovi integriteti in normalnim oblikam posameznikovega življenja (Morgan 2002).

Ker bolečina posamezniku predstavlja resno grožnjo in ker se tudi dejansko pogosto zgodi, da njeno delovanje posameznika osami od družbe, saj se ljudje s kronično bolečino radi zatekajo v zasebni svet svojega bivališča, vsaka skupnost razvije različne mehanizme, od različnih medicinskih oblik zdravljenj do vsakdanjih praks, ki dajejo uteho posameznikom, ki boleajo za resnimi oblikami bolečine (Kugelmann 2000). Celotakšen pojav, kot je body art performans, je mogoče razumeti kot posebne vrste mehanizem, namenjen blaženju posameznikovih bolečin. Pogosto je performer posameznik, ki stopi pred občinstvo, da bi skozi simbolno govorico body art performansa »spregovoril« o svojih najglobljih tesnobah, strahovih, bolečinah in pesimističnem pogledu na svet. Na primer Bob Flanagan je pogosto v svojih nastopih odprto spregovoril o (sado)mazohističnih praksah, pri katerih se je srečal s fizično bolečino (Warr 2000), bolečino, s katero se je spopadal od svojega zgodnjega otroštva, boleajoč za cistično fibrozo. Pri tem je svoje fizično stanje med body art performansom opisal kot »stanje telesa tekača na dolge proge, ko njegovi možgani prično izločati endorfine (naravne blažilce bolečine, podobno kot heroin), s katerimi se telo spopada z bolečino«. Body art performans Rona Atheyja *4 Scenes in a Harsh Life* ali pa na primer *Suicide/Tattoo Salvation* je mogoče razumeti kot njegovo simbolno spominjanje na čase, ko so ga krščanski fundamentalisti vzgajali z namenom, da bi postal pridigar, oziroma na čase, ko je bil Athey odvisen od drog. Podobno gre tudi v primeru body art performansa Franka B z naslovom *Mama, I Can't Sing*, ki je spomin na dogodke iz njegovega otroštva, ko je bil zlorabljen. Človekov glas, trdi Scarry (1985), lahko postane sredstvo prostorsko-socialne ekspanzije pri posamezniku, ki trpi zaradi kronične bolečine. Prepričani

smo, da ima podoben učinek lahko kateri koli drug medij sporazumevanja, na primer vizualni stik med performerjem in občinstvom. In body art performans je prav gotovo neke vrste »mehanizem«, ki posamezniku z uporabo marginalnih avtorefleksivnih telesnih tehnik na javnem mestu omogoča preseganje njegovega osebne prostora. Body art performans je res odličen primer takšnega širjenja teorije, saj performerji body art performans pogosto izvajajo v grobni tišini, z jasnim namenom, da bi tako poudarili telesno oziroma vizualno sporazumevanje z gledalcem. Simbolni jezik body art performans je tako vizualen, le redko, običajno zgolj kot ozadje, je tudi zvočen.

B. S. Turner (1992) trdi, da bolečina ni zgolj subjektivna, ampak je vedno tudi družbena. Po njegovem mnenju je nujno družbena zato, ker obvezno potrebujemo jezik, s katerim lahko izjavimo misel, kot je na primer: »V svoji nogi čutim bolečino.« Idejo, da bi lahko obstajalo kaj takšnega, kot je popolnoma zaseben jezik, je zavrnil že L. Wittgenstein (1976). Jezik je po definiciji lahko zgolj dosežek neke skupnosti. In ker tudi za izražanje svojih najintimnejših duševnih stanj potrebujemo družbeno konstruiran jezik, je tudi bolečina nujno družbena. Toda bolečina je družbena le, če obstaja jezik, s katerim lahko posameznik o svoji bolečini pripoveduje drugim. Bolečine drugega ne moremo občutiti, niti neposredno niti posredno, in to preprosto zato, ker lahko posameznik čuti zgolj lastno bolečino; kajti da občuti bolečino, mora imeti telo. Boleča telo pa je le njegovo, nikdar koga drugega (Tye 2005).⁴ To pomeni, da je posameznikovo poročanje oziroma izražanje bolečine nekomu drugemu pravzaprav poročanje o lastnem izkustvu (Aydede in Price 2005).⁵ Ne glede na to pa je posameznik vseeno sposoben o svoji bolečini spregovoriti drugim, in sicer tako, da tvori in uporablja različne oblike simbolnega jezika, in sicer z različnimi oblikami uporabe svojega telesa, od obrazne mimike do tega, da dobesedno izjavi »Boli me!« In kaj je v resnici body art performans, če ne umetniški jezik posebne vrste, izdelan, da bi z njim performer izrazil svojo bolečino in trpljenje? Z dokajšnjo mero verjetja tako lahko trdimo, da je body art performans unikatna kulturna in družbena oblika naslavljanja občinstva, z namenom, da bi izrazili zasebna čustva in občutja.

Vzemimo na primer body art performans Marine Abramović *Lips of Thomas* v galeriji Krinzingera v Innsbrucku iz leta 1975. Abramovičeva se je pred občinstvom slekla do golega, pritrčila svojo fotografijo v sredino petokrake zvezde, narisane na steno galerije, se sprehodila do mize, popila vse vino in pojedla ves med. Nato je z roko razbila kristalni kozarec, ponovno stopila do stene galerije, si z britvico vrezala peterokrako zvezdo v trebuh, pobrala bič in se pričela bičati. Ko je končala z bičanjem, je s hrptom legla na bloke ledu, postavljene v obliki križa. Toplota iz infragrelca, ki

4. Izjema bi bili lahko siamski dvojčki, ne sicer vsi, ampak le tisti primeri, ki imajo tesno prepleten tudi sistem živčevja, a o tem – resnici na ljubo – zaradi pomanjkanja raziskav vemo bore malo.

5. Chris Burden je zgoraj omenjeno dejstvo vzel smrtno resno v enem svojih najbolj znanih body art performansov z naslovom *Shoot* iz leta 1971. Eden njegovih prijateljev je streljal nanj s puško kalibra .22. Kasneje je Burden trdil, da je zaradi dogodka doživel svojevrstno obliko spoznanja zaradi neposrednega soočenja z bolečino, kajti »kako veš, kaj čutiš, ko te ustrelijo, če tega dejansko ne izkusiš«.

je bil obešen nad njo, ji je ponovno odprla rane na trebuhu, in iz njih je pritekla kri. Elemente njenega body art performansa lahko razumemo kot elemente simbolnega telesnega jezika, ki so med seboj povezani v enkratno zaporedje marginalnih avtorefleksivnih telesnih tehnik.

Na splošno performerji uporabljajo različne neprijetne, ogabne, odvrtnne in boleče marginalne avtorefleksivne telesne tehnike. Tako se je na primer Stelarc dal obesiti na kljuko (*Event for Stretched Skin*, 1976), Ron Athey je uporabil lastno kri, da je lahko na svojem telesu stiskal grafične odtise, ali pa si je zabadal 15 cm dolge kovinske igle v kožo pod lasišče (*4 Scenes in a Harsh Life*, 1994), Kira O'Ryley si je v kožo napravila odprtine s skalpelom, v nekem drugem body art performansu pa je dovolila pijavkam, da so ji zobni pregrizle kožo in ji pile kri (*Bad Humour/affected*, 1998), Vito Acconci je ogrizel samega sebe (*Trademarks*, 1970), Ive Tabar si je s kirurškim svedrom skozi piščal na nogi zvrtil luknjo (*Europa II: Luknja v sistemu*, 2001), Bob Flanagan si je penis pribil na desko (*Auto-erotic SM*, 1989), Franko B si je z lastnega telesa rezal kose kože (*Mama, I Can't Standing*, 1996) oziroma prosto krvavel iz žil na rokah (*I Miss You*, 2000/2004), Zbigniew Warpechowski si je skozi dlan zabil žebelj (*Nail Driven Through the Hand*, 1980), Raúl Zurita si je ožgal obraz (*No, no puedo más*, 1979), Gina Pane si je obraz porezala z britvicami (*Le Lait Chaud*, 1972), Petr Štembera si je v roko odtisnil vrtnico (*Grafting*, 1975) in še bi lahko naštevali. Performerjeva prerezana ali prebodena koža v gledalcu praviloma sproži neprijetna in neugodna čustva ter občutja (Murray 2002). Koža je razumljena kot tenak sloj, katerega funkcija je zaščita posameznika pred zunanjimi grožnjami. Telesne odprtine, ki jih naredi performer, notranjo strukturo posameznikovega telesa izpostavijo negotovim, nejasnim in pogosto tudi nevarnim vplivom iz okolice, hkrati pa odprtine različnim telesnim tekočinam omogočijo, da onesnažijo in kontaminirajo okolje, v katerem se nahajajo telesa drugih posameznikov. Telesne tekočine, kot so kri, slina, solze, pot in sperma, ki mezijo iz različnih telesnih odprtin, gledalcu na simbolni način predstavljajo grožnjo (Turner 2003) ali pa vsaj določeno nečistost (glej na primer Douglas 1966).

Boleča in tudi sicer neprijetna empatična občutja med body art performansom se pojavijo tudi v gledalčevemu umu in kot takšna igrajo zelo pomembno vlogo. B. Beckerman (1970) v knjigi *The Dynamics of Drama* govori o stanju, ki ga doživi globoko angažirano občinstvo, kot o nekakšnem stanju empatijskega paralelizma. Opredeli ga kot »kinestetično in izomorfno reakcijo na dramatično delovanje, zaradi katerega vzorec in ritem napetosti najdeti svoj takojšnji odmev v domišljijiski reakciji občinstva« (Beckerman 1970: 151). Posameznik, ki se je sposoben temeljiteje vživeti v (prijetna ali) neprijetna občutja in čustva delujočih drugih, se v primerjavi s posameznikom, katerega raven empatije je nižja, močneje odzove na njihovo delovanje – v našem primeru na delovanje performerja na odru – in to bodisi v pozitivnem bodisi negativnem smislu. Posameznik, ki je sposoben empatijskega vživljanja v neko drugo osebo, ki trpi zaradi bolečine, doživlja intenzifikacijo lastnih občutij in čustev (glej na primer Stotland 1969). Ko gre za odziv občinstva na performerjevo uporabo avtorefleksivnih telesnih tehnik kot mehanizma vzpostavljanja neprijetnih čustev in občutij, lahko gledalec bodisi intervenira v področje body art performansa, s čimer se vzpostavi avtopoetska

povratna zanka (Fischer - Lichte 2008), bodisi ostane v stanju fizične zadržanosti, pa čeprav je hkrati lahko globoko emocionalno vpleten. Lahko trdimo, da je gledalec body art performans bolj nagnjen k vzpostavljanju avtopoetske povratne zanke, kadar svoje delovanje razume kot delovanje za odrešitev performerja. Dober primer takšne situacije je že zgoraj opisani body art performans *Lips of Thomas* Marine Abramović, ko gledalci niso bili več pripravljeni prenašati dogajanja na odru, in so intervenirali tako, da so performerko dvignili z ledenega križa in jo odnesli z odra. Povsem drugačen primer pa je body art performans Yanna Marussicha v Galeriji Kapelica, kjer se je pokazalo, da so imeli gledalci občutek, da bi z intervencijo v body art performans performerja morda lahko resneje poškodovali, in zato jih je večina intervenirala z določeno zadržanostjo, nekateri pa sploh ne.

Posamezniki, ki sestavljajo občinstvo body art performans, lahko razvijejo in pokažejo različna čustvena oziroma empatična stanja. Občinstvo body art performans je običajno sestavljeno iz posameznikov, ki so bolj ali manj redni obiskovalci.⁶ Število prisotnih ljudi je tako razmeroma majhno, včasih jih je le kak ducat ali dva, občasno pa se število gledalcev poveča, še posebej takrat, kadar je body art performer znan ali morda celo kak razvpit umetnik z že uveljavljeno umetniško kariero ali pa kadar je posamezni body art performans del nekega večjega kulturnega dogodka, kot je na primer festival moderne umetnosti. Posameznik, ki opazuje body art performans, lahko razvije različne čustvene odzive. Body art performans se nekaterih posameznikov komajda dotakne. Eden od razlogov za to se skriva v dokaj preprostem mehanizmu. Ko posameznik vidi kak ducat body art performansov, se navadi na neprijetnost in odvrtnost, zato ga je precej težje šokirati. Drugi razlog se skriva v tem, da se starejši gledalci za body art performans običajno zanimajo profesionalno, in ne zgolj zasebno, zato so njihovi odzivi na videno bolj zmerni, racionalni in nadzorovani. Po drugi strani pa so mlajši obiskovalci predvsem radovedni. Body art performans se praviloma udeležijo, ker jim je kateri od prijateljev povedal, da se v prostorih Galerije Kapelica dogaja nekaj nenavadnega, ali pa so morda v medijih opazili oglas in postali radovedni. Skoraj vedno so emocionalno zelo prizadeti in se v večini primerov body art performans ne udeležijo več. študentka Maja tako pravi, da preprosto ni mogla sprejeti, vsaj ne na racionalen način, tistega, kar se je dogajalo na odru:

6. Empirična dognanja temeljijo na empiričnem kvalitativnem raziskovanju, ki sem ga v zadnjih sedmih letih opravil predvsem v Galeriji Kapelica, ki se nahaja v središču Ljubljane, kot enem najpomembnejših centrov body art performans v Sloveniji. Informacije o body art performansu sem zbiral s poglobljenimi intervjuji z obiskovalci body art performansov in z razgovori z vodilnimi slovenskimi performerji. V tem času sem se kot gledalec imel priložnost udeležiti večjega števila body art performansov, opazovati tako odzive svojega lastnega telesa na dogajanje na odru kakor tudi odzive drugih obiskovalcev. Pri analizi posameznih performansov sem se zato naslonil tudi na vizualno gradivo, ki so ga zbrali in arhivirali kuratorji Galerije Kapelica. Ker raziskovanje zaradi značilnosti predmeta proučevanja ni potekalo v običajnih metodoloških okvirih, sem se odločil, da izsledke raziskovanja prikažem v esejski obliki.

Moje telo ni bilo narejeno zato, da bi trpelo. Nisem mogla verjeti svojim očem, ko sem videla, kaj si je umetnik naredil. Bila sem šokirana in kar čutila sem trepetanje svojega telesa.

Včasih je emocionalna reakcija občinstva na delovanje performerja tako zelo močna, ker je njihova identifikacija z body art performerjem tako zelo globoka, da gledalci dobesedno verjamejo, da so njihova občutja enaka umetnikovim. In to kljub dejstvu, da sta gledalčeva »bolečina« ali »neprijeten« občutek zgolj produkt razmerja med gledalčevo empatijo in njegovo domišljijo. Osrednjega pomena je tu gledalčevo telo, saj se gledalec s performerjem identificira prav na podlagi lastnih predstav o tem, kako bi bilo, če bi gledalec marginalne avtorefleksivne telesne tehnike uporabil na svojem telesu. Vzpostavitev identifikacij s performerjem tako vodi gledalca do tega, da se zave lastnega telesa, pogosto na neki nov način. Mateja, redna spremljevalka dogajanj v Galeriji Kapelica, je slednje izrazila takole:

Umetnik mi je pokazal, da je moja percepcija telesa napačna ... Telo je ranljivo in krhko. Mislim tudi, da je ogroženo. Pa ne samo moje, ampak tudi od drugih. Takšen občutek imam v svojem telesu, medtem ko gledam performans ...

Pri razmerju med body art performerjem in gledalcem gre za to, da ljudje pri svojem delovanju in razmišljanju zmotno predpostavljajo, da so radikalno drugačni od neživljenjske materije. Posamezniki posedujejo svoje telo, tako kot lahko posedujejo mnoge druge predmete, vendar pri tem radi pozabljajo, da so hkrati tudi telesa. Medtem ko body art performerji svoje telo uporabljajo kot kulturno orodje, s katerim ustvarjajo simbole telesni jezik body art performansa, so gledalci v prvi vrsti telesa, ki s svojim delovanjem (percepcijo) omogočajo sprejemanje in razumevanje simbolnega telesnega jezika body art performansa, s tem pa telesa tudi omogočajo gledalčevo empatično vživljanje v body art performerja.

5 Sklep

V odlični knjigi na temo nevarnosti, ki jo ljudem lahko predstavlja nečistost, avtorica M. Douglas postavi naslednjo trditev: »Javni rituali, izvedeni na človeškem telesu, so namenjeni prav izražanju osebnega in zasebnega interesa« (Douglas 1996: 142). Obstaja mnogo načinov, na katere je mogoče zasebno skrb pretvoriti v javno, zasebno bolečino v javno. Body art performans je vsekakor eden od njih. V njem lahko prepoznamo družbeni, kulturni in politični pojav majhnih razsežnosti, pri katerem body art performer uporablja marginalne avtorefleksivne telesne tehnike z jasno težnjo pri občinstvu vzbuditi določena neprijetna čustva in občutja bolečine. Neprijetna čustva lahko tako postanejo nosilec javnih zadev, povezanih s telesom, kadar so uporabljena kot sredstvo izražanja osebnih in zasebnih zadev na javnem prostoru. Body art performer odpre svoje zasebno telo, svoje telo dom, javnemu pogledu gledalca (Krpčič 2010).

Pomembnost, da si realnost bolečine delimo z drugimi, kar predpostavlja tudi iskanje ustreznega simbolnega jezika umetnosti, je lahko problematična, a vseeno nujna. Bolečinske klinike, trdi Kugelmann (1998), oborožene s psihosocialno tehnologijo zdravljenja bolečine, skušajo utišati bolečino kot obliko družbenega protesta. Body art performans tako predstavlja boj za način, na katerega bi bolečino lahko izrazili v

javnosti (Kuppers 2003). Lahko je sicer zagovarjati stališče, da nekdo, ki je v stanju bolečine in ki slednje tudi pokaže v javnosti, v nenormalnem in strah zbujačem stanju, toda to še zdaleč ne pomeni, da je takšen posameznik v stanju degradacije. Ritualno prenašanje bolečine v procesu body art performansa, kjer je bolečina performerju samoprizadejana, ne vodi k degradaciji, ampak k povzdignjenju »žrtve« (Bilmes in Howard 1980). P. Kuppers (2007) ugotavlja, da izkušnja bolečine ter transgresija fizičnih in psihičnih meja lahko postanejo medij za druge oblike smisla in političnega pomena. V tem smislu lahko body art performans razumemo kot obliko družbeno angažirane umetnosti, opredeljene kot postavljanje »vprašanj glede tega, kakšen je ta svet, kako ga vidimo, in pa glede vprašanj o načinih, na katere v njem lahko delujemo« (Wang 2003: 69).

Posvetilo

Članek je posvečen Urošu Lovšinu (1957–2007).

Zahvala

Ob tej priložnosti se zahvaljujem Juriju Krpanu in Sandri Sajovic iz Galerije Kapelica za prijazno pomoč, ki sta mi jo nudila med mojim raziskovanjem body art performansa. Avtor je hvaležen anonimnima recenzentoma za njune kritične pripombe.

Literatura

- Abramović, Marina (1998): *Artist Body: Performances 1969–1998*. London: Charta.
- Aydede, Murat, in Price, Donald D. (2005): *Introspection and Unrevisability: Reply to Commentaries*. V M. Aydede (ur.): *Pain: New Essays on Its Nature and the Methodology of Its Study*: 315–324. Cambridge: A Bradford Book, MIT.
- Beckerman, Bernard (1970): *The Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*. New York: Alfred A. Knopf.
- Benson, Susan (1999): *The Body, Health and Eating Disorders*. V K. Woodward (ur.): *Identity and Difference*: 121–166. London: SAGE; Milton Keynes: The Open University.
- Bilmes, Jacob, in Howard, Alan (1980): *Pain as Cultural Drama*. *Anthropology and Humanism Quarterly*, 5 (2–3): 10–13.
- Clarke, Julie (1999): *The Sacrificial Body of Orlan*. *Body & Society*, 5 (2–3): 185–207.
- Crossley, Nick (1995): *Body Techniques, Agency and Intercorporeality: On Goffman's Relation in Public*. *Sociology*, 29 (1): 133–149.
- Crossley, Nick (1996): *Intersubjectivity: The Fabric of Social Becoming*. London: Sage Publication.
- Crossley, Nick (2001): *The Social Body: Habit, Identity, and Desire*. London: SAGE.
- Crossley, Nick (2005): *Mapping Reflexive Body Techniques: On the Body Modification and Maintenance*. *Body and Society*, 11 (1): 1–35.
- Crossley, Nick (2006): *Reflexive Embodiment in Contemporary Society*. New York: Open University Press.
- Danto, Arthur C. (2004): *Kalliphobia in Contemporary Art*. *Art Journal*, 63 (2): 24–35.
- DeTurk, Sara (2001): *Intercultural Empathy: Myth, Competency, or Possibility for Alliance Building*. *Communication Education*, 50 (4): 374–384.

- Douglas, Mary (1966): *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. London: Routledge.
- Durkheim, Emile (1914/1995): *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: Free Press.
- Featherstone, Mike (ur.) (2000): *Body Modification*. London: SAGE.
- Featherstone, Mike (1991): *The Body in Consumer Culture*. V M. Featherstone in dr. (ur.): *The Body: Social Process and Cultural Theory*: 170–196. London: Sage.
- Fischer - Lichte, Erika (2008): *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
- Frank, Arthur W. (1991): *For a Sociology of the Body: An Analytical Review*. V M. Featherstone in dr. (ur.): *The Body: Social Process and Cultural Theory*: 36–102. London: Sage.
- Goodall, Jane (1999): *An Order of Pure Decision: Un-Natural Selection in the Work of Stelarc and Orlan*. *Body and Society*, 5 (2–3): 149–170.
- Gržinić, Marina (ur.) (2002): *Stelarc*. Ljubljana: Maska and MKC.
- Honkasalo, Marja-Liisa (1998): *Space and Embodied Experience: Rethinking the Body in Pain*. *Body & Society*, 4 (2): 35–57.
- Husserl, Edmund (2005): *Kriza evropskih znanosti in transcendentalna fenomenologija*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Jones, Amelia (2002): *Body Art: Uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska: Študentska založba.
- Jones, Amelia (2000): *Survey*. V T. Warr (ur.): *The Artist's Body*: 16–47. London: Phaidon.
- Klesse, Christian (1999): »Modern Primitivism«: Non-Mainstream Body Modification and Racialized Representation. *Body & Society*, 5 (2–3): 15–38.
- Krpič, Tomaž (2003): *O telesnih dogodkih*. V M. Klanjšek in dr. (ur.): *Raziskovalno delo podiplomskih študentov v Sloveniji – Ena znanost*: 173–184. Ljubljana: Društvo mladih raziskovalcev Slovenije.
- Krpič, Tomaž (2006): *Audience's Body and the Constitution of the Body Art Performance. History and Theory: Protocols*, (3). Dostopno prek http://bezalel.secured.co.il/zope/home/en/1161090224/1163658187_en, 18. 2. 2010.
- Krpič, Tomaž (2007): *Cognitive Body Agency*. *The International Journal of the Humanities*, 5 (10): 141–148.
- Krpič, Tomaž (2010): *Medical Performances: Politics of Body-Home*. *PAJ: The Journal of Performance and Art*, 32 (1): 36-43.
- Kugelmann, Robert (1998): *The Psychology and Management of Pain*. V H. J. Stam (ur.): *The Body and Psychology*: 182–204. London: Sage.
- Kugelmann, Robert (2000): *Pain in the Vernacular: Psychological and Physical*. *Journal of Health Psychology*, 5 (3): 305–515.
- Kuppers, Petra (2003): *Disability and Contemporary Performance*. New York in London: Routledge.
- Kuppers, Petra (2007): *The Scar of Visibility: Medical Performances and Contemporary Art*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.
- Lehmann, Hans-Thie (2003): *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- Loenhoff, Jens (1997): *The Negation of the Body – A Problem of Communication Theory*. *Body & Society*, 3 (2): 67–82.
- Mauss, Marcel (1996): *Telesne tehnike*. V *Esej o daru in drugi spisi*, 201–226. Ljubljana: Studia humanitatis.

- Mead, Georg Herbert (1962): *Mind, Self & Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (2006): *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana: Študentska založba.
- Morgan, David (2002): *The Body in Pain*. V M. Evans in E. Lee (ur.): *Real Bodies: A Sociological Introduction*: 79–95. New York: Palgrave.
- Morris, David B. (1991): *The Culture of Pain*. Berkeley: University of California Press.
- Morris, David B. (1998): *Illness and Culture in the Postmodern Age*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press.
- Murray, Timothy (2002): *Koda paradoksa odvržene kože: Stelarc »in« filozofski ping*. V M. Gržinič (ur.): *Stelarc*: 171–184. Ljubljana: Maska, Maribor: MKC.
- Ricoeur, Paul (1967): *Husserl: An Analysis of Philosophy*. Evanston: Northwestern University Press.
- Salecl, Renata (1998): *Cut in the Body: From Clitoridectomy to Body Art*. *New Formation*, 35: 28–42.
- Scarry, Elaine (1985): *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York in Oxford: Oxford University Press.
- Schutz, Alfred (1970): *Collected Papers III: Studies in Phenomenological Philosophy*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Shannon, Claude, in Weaver, Warren (1949): *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: The University of Illinois.
- Siebers, Tony (ur.) (2000): *The Body Aesthetic: From Fine Art to Body Modification*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Sperber, Dan, in Wilson, Deirdre (1986): *Relevance: Communication and Cognition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Stiles, Kristine (1996): *Performance Art*. V K. Stils in P. Seltz (ur.): *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*: 679–694. Berkeley: University of California Press.
- Stotland, Ezra (1969): *Exploratory Investigation of Empathy*. V L. Berkowitz (ur.): *Advances in Experimental social Psychology*: 271–314. New York: Academic Press.
- Turner, Bryan S. (1992): *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*. London: Routledge.
- Turner, Bryan S. (2003): *Social Fluids: Metaphors and Meanings of Society*. *Body & Society*, 9 (1): 1–10.
- Tye, Michael (2005): *Another Look at Representationalism about Pain*. V M. Aydede (ur.): *Pain: New Essays on Its Nature and the Methodology of Its Study*: 99–120. Cambridge: A Bradford Book, MIT.
- Wang, Dan S. (2003): *Practice in Critical Times*. *Art Journal*, 62 (2): 68–81.
- Warr, Tracey (ur.) (2000): *The Artist's Body*. London: Phaidon.
- Wittgenstein, Ludwig (1976): *Logično filozofski traktat*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Zurbrugg, Nicholas (1999): *Marinetti, Chopin, Stelarc and the Auratic Intensities of the Post-modern Techno-Body*. *Body and Society*, 5 (2–3): 93–115.

Naslov avtorja:

Krpič Tomaž

Fakulteta za družbene vede

Kardeljeva pl. 5, 1000 Ljubljana

e-mail: tomaz.krpic@guest.arnes.si.