UNIVERZA V LJUBLJANI
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

MAGISTRSKO DELO A

Naslov teoretičnega magistrskega dela:

Telesna instalacija – med performansom in objektom

Naslov praktičnega magistrskega dela:

Telesna instalacija – med performansom in objektom

Tatiana Kocmur

Ljubljana, 2020

UNIVERZA V LJUBLJANI

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

MAGISTRSKO DELO A

Magistrski študijski program druge stopnje

TEORETIČNO MAGISTRSKO DELO:
Telesna instalacija – med performansom in objektom

PRAKTIČNO MAGISTRSKO DELO:
Telesna instalacija – med performansom in objektom

Mentorica teoretičnega magistrskega dela: izr. prof. dr. Uršula Berlot Pompe

Mentor praktičnega magistrskega dela: izr. prof. mag. Žiga Kariž

Ime in priimek avtorice: Tatiana Kocmur, dipl. slik. (UN)

Študentka rednega študija

Vpisna številka: 42150113

Študijski program in smer: Slikarstvo, Slikarstvo

Ljubljana, april 2020

Praktični del magistrske naloge je v celoti potekal v javnem prostoru in drugih institucijah.

Nekatera opisana dela so nastala v sodelovanju z Lizo Šimenc, Franciscom Tomsichem in Florianom Bergerjem.

V pričujočem delu uporabljam ženski slovnični spol kot nevtralen in se nanaša na katerikoli spol.

Naslov magistrskega dela: *Telesna instalacija – med performansom in objektom*

Title of the thesis: *Body Installation – Between Performance and Object*

slikarstvo	painting
telo	body
telesna instalacija	*body installation*
body art	*body art*
performans	performance
magistrska naloga	MA thesis

UDK 7.038.55(043.2)

POVZETEK

Magistrsko delo z naslovom *Telesna instalacija – med performansom in objektom* je skupek osebnih razmišljanj o lastni performativni in *body art* praksi, ki je podprt s teorijo in deli drugih umetnic. Ob vsakem opisanem avtorskem delu izpostavim ključne elemente in teme, ki sovpadajo s ključnimi elementi in temami performativne in *body art* umetnosti od šestdesetih let dvajsetega stoletja dalje. Umetnice so specifike performativne in *body art* umetnosti uporabljale kot del avtobiografskega izraza; za distanciranje od konvencionalnih okvirov uveljavljene umetnosti, umetnostne zgodovine in kritike; za premestitev uveljavljenih struktur in umetniško eksperimentiranje ter za spreminjanje ustaljenega razmerja med ženskim telesom in umetniškim objektom. Z zarisovanjem lastne performativne krivulje želim predstaviti osebno likovno govorico, ki temelji na slikarskem pogledu na specifike *body art* umetnosti. Zanimanje usmerjam na telesna dejanja, prek katerih prikazujem žive podobe žensk, zamrznjene v prostoru in trajajočem času. To ni mogoče brez prepleta človeka in sekundarnega kulturnega predmeta, ki je posrednik kulturnih pomenov. Predmetenje telesa zagotavlja prehod subjekta v objekt ter način združevanja performansa in umetniškega predmeta. Tovrstno združevanje imenujem *telesna instalacija*.

ABSTRACT

The master thesis *Body Installation – Between Performance and Object* presents some personal reflections on my own performative and *body art* practice, supported by theory and various works from other artists. With each personal work of art I discuss, I set out key elements and themes which correspond to key elements and themes of the performative art and *body art* starting in the 1960s. Female artists have used specifics from performative art and *body art* as a part of autobiographical expressions; to distance themselves from conventional frameworks of established art, art history and criticism; to transfer determined structures and for artistic experimentation, as well as to change the set relationship between a woman's body and an artistic object. By establishing my own performative curve, I want to present my personal artistic language, which is based on my artistic view as a painter on specifics of *body art*. I direct the attention to body acts, through which I show live images of women frozen in space and running time. This is not possible without the intertwinement of a human and a secondary cultural object, which conveys cultural meanings. Body objectivization ensures a transition from subject to object, and a way of combining performance and an artistic object. I call this kind of combination *body installation*.

KAZALO

UVOD ... *7*

MED PERFORMANSOM IN OBJEKTOM ... *12*

ALOPECIA AREATA IN OBLEKA ... *16*

Obleka ... *23*

MARY JANE IN AVATARJI ... *33*

Avatarji ... *41*

OČIŠČEVANJE INTEGRACIJE IN POMEN RITUALA ... *44*

Ritual ... *48*

Ritem ... 57

TOVARNA RIŽARNA IN PERFORMATIVNI PROSTOR ... *60*

Performativni prostor ... *65*

RDEČE NITI IN NAČINI POSREDOVANJA ZNANJA ... *71*

Načini posredovanja znanja ... *80*

KRESNIČKA IN POJEM TELESNA INSTALACIJA ... *82*

Telesna instalacija ... *88*

ZAKLJUČEK ... *99*

LITERATURA ... *100*

VELIKE REPRODUKCIJE UMETNIŠKIH DEL AVTORICE NALOGE ... *103*

SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA ... *124*

UVOD

Večino dogajanja v meni je težko izraziti z besedami in napetosti v mojem telesu so pogosto nejasne. Neuravnovešenost v mojem telesu se je nezavedno pričela že v otroštvu in je pustila globoke korenine ter zaznamovala moja umetniška dela. Zato tudi veliko mojih stvaritev nima dokončnih razlag. Do njih sem prišla s pomočjo intuicije. Nerazložljivo psihično stanje in zmedeno razmišljanje sta zaznamovala moj umetniški proces, ki sem ga lahko osmislila šele čez čas. Ko sem se s pogledom oddaljila od svojih del, sem jih lahko združila v smiselno celoto. Umetnica se nenehno sooča z vprašanji, na katera pogosto ne najde odgovorov, saj se odgovori skrivajo onstran njenega dosega. Kot umetnica sem se nenehno srečevala z nezavednim dogajanjem, ki ga je um lahko zaznal, vendar ga ni mogel dokončno razložiti. Nezmožnost razlage me je skozi celotno študijsko obdobje obremenjevala in utesnjevala. Ob pogledu na zgodnejša slikarska dela opažam odmik od sebe (jaza) k bolj otipljivim in razumljivim družbenim tematikam. Po močnem čustvenem stresu sem svojo prakso preusmerila v lastno telo in izkustvo.

Od leta 2016 se je moja umetniška praksa preusmerila v performativno umetnost in *body art*. Živa umetnost združuje tematike in podobe, ki so pomembne za moje ustvarjanje in obstoj. Vsekakor pa pridobljeno znanje z drugih področij umetnosti in pretekla slikarska dela pomembno zaznamujejo moja performativna dela in odnos do te umetniške zvrsti.

Performativna umetnost se je prvič pojavila v zgodnjem dvajsetem stoletju, ko so jo predstavnice dadaizma in futurizma uporabljale za anarhistična dejanja in jo opredeljevale kot umetnost, ki preoblikuje človeško življenje, kot sredstvo za doseganje družbenih sprememb in kot popolno zlitje življenja in umetnosti. Kot umetniška praksa se je ponovno pojavila v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih istega stoletja, ko so se performerke pričele zavzemati za redefinicijo konceptov reprezentacije, preizpraševanje struktur moči in iskanje inovativnih procesov ustvarjanja in interpretiranja umetnosti. Performativne prakse, ki so tematizirale spolne identitete in medosebne odnose ter se neposredno nanašale na umetničino telo, so bile označene s pojmom *body art*.[1]

[1] Art term: body art, *Tate*, dostopno na <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/body-art> (20. 1. 2020).

Amelia Jones v svoji knjigi *Body art: uprizarjanje subjekta* opredeli razliko med performansom in *body artom,* ki je po eni strani ožji, po drugi strani pa širši koncept od performansa. Če se perfomans vrača k dadaizmu in futurizmu in obsega vse vrste teatralizirane produkcije, se *body art* osredotoča na uprizarjanje umetničinega telesa ali tega, kar imenujemo »telo/jaz«. Uprizoritev je lahko predstavljena pred občinstvom ali pa ne, bodisi v okoliščinah performansa bodisi v zasebnih okoljih. Dokumentacija *body arta* poteka v obliki fotografij, filmov, videov in/ali besedil, na podlagi česar ga Jones označi za kompleksen podaljšek portretiranja. Umetniški objekt je v *body artu* pojmovan kot mesto intersubjektivnosti, tj. odvisnosti od drugega. *Body art* umetnice poskušajo s partikulariziranim subjektom preoblikovati razmerje med umetnico, subjektom, objektom in javnostjo oziroma med jazom in drugim. *Partikularizirana subjektnost*[2] vodi k interpretaciji posameznih pomenov in kulturnih vrednot družbe. *Body art* z odpiranjem interpretativnega razmerja in s spodbujanjem želje gledalk ustvari možnost za angažmaje[3] in izmenjave, ki lahko preoblikujejo razmišljanje o pomenu dela in subjektivitete (lastne in umetniške).[4]

Ker izhajam iz slikarstva, je moj odnos do performativnega zelo povezan z dvodimenzionalno izkušnjo, ki jo gledalka doživi ob gledanju slike. Vizualna podoba, ki jo ustvarim v trodimenzionalnem okolju, prikazuje vmesno stanje, v katerem se dihotomije premično/nepremično, živo/neživo, subjekt/objekt prepletajo med seboj. Performativno umetnost vidim tudi kot možnost prepletanja likovnih zvrsti in estetik. Razlogov za ustvarjanje na tem področju je več in so medsebojno povezani.

Moje zanimanje za žensko (telo) in njeno reprezentacijo se kaže v vseh mojih dosedanjih delih. Razmišljanje o telesu je bilo zagon za ustvarjanje slik ženskih figur, pri katerih sem izhajala iz lastnega telesa. Spraševala sem se, kaj je telo, kako je pomensko umeščeno v prostor in družbo, kako ga družba preoblikuje in kaj vpliva nanj. V vseh svojih delih se zavzemam za premestitev uveljavljenih struktur spolno opredeljene subjektivitete. *Body art*

---

[2] »Partikularizirano telo odstira umetnico (kot telo/jaz, ki je v umetniškem delu nujno implicirano kot umeščeno, družbeno dejanje); postavi jo na glavo ter strateško vztraja pri pogojenosti tega telesa/jaza s telesom/jazom gledalca ali razlagalca dela. Tako kot umetnik je kontingentno označen tudi razlagalec, ki se (brez nekaterih protislovij, ki so že v igri) ne more več sklicevati na nezainteresiranost v razmerju do tega umetniškega dela (v tem primeru do umetniškega telesa/jaza).« Amelia JONES, *Body art: uprizarjanje subjekta,* Ljubljana 2002, str. 28.

[3] »*Body art* razpravlja o strukturah razprave, ki oblikujejo naše razumevanje vizualne kulture.« Prav tam, str. 29.

[4] Prav tam, str. 32.

ima sposobnost distanciranja od konvencionalnih okvirov umetnostne zgodovine in kritike, saj umetnice z uprizarjanjem lastnega telesa dražijo gledalkine želje in zamajejo globoke strukture in predpostavke dosedanjega vrednotenja umetnosti. Zanimam se za performativno samoprikazovanje, pri katerem je dihotomija »telo/jaz dobesedno vsrkana v delo in v resnici to tudi *postane*.«[5] Tako kot Yayoi Kusama, katere delo bližje osvetlim v prvem poglavju, stremim k temu, da svoje telo prikazujem v okviru reverzibilnosti notranjega in zunanjega. Umetničino posebno telo v *body artu* revidira razmerje med umetnico, subjektom in javnostjo. *Body art* vidim kot najučinkovitejši umetniški izraz, ki prinaša subjekt, utelešen z vsemi svojimi rasnimi, spolnimi, seksualnimi in drugimi posebnostmi,[6] prav tako pa ga povezujem z lastno željo po določanju identitete. Telesna dejanja, ki jih označujemo za performativna, namreč ne izražajo identitete, ki bi bila dana vnaprej, temveč identiteto, ki se ustvarja skozi pomenljiva dejanja.[7]

Slika 1: Tatiana Kocmur, *Deformada 2*, 2015, mešana tehnika, 85 × 190 cm.

[5] JONES 2002, op. 2, str. 26.
[6] Prav tam, str. 21–34.
[7] Erika FISCHER-LICHTE, *Estetika performativnega,* Ljubljana 2008, str. 38.

Slika 2: Yayoi Kusama, *Kusama Fashions*, 1970, kolekcija Yayoi Kusama, Ota Fine Arts, Tokyo; Victoria Miro Gallery, London.

Kot sem omenila, je odnos, ki ga gojim do performativnega dejanja, bolj slikarski. Zato se moje raziskovanje usmerja v prakso *žive slike*. Tematike, s katerimi se soočam v svojih delih, so večinoma iste, medtem ko se njihova vizualna podoba spreminja. V mojih mislih se zariše podoba, h kateri nato stremim in jo želim ustvariti. Moji performansi nastajajo kot *žive slike.* Bolj kot sam potek performansa mi je pomembna podoba, ki se prikaže pred očmi gledalk. V svojih performansih se zanimam za statično sliko, ki jo gledalke prejmejo in si jo zapomnijo kot zapečaten prvi vtis. Lahko bi rekla, da se osredotočam bolj na objekt kot na gibanje. Telo dojemam kot objekt, čeprav ne izključujem subjekta. V pričujočem magistrskem delu se bom osredotočila na lastna performativna dela in dela, ki so tako ali drugače povezana z obravnavano snovjo. Raziskovala bom odnos umetnice do umetniškega dela. Vsako poglavje bo obravnavalo določeno umetniško delo, performanse *Alopecia areata, Mary Jane, Očiščevanje integracije, Tovarna Rižarna, Rdeče niti* ter *Kresnička,* in pa ustrezno temo, pojem in element, ki našteta dela zaznamujejo, in so tudi ključne značilnosti (feministične) performativne/*body art* umetnosti.

Slika 3: Teresa Neppi, Liza Šimenc, Tatiana Kocmur, *The opposite size,* 2016, performans, Ljubljana.

MED PERFORMANSOM IN OBJEKTOM

»Človek ima telo, s katerim lahko manipulira in ga, tako kot druge objekte, istrumentalizira. Toda hkrati tudi je to telo, je telo-subjekt.«[8]

Moje ustvarjanje *body art* performansov temelji na vizualni podobi, ki izvira iz slikarskega znanja, za katero je značilna končna podoba, odtisnjena na platno. Prav zaradi tega se v *body art* delih z velikim zanimanjem nagibam k materialnosti, ki je lastna slikarskemu mediju. Svoje telo vedno bolj dojemam kot podlago, na katero nanašam barve in kostumografske predmete, toda sprva ni bilo tako.
S performansom *Alopecia Areata*, ki se mu posvetim v prvem poglavju, sem radikalno prekinila s slikarsko prakso in zanimanje preusmerila v dojemanje lastnega telesa in analiziranje notranjih konfliktov. Z delom na telesu sem želela svoj pogled upreti navznoter, da bi razčistila in ugotovila lastne potrebe. Svojo zasebnost sem obrnila navzven, da bi se s tem, ko me gledajo gledalke, lahko videla tudi sama. Opustila sem slikarstvo kot nekaj nepomembnega in neuporabnega. Kljub temu me je avantura po lastni performativni krivulji pripeljala nazaj do slikarske podobe. Ko sva z Lizo Šimenc v okviru festivala *Račka 2019* izvedli performans *Mary Jane*, ki ga opišem v drugem poglavju, je Ivana Smiljanić, gostujoča umetnica festivala, videla slikarko in plesalko, ki ustvarjata slikarski prizor. Šele s tem performansom sem ozavestila svoj slikarski pristop k performativnemu. Pričela sem se dojemati kot umetnico, ki svoje telo uporablja kot slikarsko platno za raziskovanje in vzpostavljanje lastne identitete in likovne govorice.

Jasne ločnice med subjektom in objektom, ki so značilne za slikarstvo, so v performansu in *body artu* zamegljene. Za uprizoritveno umetnost velja, da umetnice ne moremo ločiti od njenega materiala, saj s svojim telesom proizvede lastno delo. Njen material je prav telo oziroma telesnost, ki jo vedno znova proizvaja. Moj prehod na telo je bila reakcija na psihološko stanje, ki ga je poganjala želja, da bi telesu vrnila pravi pomen, ki mu je bil v civilizaciji tehnološkega napredka zaradi preobremenjenosti in prehitrega življenja odvzet. Sámo telo mi je v tistem nestabilnem obdobju pokazalo, da ga je vredno poslušati in upoštevati tudi za razumevanje uma. Premik je bil torej storjen k telesnim občutkom, ki so bili prej neupoštevani in sem bežala od njih. Pri performansu in *body artu* telesnost oziroma

[8] Prav tam, str. 124.

materialnost dejanj večinoma prevlada nad znakovnostjo. Iz tega izhaja, da ima telesni učinek, ki ga je izzvalo dejanje, prednost pred pomenom. Materialnost procesa se ne pretvori v znakovni status in ne izgine, temveč povzroči učinek, ki je neodvisen od znakovnega statusa. Pri uspešnih performansih se refleksija manj osredotoča na pomen.[9] Po drugi strani pa ta performativna lastnost, da materialnost dejanja večinoma prevlada nad pomenom, sovpada s telesnimi občutki, ki jih pogosto ni mogoče izraziti z besedami. Tako se na primer obiskovalke performansa *Mary Jane* sploh niso spraševale po pomenu. Prihajale so do naju in nama pripovedovale o občutkih in spominih, ki jih je najino telesno gibanje sprožilo v njih.

Slika 4: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

Če odmislimo performativne predmete kot sledove nekega performansa, ki so nato shranjeni za njegovo zgodovinjenje, performerka ne ustvarja artefaktov – del, ki bi lahko obstajala neodvisno od nje. Poleg tega performerka ne igra dramskega lika, temveč vpričo gledalk obdeluje in spreminja svoje lastno telo – sebe. Namesto da bi ustvarjala umetniško delo kot predmet, ustvari dogodek, ki vključuje vse prisotne. To pomeni, da tudi za gledalke ni ustvarjenega objekta, ki bi bil ločen od njih in bi ga bilo treba vedno znova zaznavati in razlagati, temveč je le situacija tukaj in zdaj, v katero so bile postavljene kot ko-subjekti. Vsekakor pa za ustvarjanje performativnega in *body art* dela umetnica uporablja predmete, ki ji pomagajo ustvariti želeno atmosfero. Čeprav se zanimam za ples, gib in ostala telesna

[9] Prav tam, str. 24.

komunikacijska sredstva, se vedno bolj osredotočam na materialnost dejanj, ki prikazujejo eno samo podobo. Pred prisotne želim postaviti sliko, katere ključni medij je telo. Kljub temu telesa ne dojemam kot neskončno izpopolnljiv stroj in material, ki ga lahko podvržemo poljubnemu subjektovemu oblikovanju. S poudarjanjem telesne materialnosti želim nadaljevati z rabo telesa v slogu performativne umetnosti od šestdesetih let 20. stoletja dalje, ki izhaja iz fenomenalnega in semiotičnega telesa tj. poudarkov biti-telo in imeti-telo. Zame je telo, tako kot za poljskega režiserja in teoretika Jerzyja Grotowskega, sveto in istočasno meseno ter duhovno. O tovrstnih pristopih in različnih konceptih utelešenja piše tudi Fischer-Lichte, ki pravi, da je živo telo nemogoče razglasiti za delo, kaj šele spremeniti vanj. Performerka s svojim telesom torej izvaja procese utelešenja. Telo postane nekaj drugega, spremeni se, ustvari se na novo in se zgodi.[10] Kot je o tem pisala Fischer-Lichte: »Utelesiti pomeni tu na telesu oz. z njim prikazati nekaj, kar obstaja le s telesom«[11]

Svoje zanimanje usmerjam v »kriterije bore malo« oziroma v ritmične, počasne gibe in mirovanje, živo podobo in *telesno instalacijo*, s katero radikalno združujem performans in umetniški objekt. Koncept, lik ali podoba, posredovan s performativnimi akti, ne more obstajati brez specifične telesnosti performerke. Tudi ko prikazujem stereotipe žensk, preobloženost zahodne kulture in kič, še vedno prikazujem svoj jaz. Tudi takrat, ko je moje telo prekrito z materiali in je komaj vidno. Prav s to nevidnostjo želim ustvarjati *telesne instalacije* in spodbujati gledalke k iskanju naravnega telesa – posameznice – mene.

Slika 5: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

[10] Prav tam, str. 124, 133, 134, 150.
[11] Prav tam, str. 135.

»Človeška bit-v-svetu« je »pogoj možnosti, da lahko telo kot objekt, kot tema, kot vir simbolizacij, kot material za tvorjenje znakov, kot produkt kulturnih vpisov idr. sploh deluje in da ga lahko tako tudi pojmujemo.«[12]

Slika 6: Boštjan Čadež, *Kvintesenca*, digitalna skica, 70,56 × 141,11 cm.

[12] Prav tam, str. 145.

ALOPECIA AREATA IN OBLEKA

Partikularizirano telo (izraženo navzven) odstira umetnico »kot telo/jaz, ki je v umetniškem delu nujno implicirano kot umeščeno, družbeno dejanje«.[13]

Obravnavanje bolehnosti se je v moji praksi pričelo z deli *Pelos* in *Alopecia Areata. Pelos* je dnevnik, iz katerega lahko razberemo spremembo, povezano z izkušnjo bolezni, *Alopecia Areata* pa je bil performans zdravljenja, sprejemanja in očiščevanja od bolezni. V obeh delih je šlo za isto bolezen, namreč za *alopecio areato*.

Performans je proces, ki zahteva polno prisotnost telesa in uma, tj. mentalno in telesno pripravljenost. Performans od subjekta zahteva popolno vdanost. *Alopecia Areata* je nastala iz potrebe po izražanju osebnega psihičnega stanja v navezavi na telesno izkušnjo. Zaradi tega sem bila popolnoma pripravljena in prisotna.

Na začetku performansa sem bila sredi zatemnjenega gledališkega prostora zaprta v beli viseči vreči. Lahko bi takoj prišla ven iz vreče, vendar nisem. V zaprtem »kokonu« sem ostala nekaj časa, približno 15–20 minut, in poslušala svoje dihanje. Bila sem vznemirjena in pod adrenalinom. Dihanje je bilo težko, vse, kar sem lahko videla, je bila belina. Prostor med tkanino in menoj se je vedno bolj manjšal. Bila sem izolirana od prisotnih, le njihove korake sem lahko slišala. Ko so izbrale svoj kotiček v dokaj zatemnjenem gledališču, so gledalke zame izginile. V trenutku sem bila sama in občutek utesnjenosti je naraščal. »Kokon« je bil napolnjen z ogljikovim dioksidom. Pomembno je bilo globoko dihanje kot pri meditaciji. Nisem meditirala in si nisem upala zapreti oči, da se mi ne bi zvrtelo. Ves prostor gledališča je bil napolnjen z občutkom tesnobe. Napetost je naraščala z mojimi gibi. Ob vsakem premiku je bil zajem sape vedno težji in srčni utrip je naraščal. Dotaknila sem se površine »kokona« z obrazom, nato še z roko in začela praskati po njem. Ponavljajoči se gib praskanja je višal moj srčni utrip. S praskanjem sem po nekem času predrla površino, ki me je ločevala od okolice. Končno sem skozi nosnice začutila svež hladen zrak. Morala sem se ustaviti in začutiti, kako hladen zrak polni moja pljuča. Tresla sem se in bila sem zadihana. Pomirila sem dihanje in

[13] JONES 2002, op. 2, str. 28.

nadaljevala s praskanjem po površini. Performans se je zaključil tako, da sem stopila iz »kokona«, oblekla kosmato jakno s pobritimi krogi in zapustila gledališče.[14]

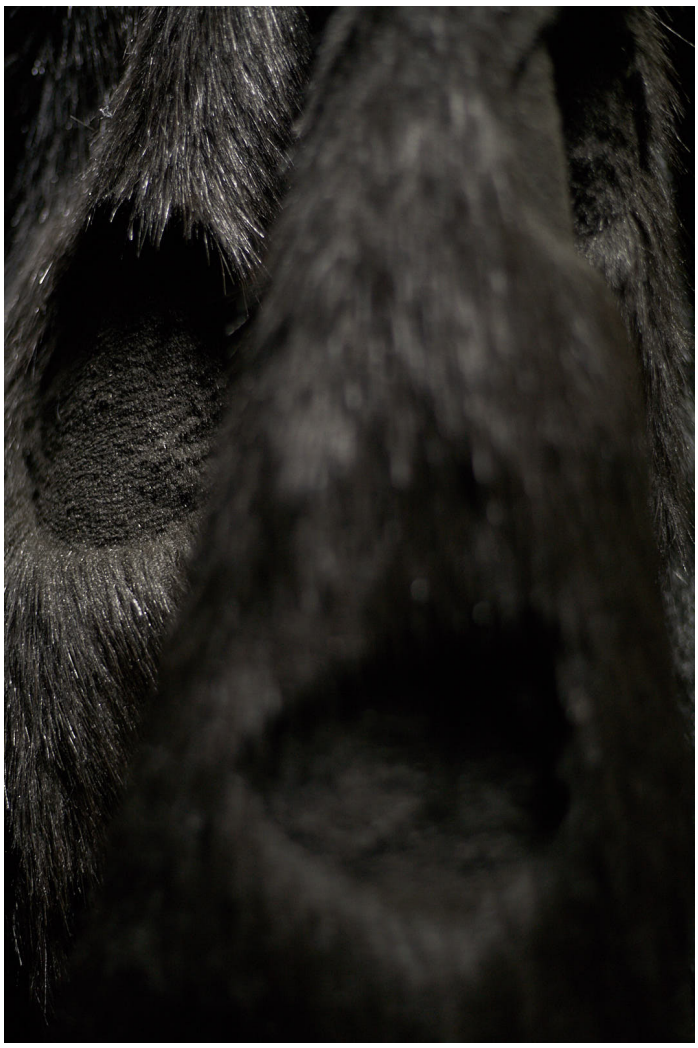
Slika 7: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, Pocket Teater Studio, Ljubljana.

S performansom sem želela naznaniti nov začetek in prekiniti s starim. Kot metulj, ki odleti stran od svojega kokona. Želela sem prikazati stanje prehoda med znanim in neznanim, ko se jaz znajde v drugačnem psihološkem stanju. *Alopecia Areata* se nanaša na izčrpavajočo duševno motnjo, pri kateri oseba trpi zaradi tesnobe. S pomočjo čustvenega stališča in na izkušnji temelječega performansa sem s kiparskimi in gledališkimi pripomočki predstavila notranje stanje bivanja, ki lahko zadeva vsako posameznico.

S performativno prakso je bilo telo zopet postavljeno na površje »kot prostor sebstva in kot prostor, kjer se področje javnega neobhodno sreča z zasebnim. Kjer se o družbenem razpravlja, se družbeno ustvarja in se mu kot takšnemu tudi pripisuje določen pomen«.[15] V performansu *Alopecia Areata* prikazujem bolezen, ki je sad neuravnovešenosti. Alopecia areata je avtoimunska bolezen, ki je zelo pogosta med mladino. Etiologija bolezni je neznana.

[14] Alopecia Areata, *Tatiana kocmur*, dostopen na <https://www.tatianakocmur.art/sl/node/193> (13. 2. 2020).
[15] Tomaž KRPIČ, *Telo, umetnost in družba*, Ljubljana 2011, str. 54.

Čeprav v mnogih primerih nastane po močnem čustvenem stresu, do zdaj ni natančno dokazana patogeneza zaradi stresa.[16] Pri meni se je sicer res pojavila po hudem čustvenem stresu, čeprav tudi v mojem primeru ni bilo mogoče določiti vzroka bolezni. Ker tematiziram nekaj, kar se lahko zgodi tudi drugim, se gledalke lahko poistovetijo z dogajanjem. Med performansom mi je uspelo ustvariti občutek tesnobe, ki se je širil po vsem prostoru. V ljudeh sem čutila napetost, ki se je sprostila, ko sem stopila iz vreče in zapustila prostor. Zdelo se mi je, da sem s sabo odnesla, kar sem ustvarila.



Slika 8: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, detajl jakne.

[16] What you need to know about alopecia areata, *National Alopecia Areata Foundation*, dostopno na <https://www.naaf.org/alopecia-areata> (14. 2. 2020).

Post festum se mi je postavilo vprašanje, zakaj je bilo vredno posredovati nelagodje. *Body art* umetnost se poigrava z estetiko grdega in šoka za prikazovanje določene družbene realnosti. V svojem primeru ne morem trditi, da prikazujem neko širšo družbeno problematiko, toda vseeno se ga lahko smatra za sestavni del trenutnega družbenega dogajanja. Anksiozna in depresivna motnja nista nič nenavadnega v današnji družbi in veliko ljudi trpi zaradi časovno določenega življenja, stresa in duševnih motenj, ki nastanejo zaradi tega. Zato je *Alopecia Areata* vzbudila empatijo in se dotaknila prisotnih. Čeprav sem bila izolirana – tako sem se namreč počutila med obdobjem bolezni – na performansu nisem bila sama. Tam so bili drugi, ki so se poistovetili z mano. Čeprav ima vsak svoje težave, smo vsi del iste družbe in stojimo poleg drugega. Lahko poslušamo, predlagamo in delimo svoje izkušnje. V tem deljenju in izražanju stisk lahko najdemo koga, ki ima podobne težave in ki lahko razume ter tako pomaga. Osvoboditev in razbremenitev se po mojih izkušnjah zgodita z verbalizacijo ranljivosti. Sama gesta izrekanja je bila razbremenjujoča in to sem občutila telesno. Čutila sem, kako iz mojih prsi skozi usta odhaja težek kamen. Z vsako besedo sem postajala lažja in to sem želela posredovati s performansom *Alopecia Areata* – proces odrešitve.

Ob performansih se lahko vprašamo o vdoru vsakdanjega sveta v svet umetnosti in obratno. Umetnost oziroma estetika v širšem pomenu besede neprestano vdira in naseljuje vsakdanje življenje. »Vsakdanje življenje vpliva na svet umetnosti preko posameznikovega telesa in predstav, ki jih ima posameznik o delovanju vsakdanjega sveta uskladiščene v sebi v obliki specifičnih družbenih in kulturnih pomenov.«[17] Pogosto je umetniško telo v *body art* performansu trpinčeno telo, in sicer kot nasprotje telesu modernega človeka, ki naj bi bilo v vsakdanjem življenju dobro ohranjeno. V kapitalistični in potrošniški kulturi je dobro ohranjeno telo maska družbenih pričakovanj – sodobni človek mora biti v skladu s standardi, ženska mora biti lepa, moški močan in vpliven. Sodobni svet je (pre)estetiziran, življenje pa prehitro. Družbena pričakovanja in zahteve človeka raztelešajo. V iskanju idealnih pogojev za življenje se na poti do njih lahko človek izgubi ali pa mu je cilj nedosegljiv. V tem razkoraku med željo in resničnostjo se lahko nezadovoljstva manifestirajo kot duševne težave.

Performans *Alopecia Areata* je bil nadaljevanje dela *Pelos*, ki je nastalo v obliki dnevnika. Rutina hranjenja odpadlih las se je začela leta 2016 kot nekakšen avtoportret. Akcija hranjenja nečesa, kar je bilo del mojega telesa, je sčasoma postala nekaj samodejnega in običajnega.

[17] KRPIČ 2011, op. 15, str. 50.

Nastala je serija vzorcev iz šopov las, ki so si bili med seboj podobni. Čez čas se je med zbiranjem zgodilo nekaj nenavadnega. Lasje so začeli izpadati na neobičajen način, in sicer v obliki krogov. Sramovala sem se pleše in jo poskušala skriti s preostalimi lasmi. Po nekaj tednih sem se pobrila in s tem se je zaključilo delo *Pelos*.

Slika 9: Tatiana Kocmur, *Pelos*, 2017, lasje na papir, 10,2 × 6,2 cm.

Serija prikazuje prehod iz živega v mrtvo, vendar je mrtva materija polna pomena, ki lahko samostojno živi, kajti močna struktura las omogoča materialni obstoj. Odpadli lasje so osebni spomin na prelomno obdobje.

Slika 10: Tatiana Kocmur, *Pelos*, 2017.

V tem primeru se je vdor vsakdanjega sveta zgodil prek telesa. V delu *Pelos* sem izpričala svoje vsakodnevno tesnobno počutje. Serijo vzorcev sem povezala z zdravniškimi izvidi. Na začetku serije so vzorci kazali na zdravega človeka, končni pa na nezdravega. Zanimivost tega dela je sprememba, ki je bila naravna in resnična. Na spremembo nisem zavestno vplivala, temveč je bila odraz organskega procesa. Zaradi tega ostaja večletno delo povsem živo. Prikazuje naravno spremembo, ki je bila onkraj mojega nadzora.

»V skladu z našim prepričanjem, da je umetnost potrebno gledati kot na posebno obliko konstrukcije družbene realnosti in kot na posebno obliko sporazumevanja«[18] med posameznicami, lahko gledamo na telesa gledalk kot na vsakdanja telesa. Neposredna prostorska bližina gledalke in performerke pripelje vsakdanje nevajeno in neprilagojeno telo do opazovanja umetniškega telesa, ki z nenavadnimi telesnimi tehnikami sproža radovednost, mogoče zaskrbljenost, prisiljeno ignoranco ali občutek neugodja.

Odnos človeka do materialnega sveta je večplasten in kompleksen. Človeško telo kljub svojemu krčenju zaradi tehnološkega napredka brez dvoma še vedno zaseda pomembno vlogo

[18] KRPIČ 2011, op. 15, str. 51.

v svetu. *Body art* performans prav z uporabo telesa poskuša telesu vrniti tisto pomembnost, ki jo je poprej imelo, kar pa mu ne more uspeti brez vsaj minimalne rabe sekundarnih kulturnih predmetov.[19] Performerka lahko prav s telesnimi tehnikami kritično odraža moderno preobloženost človeškega telesa s sekundarnimi kulturnimi predmeti.[20]

Slika 11: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, Pocket Teater Studio, Ljubljana.

[19] »Kulturne predmete delimo na primarne in sekundarne kulturne predmete. Primarni kulturni predmet je človeško telo in predstavlja primarno realnost, biološko determinanto, ki opredeljuje meje njegove eksistence. Sekundarni kulturni predmeti so vsi fizični predmeti, ki veljajo za nosilce kulturnih pomenov in jih je mogoče uporabiti v kulturnih praksah.« Prav tam, str. 38.
[20] Prav tam, str. 52.

Obleka

»[…] Duh se na obleko prenaša preko rok, moraš se ji predati, vanjo moraš prenesti sebe, moraš dihati z njo.«[21]

Za ustvarjanje performativnih del, občutij in dramatičnega okolja uporabljam različne slikarske, teatralne, kiparske in kostumografske pripomočke. Pri *Očiščevanju integracije* (2018) je to črnilo, pri *Kresnički* (2017) srebrna oprijeta oblačila in svetleča čelada, *Mary Jane* (2019) je ustvarjena iz barvitih, bleščečih in visečih pripomočkov, *Alopecia Areata* pa temelji na posebnih črno-belih oblačilih in kiparskih predmetih.

Diskurz o predmetu in predmetnosti se je od modernizma naprej razvil do razkritja objektnosti objektov. Jure Mikuž v svoji monografiji o kostumografiji Alana Hranitelja pravi, da je Hraniteljeve stvaritve najustrezneje označiti za oblačila objekte, oziroma oblačila kot umetnost.[22] V nasprotju s tem je ameriška umetnica Cindy Sherman oblačila uporabljala bolj za izpostavljanje stereotipov kot objekte. Za uresničevanje teh stereotipov je izbirala značilne elemente popularne kulture. Najbolj dominantna v njenem ustvarjanju sta vsekakor moda in reprezentacija ženske v filmu. Umetnica je prek tehnološkega napredka dobila posredovane specifične norme in modo, ki so v takratnem filmskem svetu zrcalile zahodno kulturo. Zato je izbira oblačil in ličil za ustvarjanje kostumov začetna točka njenega performativnega delovanja, ki se udejanja v fotografijah. Pri njenih fotografijah je pomemben proces, ki jo je pripeljal do končnega izdelka. Ta izdelek sam po sebi nima takšne vrednosti, kot jo ima proces, med katerim je z oblačili in ličili spreminjala svoj videz. Iz tega lahko izpeljemo, da umetnica uporablja svoje telo kot scenarij za druge identitete, kar sovpada tudi z izjavo umetnice, da njene fotografije niso avtoportreti.[23] Enako bi lahko rekli tudi za druga področja umetnosti. Nazoren primer tega je Andy Warhol, kajti »Warholov slog je slog *Campbell* juhe. Ni njegov.«[24] Vendar njegov način rabe govori o njegovi osebnosti.

[21] Jure MIKUŽ, *Alan Hranitelj: kostumografija 1986–2006*, Ljubljana 2006, str. 36.
[22] Prav tam, str. 36.
[23] Elisabeth BRONFEN, Z. FELIX in M. SCHWANDER, *Cindy Sherman: photographic work 1975 – 1995*, München 1995, str. 13.
[24] Henry M. SAYRE, *The object of Performance: the American avant-garde since 1970*, Chicago in London 1989, str. 72.

Oblačila, ki sem jih izbrala za kostume pri performansu *Alopecia Areata,* prav tako govorijo o moji osebnosti in obdelavi nečesa, kar se je zgodilo. Uprizorila sem spomin ali, kot pravi Mikuž, »psihofizično energijo«, ki »oživlja neživo materijo in ostane v njej vpisana.«[25] Luknje, ki so se mi zaradi bolezni pojavile na lasišču, sem prenesla na črna oblačila. Kot pri Sherman, je bilo to dejanje tudi pri meni prvi korak pri ustvarjanju umetniškega dela. Luknje sem vzela bolj kot simbol spremembe kot bolezni. Gledalke so lahko čez luknje v oblačilih videle mojo kožo – mojo notranjost. Kazala sem jim nepopolnost, ki je del človeške narave. Kazala sem sebe. Vanessa Beecroft je kot podaljšek sebe postavljala modele vendar v njenem primeru so oblačila in modni dodatki enotili in izničevali partikularna telesa.[26]

Francoski filozof in jezikoslovec Roland Barthes sicer govori o gledališkem kostumu, ko pravi, da mora biti oblačilni znak v prvi vrsti argument (sredstvo v službi trditve, ki ga presega), ki ima semantično vrednost in intelektualno funkcijo. Po njegovem mnenju velja, da: »Namen kostuma ni le v tem, da je viden (a ne na tak način, da priteguje pretirano pozornost in postane celo sam poglavitni objekt gledanja), marveč tudi v tem, da 'se ga bere': da z obliko, barvami, materiali, razporeditvijo in načinom izdelave prenaša idejo, občutke in spoznanja, tj. stanje duha in osrednjo idejo dramskega dela in predstave, ki ji mora zvesto služiti (in je ne sme parazitsko obremenjevati, dušiti ali poveličevati).«[27] Tako Hraniteljeve izjemne obleke, čeprav popolnoma potrjujejo Barthesovo trditev, postanejo prav objekt gledanja. Ne glede na to, da so še vedno zelo vpete v gledališki svet, kostumografijo in svet mode, učinkujejo tudi izven gledališča in so samostojni objekti. Tako kot Hranitelj, je mnogo umetnic in umetnikov, ki ustvarjajo obleke kot objekte oziroma umetniška dela.

Slika 12: Alan Hranitelj, *Paralelni svetovi Alana Hranitelja*, 2019, mešana tehnika, Ljubljana.

[25] MIKUŽ 2006, op. 21, str. 37.
[26] Renee M. ROLL, *Performing the image: the tableaux of Vanessa Beecroft*, *magistrsko delo*, Kent 2014, str. 65.
[27] Tina KOLENIK, *Koža kot kostum: oblačenje in slačenje v vsakdanje življenju in umetniškem ustvarjanju*, Ljubljana 2017, str. 139–140.

Slovenska umetnica Lea Culetto svojo umetniško prakso temelji na izdelavi oblačil, ki izražajo njen pogled na družbeno dojemanje bioloških procesov, ki se odvijajo (tudi) v ženskem telesu in služijo nadzorovanju, normiranju ženskega telesa ter njegovem preoblikovanju v t. i. popolno žensko telo. V svojih novejših delih je podrobneje obravnavala dva tabuja vezana na žensko telo – poraščenost in menstrualno kri. S projektom *deflowered by Lea* (2019) umetnica združi vse tematike, ki jo zanimajo v povezavi z ženskim telesom. Ustvari kolekcijo oblačil, s katero skuša misliti modo na drugačen način in ustvariti oblačila kot nosljive umetniške kose, ki živijo izven galerijskih sten. Culleto se spopada z dojemanjem ženskega telesa, v kar vključuje tudi moško telo. Oblačila skuša misliti brez modnega, modernega in brez spola, kolikor je to le mogoče. Z mero cinizma in estetiko ljubkosti (*cuteness*) oziroma otroške nedolžnosti skuša skozi oblačila spregovoriti o tabujih in »napakah« ženskega telesa – menstruaciji, poraščenosti oziroma njeni odsotnosti, strijah, celulitu, prsnih bradavicah itd.[28] Kot je dejala: »Moj namen je ženskam ter tudi moškim pokazati, da se ne potrebujejo sramovati svoje telesnosti. Tako imenovanih telesnih hib ne zakrivam, temveč jih zavestno poudarjam, telesna mesenost je preslikana na tkanino samo, namesto zakrita je podvojena.«[29]

Slika 13: Lea Culleto, *deflowered by Lea,* 2019, mešana teknika, Ljubljana.

[28] Lea CULETTO, *»Preveč, premalo, nikdar ravno prav« in druge pripovedi o ženskem telesu*: *magistrsko delo*, Ljubljana 2019, str. 100–102.
[29] Prav tam, str. 102.

Razmerje, ki ga ima umetnica do oblek, podrobnosti in drugih predmetov, je v *body artu* zelo pomembno. Opisani elementi so v rabi kot dobro utemeljeni argumenti. Včasih je prepletenost umetnice in predmeta tako globoka, da se sekundarni kulturni predmet podredi telesu oz. se spojita – njeno telo postane umetniško delo, ki je na ogled. Prav ta tesni spoj med telesom in predmetom je vir enkratnosti in minljivosti, saj se performans razblini pred očmi prič. Človeško telo in materialni predmeti sestavljajo kulturni predmet, ki je v komunikacijski situaciji nosilec različnih kulturnih pomenov. Posamezniki v družbi vzpostavljajo estetsko razmerje med telesom in predmeti tako, da v skladu z estetskimi predstavami, ki so del njihovega spoznavnega horizonta družbenih pomenov, preko delovanja lastnega telesa vzpostavijo sprva fizičen odnos do materialnega sveta, ga po potrebi preoblikujejo ali ga uporabijo kot orodje. Pomembna lastnost fizične razsežnosti njunega odnosa je prostorskost. Tomaž Krpič v monografiji *Telo, umetnost in družba* glede na fižično razdaljo med obema opredeli tri tipe estetskega razmerja. Pri prvem je razdalja med človekom in kulturnim predmetom dovolj velika, da se mednju lahko vrine še kakšen kulturni predmet in ju je mogoče ločiti, ne da bi se preoblikovala (npr. v razmerju gledalka–slika). Za drugi tip razmerja je značilna njuna tesna povezanost oz. prepletenost, tako da mednju ni mogoče vriniti tretjega kulturnega predmeta (npr. v razmerju telo–tetovaža), pri tretjem estetskem razmerju pa se zgodi vdor sekundarnega kulturnega predmeta pod površino primarnega, ki se kaže kot kognitivno delovanje človeškega telesa ali kot oblika čustvenega dela. Mnogo *body art* umetnic uporablja takšno razmerje, v katerem je telo skoraj podrejeno sekundarnim kulturnim predmetom.[30]

Za ustvarjanje *body art* del uporabljam ličenje, maskiranje in preoblikovanje površine telesa, ki spadajo v prvi tip kulturnega razmerja. S projektom »*Gunja«* (tradicionalno makedonsko ogrinjalo) iz leta 2019, ki sem ga pričela med rezidenco *South America – North Macedonia, New Beginnings* (Južna Amerika – Severna Makedonija, novi začetki), sem prvič ustvarila obleko kot končni izdelek. Rezidenca je potekala v nekdanji družinski hiši. Lepo opremljena meščanska hiša je pod svojo streho hranila prekrasni *Singer* šivalni stroj, v starinskih omarah pa ročno izdelane makedonske prte. Projekt »*Gunja«* se prek tradicionalnih oblačil in navad osredotoča na družbeni položaj ženske v preteklosti in danes. Svoje ogrinjalo sem sešila s šivalnim strojem *Singer* iz tradicionalnih prtov in sodobnega turškega blaga, ki sem ga kupila na tržnici. Končni rezultat je bil kolaž starega in novega, ki ga močno zaznamuje dogajanje v

[30] KRPIČ 2011, op. 15, str. 38–47.

Skopju 2014, ko so v mestu množično postavljali absurdne kipe v starogrškem slogu. Čeprav je bil končni izdelek objekt, je bil ključen proces, s katerim sem prišla do njega. Uporaba hišnega šivalnega stroja je bila pomembna iztočnica. Tema rezidence sta bila dotik in prostor. Stik s prostorom smo vzpostavili vsi ob vstopu v rezidenco. Izziv je bil, kako ta dotik osmisliti oziroma mu podeliti estetsko vrednost. Sprva sem si zamislila avtoportrete aktov v različnih prostorih hiše. Neposredni dotik s površino prostora sem želela poudarjati z nenavadnimi postavitvami telesa v prostorih, kot na primer pod mizo, stolom, med ograjo itd. S takimi postavitvami bi raziskovala medprostore in s telesom izkusila tako atmosfero prostora kot ekstaze stvari. Po prvih poskusih sem videla, da so fotografije videti melanholične, ker sem bila v takem duševnem stanju, kar pa se mi ni zdelo potrebno posredovati, saj ni imelo nobene povezave s hišo in njeno zgodovino. Ko sem opazila sedemdeset let star šivalni stroj, sem ga želela oživeti in z njegovim spominom ustvariti novo obleko, ki bi povezovala staro z novim. Namembnost »*Gunje«* je bila nedefinirana, zato je bila lahko uporabljena za različne namene in potrebe, na primer kot ogrinjalo, oblačilo, prt, tepih ali okras. Projekt je bil prikazan kot instalacija na zaključni razstavi *Dotakni se prostora* (*Touch the Space*) v spodnjih prostorih rezidence (gl. sliko 14), uporabljen pa je bil tudi na performansu *At the Fountain*[31], ki je nastal v sodelovanju s Franciscom Tomsichem in Shqipe Mehmeti.

Slika 14: Tatiana Kocmur, *»Gunja«*, 2019, instalacija, mešana tehnika, Skopje.

[31] Naslov izvirnika je v angleškem jeziku.

»Ženska koža je sama sebi najboljši krojač in najpomembnejša tkanina. Najpopolnejša obleka in najpopolnejši kostum.«[32] Postmoderna kultura s svojimi tendencami razširja meje odkritosti in vedno znova izumlja nove načine razgaljanja telesa, kar mu daje pomen. Umetnice šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja so z željo po prekinjanju z modernističnim genijem uporabljale svoja gola telesa kot platna, površine in kostume. Med najbolj znane ustvarjalke performativnega samoprikazovanja štejemo izjemno japonsko umetnico Yayoi Kusama. Kot jo opiše Amelia Jones: »Kusamova, gola in močno naličena v slogu 60. let, razkazuje visoke pete, dolge črne lase in pike, ki ji pokrivajo golo telo: vse površine so aktivirane na okrasnem zaslonu, ki staplja umetničino telo s svetom falične, vzorčaste hiperbole, ki ga je ustvarila.«[33] V performativnih dokumentih, ki jih umetnica neštetokrat ustvarja, samo sebe uprizarja kot javno osebo, pri tem pa brez sramu razkazuje azijsko žensko telo. Umetnica je skozi svoj obsežni opus pretvorila svojo obsesijo v umetnost in svoje partikularno telo/jaz razširila navzven – na okolje, ki jo obdaja in je obenem del nje: pikčasta koža in lasje, pikčaste obleke in predmeti, pikčasti ambienti. Obsedena uporaba pik je postala njen zaščitni znak oziroma del njenega prepoznavnega osebnega sloga.[34]

V umetnosti je torej obleka lahko ustvarjena z različnimi nameni. Prikazana in uporabljena je lahko na različne načine, in sicer kot objekt, instalacija, kostum in nenazadnje tudi slog.

Ob ustvarjanju projekta *Alopecia Areata* sem veliko razmišljala o Kusaminih pikah in o njenem samoprikazovanju. Kot je Kusama za svoj jezik prevzela lastno obsesijo s pikami, sem tudi jaz prevzela bolezen in luknje. Razmišljala sem o odnosu, ki ga ima Kusama do pik: pike so njene. Tako sem tudi razmišljala o luknjah in postale so moje. Pomnožila sem luknje in njihov pomen. Prenesla sem jih na oblačila in objekt. Pri performansu sem bila oblečena v črn volnen pulover in črne kavbojke, v katerih sem izrezala luknje. Unikatni kosi so bili narejeni s pomočjo moje sestre Ivane Kocmur, ki je na moje naročilo sešila tudi jakno iz sintetičnega krzna, ki je bila pomemben element performansa. Po celotni površini jakne sem pobrilo krzno v obliki krogov, ki so simulirali krožne luknje na lasišču. Menim, da je bilo že samo britje zelo močno performativno dejanje, ki je bilo izvedeno v zasebnem prostoru in ne pred občinstvom. Kot sem že omenila, sem na performansu praskala vrečo, v kateri sem bila zaprta, da bi stopila iz nje, si oblekla pobrito jakno in odšla iz performativnega prostora.

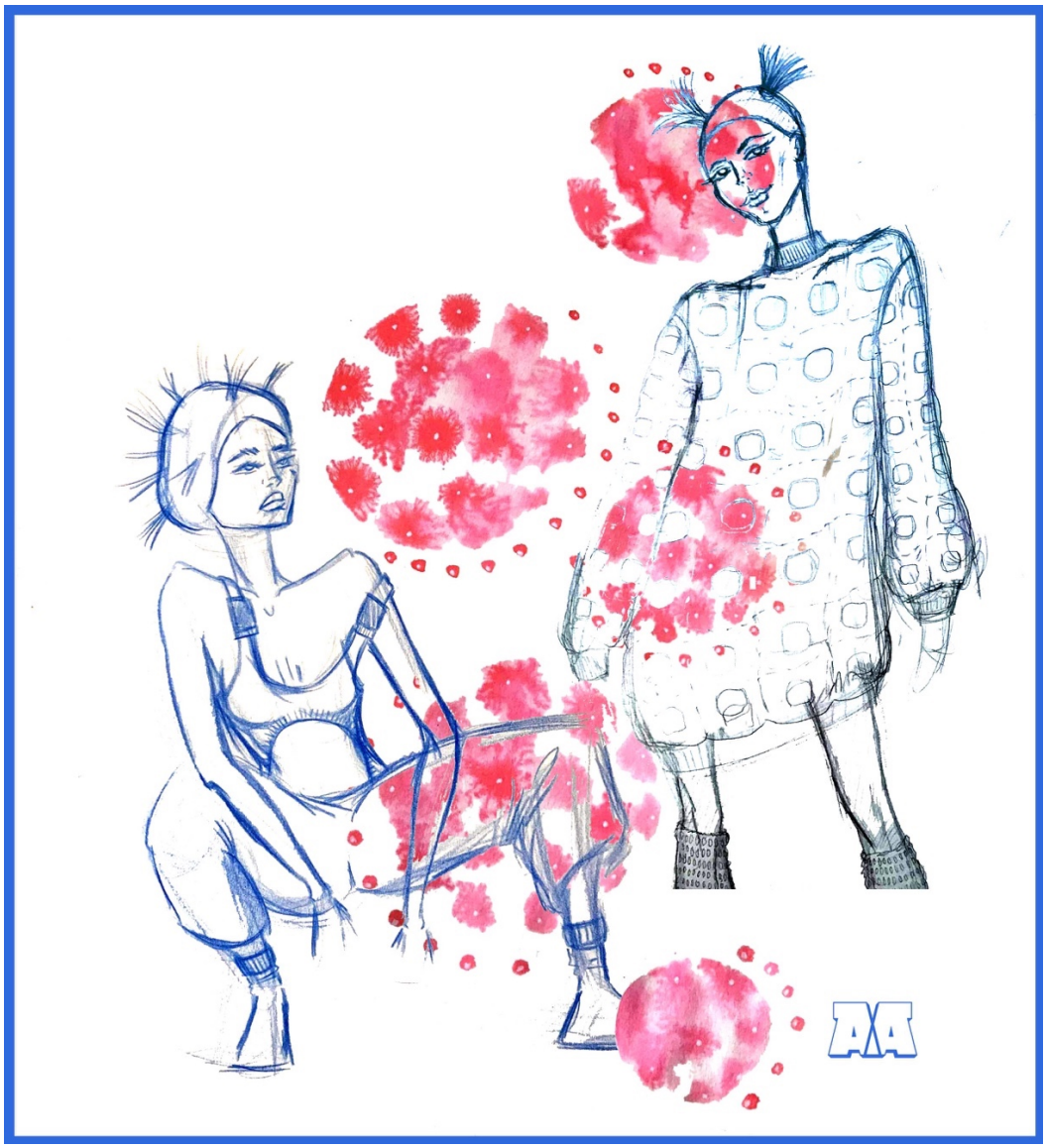
[32] KOLENIK 2017, op. 27, str. 133.
[33] JONES 2002, op. 2, str. 24.
[34] Prav tam, str. 24–26.

Performans sem izvedla zaradi potrebe po premagovanju osebne stiske. Jakna je bila v tem primeru prispodoba sprejemanja. Z gesto oblačenja jakne z luknjami sem želela prikazati sprejemanje dogodka, ki je bil prelomnica v mojem življenju. Sprejela sem luknje, postale so moje. Jakno še vedno nosim.

Slika 15: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, jakna.

Po performansu sem dolgo časa razmišljala o tem prelomnem obdobju in luknjah. Razmišljala sem o sprejemanju, ki ga je tudi Kusama morala doseči za lastno preživetje. Pri tem ne želim dramatizirati, se postavljati v vlogo žrtve, še manj pa se želim enačiti z Kusamo. Poudariti želim pomembnost spoznavanja same sebe, sprejemanja svojih lastnosti, posebnosti in šibkosti. Zato sem razmišljala o prevzemanju lukenj kot svojem slogu. Namreč, ko so mi odpadli lasje v obliki krogov in so se luknje prikazale, me je bilo sram in želela sem jih prekriti. Na sami vizualni ravni so se mi zdele grde in jih nisem želela sprejeti, saj so bile dokaz nezdravega telesa. Po ozdravitvi sem veliko razmišljala o tem, kako je naš okus izoblikovan in kaj je v družbi sprejeto kot lepo. Če lukenj ne bi povezovala z boleznijo, bi jih lahko dojemala kot modni dodatek. Moda se izoblikuje po splošnem okusu, ki se iz obdobja v

obdobje spreminja. Moda z visokimi pasovi, hlačami na korenček, majicami, zataknjenimi v hlačah, velikimi očali itd. je bila do nedavnega smatrana za grdo in ostarelo in ni bila sprejeta. Razmišljala sem o tem, da sta okus in všečnost samo stvar navade. Ljudje se spreminjajo in s tem se spreminjajo tudi njihovi okusi in navade. Zato sem pomislila, da bi lahko s pomnožitvijo svojih lukenj spremenila svoj odnos do njih in tako tudi do sebe ter jih vzpostavila kot osebni slog. S to idejo sva s sestro pričeli oblikovati oblačila.



Slika 16: Tatiana Kocmur, *AA*, 2020, digitalni kolaž z ilustracijami Ivane Kocmur, 23,16 × 21,1 cm.

Oblačila prekrivajo goloto. Gledališčnik Milenko Misailović pravi, da golota vznikne, ko obleko odvržemo. Golota telesa, tj, koža in telesne oblike, prevzamejo funkcijo oblačila. Ker so »resnice o človeškem življenju« skrite, je golo telo lahko obravnavano kot »simbol

osvajanja nevidnih globin skrite človeške narave« in individualne eksistence nasploh.[35] Vidna koža se je tako denimo v *Alopecii Areati* preobrazila prav v ta simbol in je prikazovala mojo eksistenco. Bolj ekspliciten primer prikazovanja lastne eksistence je performans *Očiščevanje integracije*, v katerega se poglobim v tretjem poglavju. S plesalko Lizo Šimenc sva popolnoma goli izvajali ritual očiščevanja telesa od psihotičnega stanja ob reki Savi. Kolenik se v svoji knjigi sklicuje na Misailovića, ki pomen golote v umetnosti opredeli na naslednji način: »Človeška golota ni samo prizor telesa, osvobojenega od obleke kot svoje kletke ali večplastne maske. Golo telo bi moralo udejanjiti svoje globlje in popolnejše bistvo in svoj radikalnejši, usodnejši jezik. Če igralec sleče oblačilo in ostane gol […], ne da bi hkrati zamenjal slečeno oblačilo s sugestivnim oblačilom igre svojega duha, ki lahko postane na ta način celo njegova nova koža, potem predstavlja golo telo zgolj objekt voajerizma, ne pa umetniško sredstvo. Takšna golota ni ustvarjalna, in sicer predvsem zato, ker golo telo ni obdelano in pregneteno z duhom, zaradi česar ne more izražati svoje sociologije in psihologije, svoje etike in estetike, svoje poetike in dramatike.«[36] Čeprav je bilo zelo malo prič rituala, saj je bila izvedba v prvi vrsti namenjena osebnemu očiščevanju, menim da sta bili najini telesi obdelani in pregneteni z duhom, kar sva začutili tako med samim ritualom kot tudi po njem. Popolnoma se strinjam z Misailovićem, da mora biti pomen golote dobro utemeljen, da bi imel učinek. Goli telesi sta v najinem primeru prikazovali telo oz. jaz z vsemi njegovimi posebnostmi. Jaz kot Tatiana sem pomagala Lizi izvesti očiščevanje njenega duha in posledično tudi svojega. Postopek rituala je bil tak, da je ona najprej pokrila moje celotno telo s črnilom. S tem je moje telo oblekla v simbol omadeževanj. Postala sem njeno akutno stanje in moje telo torej ni bilo več zatočišče mojega jaza. Nato sem kot njena psihoza pričela s črnilom pisati stavke po njenem telesu. S tem se je psihoza figurativno prenesla na njeno telo in se je prav tako spremenil njen jaz. Ritual se je zaključil z akcijo odstranjevanja črnila z deročo vodo reke Save. Semiotični telesi sta se razlili po kristalno čisti vodi in sveže očiščeni telesi in jaza sta se zopet prikazala.

[35] KOLENIK 2017, op. 27, str. 144.
[36] Prav tam, str. 146.

Slika 17: Kresnička, *Očiščevanje integracije*, 2018, performans, Ljubljana.

MARY JANE IN *AVATARJI*

V svojih delih se poigravam z normativi in ideali lepote, ki telo razvrednotijo v svoj prid. Z ekscesom želim individualnemu telesu povrniti pomen. Pretirana kostumografija, ličenje in ostali dodatki, ki jih nanašam na telo, prekrivajo individualno telo. Vendar so v tej pretiranosti tudi deli naravnega telesa, ki jih gledalka lahko opazi. Zato posledično tudi v prikazanih kičastih, pošastnih, iznakaženih telesih gledalka išče »normalno« telo, minljivo in bolehno.

Kot sem že v prejšnjem poglavju omenila, so pripomočki, obleka, kostumi v mojem ustvarjanju zelo pomembni za sporočanje. Tudi v performansu *Mary Jane* so ključnega pomena. Ustvarjena predmetnost z izbranimi materiali, ki so pritrjeni na telo, spremeni telo v drugačno bitje – hibrid – *avatar*. V podpoglavju bom, sklicujoč se na kustosa Urija McMillana, razložila pojem *avatar* in ga vnesla v svojo prakso kot pomembno točko ustvarjanja.
Vse proizvedene telesnosti v mojih performansih so zaznamovane s telesnim naporom, ki v gledalcih izzove neposredne fiziološke in afektivne učinke. Poleg tega telesni napor umetnici omogoča, da začuti prisotnost lastne biti (telesa in uma) in svojo umeščenost v prostoru, času in družbi. S performansom *Mary Jane,* na katerem sva kot eno telo zopet sodelovali z Lizo Šimenc, nadaljujem s konceptom *telesne instalacije*.[37] Tokrat telesi nista mirovali, temveč sta se postopoma premikali. Kljub temu je bilo mišljenje o predmetnosti še vedno zelo prisotno.[38]

Mary Jane eksplicitno naslavlja tematike v zvezi z družbeno percepcijo ženskega telesa. Performans prikazuje odnos družbe do telesa in preizprašuje, kakšne pomene družba pripisuje zunanjemu videzu in kako ta vpliva na zaznavo in konstrukcijo lastne podobe. Gre za odgovor na standardizirane, vnaprej oblikovane in inflacijske ideale lepote, ki jih v veliki meri določa oglaševalna industrija. Performans s specifično estetiko kiča in absurda izziva patriarhalna prepričanja in kapitalistične zahteve glede tega, kako naj bi bilo videti telo, ki je vredno pozornosti in užitka. Ponuja premislek o družbenih mehanizmih, ki sooblikujejo in reproducirajo standarde, označujejo in nadzorujejo telesa. S pomočjo prepleta elementov in gibanja raziskujeva, kako družbene norme uravnavajo in omejujejo seksualne prakse, in poskušava dekonstruirati heteronormativno predstavo spolne identitete, ki vzpostavlja binarno

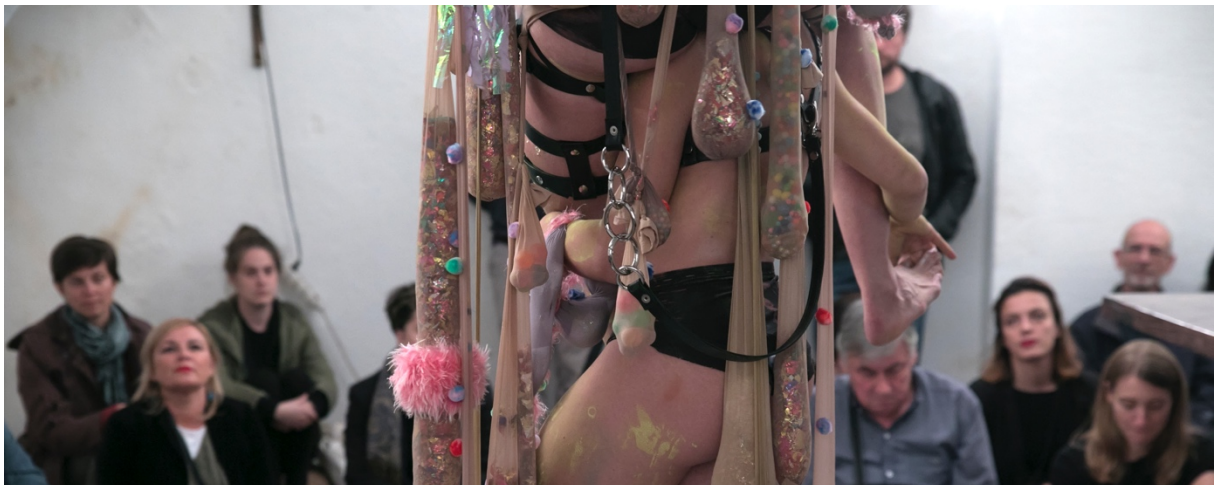
[37] Obrazložen v poglavju *Kresniška in pojem telesna instalacija*.
[38] Mary Jane, *Tatianakocmur*, dostopno na <https://www.tatianakocmur.art/sl/node/187> (2. 2. 2020).

delitev spolnih vlog in stereotipno pojmovanje moškosti in ženskosti ter načinov sobivanja. *Mary Jane* izraža možnost odpora do vsakršne normalizacije in kategorizacije.

Slika 18: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

Na performansu sva želeli biti gmota raznih elementov in na videz biti stvor družbenih normativov. Želeli sva torej, da bi se posamezno telo komaj videlo, vendar se to ni povsem uresničilo. Iz praktičnih razlogov nisva zmogli nositi toliko predmetov, kot je bilo sprva mišljeno. Performans je namreč potekal ob *pole dance* drogu. Z rokami sem na drogu držala težo svojega telesa, Liza pa je bila kot podpora in pomoč pod menoj. Fizični napor pri držanju teže telesa je bil tako velik, da se je poznal vsak dodaten kostumografski kilogram, vendar to ni bila osrednja težava. Šlo je za izbiro materialov in količino kostumografskih pripomočkov, ki so prekrivali površino kože. Za plezanje po drogu je potrebna koža, ki preprečuje drsenje in posledično padec z droga. Ker tega nisva želeli, sva količino materialov zmanjšali. Poleg tega sva bili omejeni s sredstvi. Na performansu je bilo zato prikazano senzualno in seksualno erotizirano telo. (Skupno) telo je bilo v harmoniji, zato ni bilo motečih elementov, ki bi vzbujali negativna občutja.

Mnoge projekte gradim z mislijo na eksces. Količina, ponovitve, nasičenost, kič so glavni elementi mojih del, vendar težko presežem meje všečnega. Vsakič znova si želim doseči eksces in preseči mejo, kjer se prične nelagodje. V tem preseganju vidim način obravnavanja tem, ki se dotikajo družbenih problemov, kot so prezentacija (ženskega) telesa, ideali, objektivizacija, poblagovljenje, odnos do religije ali zgodovinska dejstva. Velikokrat želim podlago nasititi z »nepotrebnimi« podrobnostmi, ki prekrivajo podobo, figuro, telo, »bistvo«. Tudi v tem primeru sem si zamislila telo, popolnoma prekrito z množico bleščečih, barvitih, tekočih, sluzastih, fetišističnih elementov, ki počasi padajo in med performansom razkrivajo naravno telo. Ti elementi bi služili kot zrcalo potrošniške kulture, hiperseksualiziranih, kirurških teles, ki posameznico deformirajo in spremenijo v namišljeno podobo. Zanima me ta namišljena podoba, v kateri se še vedno nahaja naravno telo. S performansom *Mary Jane* sem želela prikazati proces, med katerem se telo loči od predpisov, stereotipov, ideologij, trendov in določil. Zato sva dve telesi spojili v eno. Prvotna ideja je bila, da se posameznega telesa ne prepozna oziroma da gledalka ne more razbrati, ali gre za eno ali več teles. Zamislila sem si vidno gmoto, iz katere bi mrgoleli človeški udi, vendar nisva imeli dovolj materiala, da bi bili zakriti. Namesto tega sva bili povsem vidni in vedelo se je, da gre za dve ženski telesi. Ne glede na to sva še vedno imeli dovolj elementov, ki so padali z naju. Večino časa sem bila na drogu jaz, zato je bil ves material, ki sva ga nameravali odvreči na meni, tako da sem imela približno tri kilograme več. Material je visel z mojega telesa kot modni dodatek ali viseče prsi. Teh dodatkov bi morali imeti štirikrat toliko, da bi bili povsem prekriti z njimi. Ker sem bila v zgornjem položaju in je bil ves material na meni, sem predstavljala namišljeno idealizirano telo, ki prekriva naravno telo.



Slika 19: Kresnička, *Mary Jane,* 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

Iz *Centra sodobne umetnosti Celje* (CSU) sem bila kot performerka povabljena k sodelovanju na festivalu *Račka 2019* z naslovom *Politike odpora*. Z galerijo *Račka*, ki spada pod CSU, in njenim festivalom sem že pred vabilom želela sodelovati. Ob prvem obisku festivala sem dobila idejo, ki sem jo lahko uresničila zahvaljujoč povabilu kustosinje Maje Hodošček. Z zavedanjem, da gre za galerijo erotične umetnosti, sem si zamislila senzualno in seksualno telo na *pole dance* drogu. Kot se velikokrat zgodi, se je prvotna ideja med procesom spremenila, kar pa ni bilo slabo, toda v gledalkah je vseeno mogoče vzbudila drugačna občutja, kot je bilo napovedano.

Opis performansa *Mary Jane* v sklopu festivala je bil namreč naslednji: »Blišč, napihnjene prsi, pozlata, črno usnje, naličena koža, intenzivne barve, privlačni izcedki, nasičene gmote progresivne deformacije idealov. Ko so meje antropološkega izbrisane in se zdi, da ostaja le še artefakt, se iz kolaža le prikaže kakšna strija. Pravljično bitje ali stvor družbenih pričakovanj? Iz globoke notranjosti je slišati utrip, ki v ponavljajočih intervalih dosega svoj vrhunec. Iz deviško lepljive pene izdihne neskončno ljubka, prisrčno kosmata, očarljiva, zapeljiva, vroča Mary Jane.«[39]

Umetnica Iva Tratnik je ob koncu performansa povedala, da ni videla nobene povezave z opisom. Videla je le iskreno nošenje lepote performerk. Glede na opis bi se moral vsaj v nekem trenutku videti »stvor družbenih pričakovanj«, vendar sodeč po izjavah in vtisih gledalk, do tega ni prišlo. Kaj je to pomenilo za naju? Ali nama je spodletelo? Ali je nastalo, kar je moralo nastati? Refleksija izkušnje dogajanja in vtisov ob performansu in po njem mogoče lahko odgovori na zastavljena vprašanja.

Meje antropološkega niso bile izbrisane, kot je stalo v opisnem besedilu, ohranil se je pa poskus dekonstrukcije heteronormativnih predstav in stereotipnega pojmovanja moškosti in ženskosti ter načinov sobivanja. Fizični napor, ki je bil zelo očiten in viden, je lahko rušil stereotipna pojmovanja moškosti in ženskosti. Bili sva dve ženski, ki napenjata svoje mišice in izkazujeta moč.

[39] Opis dela na razstavi *Politike odpora – Festival Račka 2019*, CSU, Celje.

Lahko bi rekla, da sva performirali utelešenje po Grotowskem, torej sva poskušali na telesu oziroma z njim prikazati nekaj, kar obstaja le s telesom.[40] Bili sva dve telesi, ki se podpirata, spojeni v eno. Čutenje tega je bilo zelo močno tako za naju kot za gledalke. Najin nenehni telesni stik je v njih vzbujal čustva, spomine in občudovanje. Lepota telesnega gibanja je nekatere očarala, druge spravila v jok, v tretjih obudila spomine na ljubezenska razmerja.

Slika 20: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

Na performansu, kjer bi se morala iz groteskne gmote roditi naravno lepa Mary Jane, se je nenehno videla samo in izključno estetika lepega.

Kot je zapisala kustosinja razstave: »Tatiana Kocmur in Liza Šimenc se v performansu *Mary Jane* lotevata problematike prezentacije ženskega telesa v medijih, predvsem poveličevanja hiperseksualiziranega tipa telesa. S posnemanjem vsiljenih idealov na način pretirane identifikacije in z uporabo kiča uprizorita telo absurda in preobrazbe.«[41] Ideali, stereotipi in normativi so kot paraziti pripeti na telo in brez njega ne morejo obstajati.. Hkrati pa telo

[40] FISCHER-LICHTE 2008, op. 7, str. 135.
[41] Maja HODOŠČEK, Politike odpora – Festival Račka 2019. Performansi in razstava, *Center sodobnih umetnosti Celje*, dostopno na <https://csu.si/razstava/politike-odpora-festival-racka-2019-performansi-in-razstava/> (3. 2. 2020).

predstavlja tudi podporo in uresničitev idealov, saj se s telesom materializirajo. Torej, kakšen ideal je bil izpostavljen če sva bili samo dve ženski, ki nosita svojo lepoto? Ideal je bil od samega začetka izničen, saj najini naravni telesi v svoji lepoti tega nista dopuščali. Tako je bila želja po izpostavljanju naravnega telesa izpolnjena.

Slika 21: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

Dramaturgija performansa je bila takšna, da sva se med trajanjem uprizoritve prepletali in na koncu razpletli ter ločili. Pred koncem sva spremenili položaj. Liza, ki je predstavljala naravno telo, je splezala na drog, jaz pa sem stopila pod njo. S spremembo položaja se je naravno telo uprlo, in če bi sledili prvotni ideji, bi bilo šele na tej točki prvič popolnoma vidno. Naravno telo s svojim močnim uporom preseže družbene predpise, pokaže svoj namen in svojo držo. Pred ponovno zamenjavo položaja sta se najina pogleda še zadnjič pred koncem srečala. V tem intimnem momentu spogledovanja se naravno telo s pomočjo nasičenega telesa osvobodi.[42] Z gesto sodelovanja in dogovora sva se znebili nasilja oziroma estetike šoka, na kateri *body art* performansi temeljijo. Z estetiko grdega se je performans izpostavljal nevšečnostim kot odgovor na družbeno dogajanje, ki je prakso postavljalo pod vprašaj. Umetnost tako lahko odraža najgloblje človeške strahove in jih postavlja v boleč razmislek.[43] Strinjam se, da umetnost ne služi več samo estetskim parametrom in da ni narejena samo za

[42] Bili sva oblečeni v *harness* (modno vprego) in povezani z usnjenim povodcem.
[43] KRPIČ 2011, op. 15, str. 54.

užitek. Postmodernizem je umetnost postavil med ljudi, zahteval, naj bo družbena in politična, odprl vrata kritičnosti in samorefleksiji. Kljub temu se s svojimi deli želim izogniti bolečinam, nevšečnostim in občutkom krivde, s katerimi smo v vsakdanjem življenju neizogibno obdani. Ker pa se ni povsem mogoče umakniti pred družbenimi dogodki in težavami, so tudi moja dela kritična. Svoj kritični pogled želim podajati s pomočjo čuta, telesne bližine in namišljenih teles . S performansom *Mary Jane* nama to popolnoma uspe. Kljub temu da je bila *Mary Jane* spektakularna, ni želela šokirati, temveč je želela, da jo gledajo. In gledalke so gledale. *Mary Jane* je bila izpostavljena na podstavku in je žarela. Voajerizem v tem primeru ni vzbujal občutkov nelagodja in krivde. Na performansu je bilo pomembno izkustvo, ki je postalo zrcalo gledalkinih lastnih izkušenj iz preteklosti, ki jih z refleksijo na prizorišču ni bilo mogoče obvladovati.[44]

Slika 22: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

[44] FISCHER-LICHTE 2008, op. 7, str. 20.

Mogoče pri ustvarjanju »hiperseksualiziranega« telesa nisva upoštevali to, kar poudarja Milenko Misailović, in sicer, »da igralčevo telo že samo po sebi učinkuje hkrati kot kostum in dekor.«[45] Ker sva performirali in ne igrali, sva s svojimi telesi sporočali o sebi. To sporočilo je bilo zaradi svoje podvojitve očitno tako močno, da je bil dodatni material na najinih telesih premalo, da bi ju dokončno spremenil v želeno formo. Vsekakor pa je nastala podoba, drugačna od tiste, ki smo je vajeni ob pogledu na ljudi. Vidna sta bila močna, vitka, kosmata, barvita, bleščeča in ljubeča *avatarja*.

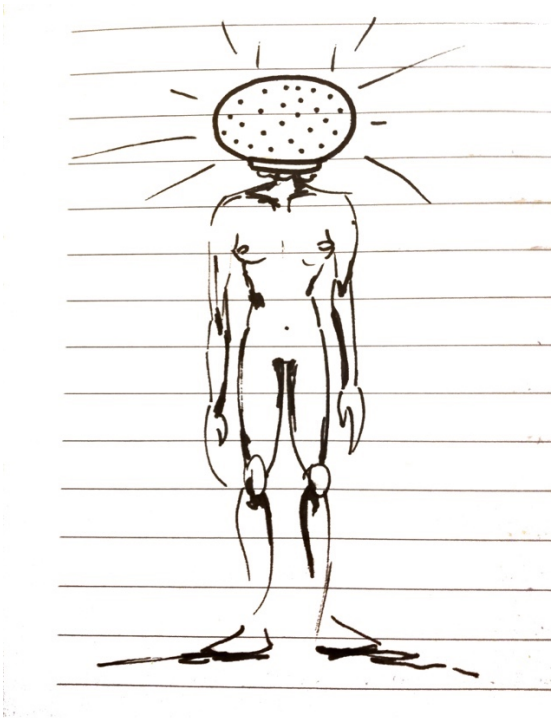
Slika 23: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

[45] KOLENIK 2017, op. 27, str. 143.

Avatarji

Uri McMillan v knjigi *Utelešeni avatarji – genealogija temnopolte feministične umetnosti in performansa* (*Embodied avatars – genealogies of black feminist art and performance*) izrazi svojo naklonjenost pojmu performativne umetnosti. Pojem performativne umetnost se namreč običajno nanaša na umetnost, ki vključuje telo kot objekt za spodkopavanje kulturnih norm in raziskovanje družbenih vprašanj. Največji izziv te umetniške zvrsti je brisanje radikalnih meja med umetniškim objektom in umetnico ter združevanje dejanja, performansa in umetniškega dela.[46]

Po dolgem obdobju raziskovanja sem ugotovila, kaj zaznamuje mojo estetiko. Za performanse se odločam glede na podobo ali sliko, ki se mi prikaže v mislih. Za ustvarjanje te slike uporabljam slikarske, kiparske, kostumografske in teatralne elemente ter predmete. Čeprav svoje telo smatram za glavni del postavitve, pridobi lastnosti predmeta in se tako zlije z ostalimi elementi performansa.



Slika 24: Tatiana Kocmur, *skica Kresničke*, 2017, črnilo na papir, 13 × 9 cm.

[46] Uri MCMILLAN, *Embodied avatars – genealogies of black feminist art and performance*, New York in London 2015, str. 3.

Ker se v svojih delih zavzemam za subjekt, utelešen z vsemi svojimi rasnimi, spolnimi, seksualnim in drugimi posebnostmi, je predmetnost pomemben pojem obravnave. Uri McMillan ugotavlja, da pojem predmetnost zagotavlja spremembo temnopoltega subjekta v objekt – pogosto v obliki simuliranih bitij ali tega, kar McMillan poimenuje *avatarji*[47]. Spreminjanje v objekt je močno orožje za performiranje lastnega telesa – »stilizirana repeticija dejanj«, ki redefinira gibanje temnopoltih ženskih teles in njihovo percepcijo.[48]

Ker sem Latinoameričanka in evropejska belka, uporabljam koncept predmetnosti za preseganje standardiziranih ženskih teles in redefiniranje družbene percepcije o ženskah. Zanima me kritični vidik predmetnosti, pri kateri pretirana samoobjektivizacija prikazuje zgodovinsko zapuščino objektivizacije kot tudi zgodovino žensk. Redukcijo na umetniško delo oziroma na predmet se lahko poveže z zanikanjem subjektivnosti. Pri tem se razmerje človek–žival–objekt zamegli. Privede lahko do tega, kar Mel Y. Chen imenuje *abjekt objekt* tj. subjekt, ki se zaveda svoje lastne zavrnitve, pri čemer doživlja spopad dostojanstva in sramote.[49]

V svojih delih se nagibam k ustvarjanju namišljenih teles (hibridov), ki so sestavljena iz značilnosti idealiziranega popolnega telesa in elementov potrošniške kulture. Sedaj, ko poznam pojem *avatar*, vem, da jih tudi nenehno ustvarjam. V različnih kostumih upodabljam pretirane ženstvene modele po zgledu Cindy Sherman, ki s svojimi performativnimi fotografijami raziskuje konstrukcijo identitete in naravo reprezentacije s pomočjo portretiranja. Sherman si ne prisvoji teh vlog, temveč raje zapleni simbolične konstrukte žensk popularne kulture in ustvarja že znane, vendar povsem izvirne like in scenarije. Tako nastale slike prikažejo čar visoke mode kot karikirane ženske stereotipe v pretiranih kostumih in zelo nenaravnih pozah. V nasprotju s Cindy Sherman, ki pravi, da ne dela avtoportretov,

[47] »Beseda avatar izvira iz Sanskrtske besede *avatara,* ki je sestavljena iz predpone ava (navzdol) in osnove tara (mimo), kar pomeni »spuščanje«. V hinduistični mitologiji označuje spust božanstva na zemljo, da bi se reinkarniralo v človeka. Leta 1985 je bila beseda avatar prvič uporabljena pri označevanju virtualne persone. Iz tega izhaja njen banalen, tehnološki pomen, ki označuje grafično upodabljanje računalniško nadzorovanih (človeških) figur. Danes se termin najpogosteje uporablja za označevanje računalniško ustvarjene figure. B. Coleman ugotavlja, da avatarji delujejo kot razširitev naše zmožnosti za delovanje, hkrati pa razkrivajo *x-resničnost* (*x-reality)*, ki označuje vztrajno drsenje med resničnim in virtualnim svetom. Avatarji delujejo kot posredniki med duhovnim in zemeljskim ter med abstraktnim in resničnim. Uri McMillan v razpravi besedo avatar uporablja v pomenu duhovne reinkarnacije in alternativnega jaza.« Prav tam, str. 11.
[48] Prav tam, str. 7.
[49] Prav tam, str. 9.

svoje delo predstavljam kot sebe in sebe kot svoje delo.[50] Ustvarjena *avatarja* v delu *Mary Jane*, še bolj pa v performansu *Kresničkа* sta postavljena v sliko, kjer pozirata kot objekt, da bi postala subjekt.[51]

Slika 25: Cindy Sherman, *Brez naslova #183*, 1988, kromogeni barvni tisk, 96,5 × 57,8 cm, New York, last umetnice in *Metro Pictures*.

[50] BRONFEN 1995, op. 23, str.13.
[51] JONES 2002, op. 2, str. 196.

OČIŠČEVANJE INTEGRACIJE IN POMEN RITUALA

Ameriška umetnica Carolee Schneeman je goloto oziroma sebe uporabljala kot umetnico in kot prvotno arhaično silo, ki lahko združi energije, odkrite kot vizualne informacije. V delu *Oko / Telo* (*Eye / Body*) je Schneemann na svojem podstrešju ustvarila kinetično okolje z uporabo lesenih plošč, razbitega stekla in drobcev ogledal, fotografij, luči in motoriziranih senčnikov. Svoje golo telo je vključila v konstrukcijo s slikanjem, maščenjem in risanjem po njem ter z izvedbo neke vrste šamanskega rituala.[52]

Slika 26: Carolee Schneemann, *Oko Telo #9* iz *Oko Telo*: 36 *Transformativih dejanj za kamero*, 1963, srebrni tisk, natisnjeno 2005, 61 × 50,8 cm, *Galerie Lelong & Co., P•P•O•W*, New York.

Performans *Očiščevanje integracije* (2018), ustvarjen v soavtorstvu z Lizo Šimenc, je imel lastnosti rituala. Sama oblika performansa je spominjala na ritual in tudi po vsebini je šlo za ritual očiščevanja.

[52] ROLL 2014, op. 26, str. 40.

Očiščevanje integracije je *site-specific* performans, ki je posledica oz. umetniški odziv na prelomni dogodek (v zahodnem svetu poimenovan psihoza), ki ga je avtorica doživela aprila 2018. Integracija, tj. povezovanje posameznih delov v specifično celoto, je v obstoj priklicala neresničen svet in povzročila točko preloma v avtoričinem življenju, s tem pa izbris identitete. Ritualni performans je ponovni začetek – proces, ki očisti integracijo in ustvari nov prostor za ponovno povezovanje posameznih delov v drugačno, tako rekoč bolj smiselno celoto, ki vodi v življenjsko ravnovesje.

Preobrazba se je zgodila na površini in v notranjosti najinih teles. Očiščevanje je bilo namenjeno izključno nama. Performans sva izvedli kot ritual za osebne namene. Potekal je na prostem, in sicer ob reki Savi. Ker ga nisva najavili, ni bilo načrtovanega občinstva. Performans je videlo malo ljudi. Opazili sva samo enega voajerja, za katerega meniva, da je videl velik del performansa, če ne cel.

Kot rečeno, očiščevanje je potekalo v naravi. Bili sva prepuščeni soncu, vetru in toku reke. Na eni strani je stala utelešena bolezen in telo »šamanke«, na drugi pa telo očiščevanja in »žrtve«. Sprva je Liza (»žrtev«) namazala moje telo z črnilom, s čimer je v obstoj priklical neresničen svet (psihozo). Nato se je ulegla na kamne in se prepustila svoji bolezni. Po njenem telesu sem s črnilom pisala besede, stavke in znake iz njenih dnevnikov, ki so nastali v času bolezni. Besede so se po njenem telesu kopičile vse do zapolnitve sprednje površine kože. Nesmiselno združene besede na njenem telesu so prikazovale nesmiselno integracijo besed oziroma vsebin, ki so se dejansko ustvarile v njenem mišljenju takratnega stanja. Po zapolnitvi površine kože, je črnina/bolezen/šamanka otrpnila pred svojo žrtvijo. Nastalo umazano telo z nepotrebnimi predstavami, iluzijami in strahovi je nato vstalo in se skupaj s šamanko odpravilo v reko. Črnilo se je spralo in ostali sta dve čisti telesi.[53]

Performans je vzpostavil novo, lastno stvarnost. Z akcijo se je vzpostavila nova Liza in posledično tudi nova Tatiana. Čeprav je bil ritual namenjen Lizi, je izkustvo potekalo tudi v mojem telesu. Izkustvo očiščevanja je bilo prisotno v telesih in okolici. S pomenom ritualnih

[53] Očiščevanje integracije, *Vimeo*, dostopno na <https://vimeo.com/312736145> (16. 12. 2019).

gest je dogajanje zaobjelo ves prostor, v katerem sva se nahajali. Midve sva bili v naravi in ona v nama, kjer nama je pomagala.

Čeprav je bilo na performansu *Očiščevanje integracije* videti, kot da je bil poseg le površinski, je očiščevanje prodrlo globoko v telo. Osredotočali sva se na preobrazbo, ki je glavna lastnost rituala. Namen je bil preobraziti duh, da bi lahko nemoteno deloval v vsakdanjem življenju. Izvedli sva nekaj posebnega, drugačnega in neobičajnega, kar je vplivalo na vsakdanjik.

Slika 27: Kresnička, *Očiščevanje integracije*, 2018, performans.

Tovrstni performans vidim kot način zdravljenja. Psihoza je namreč »resna duševna motnja – motnja delovanja možganov. Bolniki doživljajo blodnje (misli in napačne ideje, ki se zdijo bolnikom povsem realne, drugi pa jih ne razumejo ali se z njimi ne strinjajo) in halucinacije (vidijo, vonjajo, okušajo ali slišijo stvari, ki jih drugi ne, ali slišijo govoriti glasove o njih).«[54] Bolezen je potrebno zdraviti z antipsihotiki in psihoterapijo. Antipsihotiki so močna zdravila, ki imajo kot vsa druga tudi neželene učinke. Performans lahko predstavlja alternativni način zdravljenja, s katerim bi lahko s ponavljanjem rituala preprečili jemanje zdravil. Do sedaj sva *Očiščevanje integracije* ponovili trikrat, vsakič po obdobju akutne faze. Da bi performans dejansko pomagal, bi ga morali ponavljati najmanj enkrat na mesec, kot psihoterapije.

Raba religioznega ali religiozno obarvanega besednjaka ima močne učinke, pri čemer ni nujno, da si prizadevava za sakralizacijo performerkinega telesa. Tovrstna raba je izrecno pokazala, da človeško telo ni material kot vsi ostali materiali, ki jih lahko poljubno oblikujemo, temveč živ organizem, ki nenehno nastaja in je v procesu nenehnega preobražanja. Z vsakim mežikom, dihom ali gibom se telo proizvede na novo – se na novo utelesi.[55]

Performans vsebuje elemente rituala in spektakla, ki se v njegovi entiteti prepletajo med seboj.[56]

SPEKTAKEL = ŠOK – VOAJER
RITUAL = TRANSFORMACIJA

[54] Anksiozne motnje, *Iztok Lešer, psihiater,* dostopno na <http://psihiater-leser.com/dusevne_motnje/anksiozne_motnje/> (16. 12. 2019).
[55] FISCHER-LICHTE 2008, op. 7, str. 150.
[56] Prav tam, str. 15.

Ritual

Umetnost spreminja; transformira tako umetnico kot prejemnico. Kadar so v preteklosti tako govorili, je to načeloma pomenilo, da umetnico prevzame navdih oziroma se v prejemnici zbudi notranje izkustvo. Legende, pripovedi in življenjepisi vedno znova poročajo o samouničevanju umetnic – odrekanje spancu, uživanje drog ali alkohola, samopoškodbe in drugi ekscesi. Tovrstno nasilje, ki so ga umetnice izvajale nad svojimi telesi, niso razglašale za umetnost, jemale pa so ga kot vir navdiha.[57]

Kultne prakse, verski rituali, sejemski spektakli in sadomazohistične prakse telesu nalagajo odrekanja in nevarnosti v imenu čaščenja božanstev, duhovne spremembe, ekstaze in užitka. Prostovoljna bičanja sredi 13. in 14. stoletja so nunam in menihom lahko predstavljala vrhunec liturgije. Fischer-Lichte opiše nekatere rituale, ki so se izvajali v samostanih: »Preostale so mučile svoje meso, in sicer tako, da so imele tri ali štiri zavozlane jermene, tretje z železnimi verigami, četrte pa z biči, ki so jih krasili trni. V času adventa in celotnega posta so se sestre po vigiliji odpravile v kapiteljsko dvorano ali na druge primerne kraje, kjer so z najrazličnejšimi mučilnimi pripravami kar najstrožje udrihale po svojih telesih, dokler se ni ulila kri, tako da je zvok udarcev z bičem donel po vsem samostanu in se slajše od vsake druge melodije dvigal do ušes Gospoda nad vojskam.«[58] Med modricami, ranami in lužami krvi lahko zasledimo užitek. Po napornem treningu lahko ob mišičnih bolečinah občutimo zadovoljstvo. Tako so na primer ljudje kljub bolečemu zbadanju povsem zadovoljni po tetoviranju. Ženske in moški v vsakdanjem življenju postavljajo svojo kožo pod ostre nože za doseganje lepotnih idealov. To v umetnosti raziskuje francoska umetnica ORLAN, ki s svojimi krvavimi posegi v telo odpira neprijetna vprašanja o človeškem mazohizmu kot o legitimni komponenti estetske želje.[59]

V religiji obstaja vzporedna kombinacija sil, pri kateri je moč besed podkrepljena z določenimi gibi in uporabo telesnih tekočin. »Pijte iz njega vsi. To je namreč moja kri zaveze, ki se preliva za mnoge v odpuščanje grehov.«[60] To so besede, ki jih duhovnik izreče pri evharistiji za posredovanje moči ponovnega rojstva častilkam, medtem ko simbolično pije

[57] Prav tam, str. 14.
[58] Prav tam, str. 15.
[59] Edward LUCIE-SMITH*, art tomorrow*, Pariz 2002, str. 205.
[60] Postavitev Gospodove večerje (Mr 14,22–26; Lk 22,15–20; 1 Kor 11,23–25), *Biblja.net – Sveto Pismo na internetu*, dostopno na <https://www.biblija.net> (3. 3. 2020).

Jezusovo kri. Zgodnji kristjani so izvajali obred tako imenovane sakralne poroke, pri kateri so častilke pile »napoj nesmrtnosti«, narejen iz menstrualne krvi. Zanimivo je, da je bil ta obred kmalu razglašen za krivoverstvo in prepovedan s strani cerkve. To je eden od mnogih strahov patriarhalnih institucij pred žensko ustvarjalno močjo.[61]

Kot je o tem pisala Agnes Momirski, beseda ritual zveni neizmerna, vendar preprosto označuje zaporedje besed ali gest s točno določeno namero v eteričnem kraljestvu, da simbolično pripoveduje novo resničnost. Ritual ni nujno obsežni skupinski ritmični ritualni spektakel, rituali se lahko izvajajo vsak dan in lahko trajajo pet minut ali eno uro. Moč rituala je v tem, da je kolektivna ali posamezna namera jasna in jo opolnomoči ponavljajoče se simbolno dejanje. Ritualno miselnost lahko uporabimo v kateremkoli skupnem okolju, na dogodkih, predstavah ali pri ustvarjalnem razmišljanju na mestih, kjer želimo spodbujati skupinsko povezovanje in vzpostaviti sorodnost med različnimi deli, bodisi znotraj ali zunaj sebe. Ritual je način negovanja in povezovanja duše, uma in telesa. Ko stopamo v ritualno duševno stanje, se individualna perspektiva odpre in pričnemo sebe dojemati kot del ene skupinske zavesti. Ritual pomeni zavestno sodelovati pri kolektivnem soustvarjanju, pri stanju postajanja, stanju tranzicije, nestabilnem stanju *liminalnosti* (*volatile state of liminality*). Ritual je prehod med znanim in novim, ki vključuje potrebo po ponovnem rojstvu v novem svetu. Sprejemanje potrebe po pretočnosti vseh umov in preseganje lastnih omejitev s preseganjem praga med preteklostjo in prihodnostjo; med modrostjo prednikov in tehnološko prihodnostjo, človekom in strojem, materijo in duhom, moškim in žensko.[62]

Ritualna miselnost je način mišljenja, ki ga je mogoče uporabiti v številnih situacijah in načinih oblikovanja človeških izkušenj ter z njim spodbujati občutek enotnosti. Ritual nam zavira najnovejši del možganov – prefrontalno skorjo, ki je odgovorna za navadno samozavedno socialno rutino, in tako zagotavlja prijetno izgubo ega.[63]

Preizkušanje lastnih zmogljivosti in trpežnosti telesa je stalna praksa *body art* umetnosti. Tovrstne preizkušnje razumem kot načine občutenja lastnega telesa. Kot nekakšno potrdilo o

---

[61] J.ZarA, Bodily Fluids in Folk Medicine and Folk Lore, v: *Girls against God*, *Issue 2* (ur. Bianca Casady, Anne Sherwood Pundyk), New York, 2013, brez oštev. str.
[62] Agnes MOMIRSKI, Ritual consciousness: transcendent living, neo-rituals, and alternative techno-futures, *New Edge magazine*, 22. 8. 2019, dostopno na <https://newedgemagazine.com/index.php/ritual-consciousness/> (17. 2. 2020).
[63] Prav tam.

resničnosti dogodka, pri katerem se umetnica ne pretvarja in je kot taka popolnoma prisotna. V performansih *Kresnička* (2017), *Alopecia Areata* (2018) in predvsem *Mary Jane* (2019) je opazen fizični napor, ki omogoča transcendentalno izkušnjo.

Mnogo umetnic se pri prikazovanju transformacije odloča za ritualno miselnost. Ta nagib dojemam kot nujo, ki jo umetnice občutijo v določenem obdobju svoje kariere. Umetnost je tesno povezana z vsakdanjim življenjem in je, kot pravijo nekateri, tudi poseben način življenja. Umetnica s svojim telesom vnaša vsakdanjik v umetnost in obratno. Zato družbeno-politična dogajanja, vremenske spremembe, polna luna, osebno življenje in najrazličnejša čustva prek telesa vplivajo na umetniško ustvarjanje. Ni čudno, da posameznice ob nastopu osebnih stisk hrepenijo po spremembi in iščejo načine za njeno uresničitev. Nekatere morajo spremembo pokazati navzven in se odločajo za očiščevanje oziroma ponovno rojstvo, ki bi jim omogočilo nadaljnje delovanje. *Očiščevanje integracije* je bil osebni ritual očiščevanja duha pred neresničnimi in destruktivnimi mislimi. S pomočjo močnih elementov ognja (sonca), vode in vetra, z napisanimi in izrečenimi besedami ter s ponavljajočimi se gestami, sva pri transformaciji prevzeli jezik rituala in ga tako vnesli v svoje performativno delo.

Za očiščevanje se prek fotografije odloča tudi slovenski umetnik Tadej Vaukman, ki je svojo pozornost preusmeril iz obsesivnega dokumentiranja nočnega življenja in seksualno nazornih prizorov *skejterske* kulture v avtoportret in raziskovanje osebnih ter potlačenih spominov. Njegova razstava *Ritual očiščevanja* (*Galerija P74*, 2020) vključuje nove postopke umetniškega izražanja in uporabo telesne tekočine, ki je pomembna značilnost rituala. Štiri enake fotografije umetnika, oblečenega v majico z ameriško zastavo, ki stoji v svojem rezidenčnem bivanjskem okolju v Brooklynu, so zaznamovane z neposrednim fizičnim posegom. Vaukman je na fotografije nanesel debele nanose mešanice barve in semenske tekočine, ki v različnih slojih prekrivajo umetnikov obraz. Tovrstna novost predstavlja eksperimentiranje s tehniko, s katero ustvarja minimalne razlike istih motivov, na katerih je odkrit le del obraza. Avtorjeva odločitev za ponavljajoče se avtoportrete nam razkriva njegovo precizno seciranje sebe in lastne intime, ki je eksplicitno prikazana na filmskem posnetku umetnika, ki joče. Z uporabo telesne tekočine in prikazovanjem lastne ranljivosti je umetnik lahko dosegel oziroma nakazal željo po očiščevanju in pomirjanju. Vaukman uporabi ritualno miselnost za prikazovanje transformacije umetnika v osebnem in likovnem smislu ter

z novimi deli odgovarja na vprašanje, kakšen odnos bo imel do sebe in kako dojema lastno preteklost.[64]

Slika 28: Tadej Vaukman, *Očiščevanje 4*, 2020, fotografija, akril, semenska tekočina, Center in Galerija P74, Ljubljana.

Tudi Agnes Momirski je iz radikalne samooskrbe v okoljih, ki jih omogoča tehnologija, prešla k raziskovanju odnosa med zdravljenjem in kolektivnim izkustvom. Umetnica z uporabo glasu in telesnih gibov v ponavljajočem se ritmu ustvarja izkušnje povezanosti, enotnosti in pripadnosti kozmosu. Njeni ezoterični spektakli prikazujejo subverzivno naravo duhovne vdanosti in pozivajo k *transliminalnosti*, koncu zatiralskih sistemov, konzervativnemu konsenzu in iskanju. Pozivajo k vrnitvi k telesu kot viru znanja v tehnološki prihodnosti, da bi se zagotovili pogoji za človekovo prihodnost zunaj linearnega razmišljanja.

[64] Nina SKUMAVC, Tadej Vaukman: Ritual očiščevanja, *Center in Galerija P74* , dostopno na <http://www.zavod-parasite.si/slo/archives/4690> (8. 3. 2020).

Slika 29: Agnes Momirski, *siXern (Verbum Medicinae),* 2020, performans, Ljubljana.

»Odločila sem se, da moram delati neposredno z naravo, če si želim pridobiti čarobne lastnosti podob. Morala sem k izvoru življenja, k materi naravi.«[65]

Umetnica Ana Mendieta, avtorica zgornjega citata, je svoje telo podvrgla ritualnim obredom. Dosledna uporaba krvi in drugih organskih materialov, kot so perje, kamenje, cvetje, ogenj in zemlja odraža Mendietino strast do verskih obredov. S prevzemanjem kubanskih verovanj *santería* in s pojmovanjem zemlje kot žive stvari je v polje umetnosti vnesla rituale večnega življenja, smrti, ženske, ponovnega rojstva in obnove. Njena ljubezen do rojstnega kraja Kube, kubanske kulture in predvsem do narave, povezana z otroško tragedijo priselitve v Ameriko, se odraža v poenostavljenih telesnih oblikah, ki izpostavljajo prisotnost oziroma odsotnost telesa. Serija *Silhueta* (*Silueta*) iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja združuje več umetniških žanrov: *land art*, *body art* in performativno umetnost. Dokumentacije performansov razkrivajo odnos umetnice do Zemlje in svoje ženskosti. Z odtisi celotnega golega telesa na njej pomembne pokrajine, je Mendieta prikazovala liminalno telo oziroma svoje partikularizirano razmerje do Zemlje – »zemlja-telo«. Amelia Jones gorečo rano, ki povezuje Mendietino telo z zemljo, doživlja kot rano njenega telesa/jaza, ki zaznamuje

[65] Ana Mendieta, *The Art Story,* dostopno na <https://www.theartstory.org/artist/mendieta-ana/> (18. 2. 2020).

odsotnost in izgubo identitete zaradi priseljenske izkušnje. Njene »združitve« z Zemljo, ki so postale njen zaščitni znak, so bile odraz Mendietine feministične želje, da bi priklicala izgubljene kulte boginj in matriarhalnih kultur ter čaščenje ženske moči.[66]

Slika 30: Ana Mendieta, *Brez naslova: serija Silhueta*, 1978, srebrni tisk, 17,1 × 24,8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

S konceptom priseljenstva in kultno prakso se je ukvarjal tudi slovenski tandem Eclipse. Na performansu *Monstrum Nostrum* sta umetnici tandema Eclipse simbolično uprizorili ritual krsta odraslih, v tem primeru dveh žensk, ki se na simbolni ravni soočata s problemom evropskih priseljenk. To gesto lahko razumemo kot proces, ki poteka od lastnega krsta do očiščenja. Kdo ali kaj se očisti ali krsti? Ritual krsta lahko namiguje na očiščevanje od vsega zla, ki ga doživljajo odseljenke na poti do »obljubljene dežele«. Krst je ideološki akt sprejemanja vere, v tem primeru krščanske, hkrati pa lahko pomeni upanje krstiteljev, da se bo begunska populacija združila z evropsko stoletno tradicijo na soustvarjalen način. Izvedba je kajpada metaforična in aludira na Kristusovo krstitev ljudi v reki Jordan.[67]

[66] JONES 2002, op. 2, str. 46–47.
[67] Marijan ZLOBEC, Dvajset let tandema Eclipse z Monstrum Nostrum, *MARIJANZLOBEC* dostopno na <https://marijanzlobec.wordpress.com/2019/08/07/dvajset-let-tandema-eclipse-z-monstrum-nostrum/> (29. 2. 2020).

Slika 31: Eclipse, *Monstrum Nostrum,* 2019, performans, Stara mestna elektrarna.

Umetnica lahko z različnimi bolečimi ali nebolečimi telesnimi tehnikami doseže duševno ali telesno transformacijo, ki v uspešnih primerih lahko izzove tudi transformacijo gledalk. Umetnica lahko s svojimi dejanji povzroči poistovetenje gledalk, kar vzbudi najrazličnejša čustva. Telo se znajde v liminalnem stanju ali pa doživi zamaknjenje, in/ali transformacijo gledalk v akterke. Marina Abramović si je na performansu *Thomasove ustnice (Lips of Thomas)* povzročila tako hude poškodbe, da so gledalke morale sklepati o močni telesni bolečini. S tem jih je vznemirila in prestavila v nelagodno stanje, v katerem tradicionalne norme, pravila in gotovosti nehajo veljati. Umetnica je s svojimi dejanji pahnila gledalke v krizo, ki je skladno z veljavnimi vedenjskimi vzorci ni bilo mogoče obvladovati. Gledalke so se najprej odzvale z nejevernim začudenjem, grozo in s šokantnim zadrževanjem diha. Te zaznavne telesne izraze so izzvala splošna zaznavna dejanja, ki so končala performerkino trpljenje.[68] Seveda so lahko načini za transformiranje gledalk v akterke različni in neboleči, kot je značilno za *body art* prakse. V svojem prvem performansu *BLINK BLINK* (2016) sem skušala prikazati množico, ki si prizadeva za ohranitev alternativnih načinov ustvarjanja in delovanja (v Avtonomni tovarni Rog), tako da sem spodbudila plesalke, naj s svojimi gibi povabijo gledalke k skupinskemu plesu in veselju. Na ta način je bil performativni prostor ob koncu performansa napolnjen s veliko več akterkami kot na začetku.[69]

[68] FISCHER-LICHTE 2008, op. 7, str. 12 – 17.
[69] BLINKBLINK*, Tatianakocmur,* dostopno na <https://www.tatianakocmur.art/sl/node/183> (30. 2. 2020).

Slika 32: Tatiana Kocmur, *BLINK BLINK*, 2016, plesni performans, Avtonomna tovarna Rog.

Pri izvajanju ritualov oz. pri ritualno obarvanih dejanjih in performansih je zelo pomembno vzdušje, v katerem se izvajajo tovrstne akcije. Ritualni elementi so ključni pri ustvarjanju transcendentalne atmosfere, ki je prav tako ključna za izvajanje rituala. Da bi ustvarila več čutnega okolja v performansu *siXren*, Agnes Momirski kombinira lahkoten reaktiven modni kostum Brine Vidic, vonj šamanskih kadil in nenehno ritmično glasbo Ide Hiršenfelder, ki je namenjena potopitvi gledalke in pozivanju k vzvišenim, prehodnim stanjem bivanja. Momirski uporablja kostume kot drugo človeško kožo, ki človeka spremenijo v hibridno bitje, ki je vedno v stanju postajanja, na pragu med srcem in umom, človekom in strojem, virtualnim in resničnim. Poseben kostum je bil ustvarjen prav za ta dogodek in je posebno vreden, saj je bil v *techwear* estetiki ustvarjen iz materialov za optimizacijo performativnega telesa z mislijo na posthumano bivanje v vsakdanu. Scenska svetloba je okrepila silhuete, spreminjala telesne oblike izvajalk, usmerjala pozornost v skladu z izrečenim in izravnavala prehod med glasbenimi žanri in meditativnimi trenutki. K eteričnemu vzdušju so prispevali pomirjujoči zeliščni vonji, ki jih šamani tradicionalno uporabljajo, da bi dosegli stanje intenzivne pozornosti.[70]

[70] Agnes MOMIRSKI, *siXren*, 2019, neobjavljen vir.

Slika 33: Agnes Momirski, prizor iz dela *siXern (Verbum Medicinae),* 2020, digitalni posnetek.

Ritem

Ritem je dinamično načelo, pri katerem predvidljivo sovpada z nepredvidljivim. Nastane s ponavljanjem in z odstopanjem od ponovljenega. Fisher-Lichte razume ritem »kot načelo reda, ki ne meri na enakomernost, temveč na rednost. […], ki predvideva in s svojimi učinki pospešuje nenehno transformacijo.«[71] V performativni umetnosti šestdesetih let je bil ritem prvič izpostavljen kot vodilno in nadrejeno, če ne že kot izključno načelo za organiziranje in strukturiranje časa. Ritem za najpomembnejša oziroma edina načela reda določi telesnost, prostorskost in zvočnost, ki jih postavi v medsebojno, nenehno spreminjajoče se, razmerje. S ponavljanjem in odstopanjem ureja njihovo prikazovanje in izginjanje v prostoru. Robert Wilson v svojem gledališču denimo uporablja ritem za dehierarhizacijo gledaliških elementov (luči, giba, zvoka). Z ritmom jih medsebojno izolira in povzroči njihovo nepovezanost. Na ta način ima vsak element lastno časovno strukturo. Gledalka se v tem primeru sooča z različnimi časovnostmi, v katerih zaznavan postane asinhrona in senzibilizirana. Različni ritmi otežujejo gledalkino povezovanje telesnosti, prostorskosti in zvočnosti ter onemogočajo njihovo medsebojno nadrejenost in podrejenost, kot tudi izpostavljanje pomenskega odnosa. Zato ritem ne poveže elementov med seboj, temveč povzroči, da drug ob drugem obstajajo na enak način. Odnosi elementov so tako prepuščeni gledalkam, ki jih vzpostavijo glede na lastno interpretacijo dela.[72]

Gledališki oder na performansu *Predmetenje* Jana Rozmana postane prostor stika med živo in neživo materijo. Konceptualno se predstava naslanja na ideje objektno orientirane ontologije in razumevanje koncepta stvari. Slednje so razumljene kot neinstrumentalne entitete, ki lahko razkrijejo svoj poetični potencial in aktivirajo lastno koreografsko moč poleg performerja in v odnosu do njega. V performansu so vzpostavljeni enakovredni odnosi med telesom, predmeti, svetlobo, zvokom, vsakodnevnim, skrivnostnim in poetičnim.[73] Ritem torej ne dopušča hierarhičnega razmerja med elementi – pozornost je zvedena na njihovo specifično materialnost, tj. njihovo posebno prikazovanje v prostoru.[74]

[71] FISCHER-LICHTE 2008, op. 7, str. 219.
[72] Prav tam, str. 94, 219–220.
[73] Jan ROZMAN, Predmetenje, *JAN ROZMAN*, 2018, dostopno na <https://www.janrozman.net/#/thinging/> (14. 3. 2020).
[74] FISCHER-LICHTE 2008, op. 7, str. 221.

Slika 34: Jan Rozman, *Predmetenje*, 2018, performans, Plesni Teater Ljubljana.

Trisha Brown v sedemdesetih letih odkrije lastni pristop tako imenovane spominske improvizacije, ki odraža njeno sposobnost kovati, uporabljati in predstavljati neločljivost uma in telesa. Brown v plesni performans *Akumulacije* (1971–1975) vnese novo strogost in sistematičnost plesa, ki izhajata iz matematičnih sekvenc in so skupne delom minimalističnih ter konceptualnih umetnic njenega časa. Njeno raziskovanje abstraktno-gibalne govorice temelji na ponavljanju, kajti s ponavljanjem ustvari ritem kopičenja gibov.[75] Prične s ponavljanjem enega giba, ki mu sledijo drugi, dokler ne sestavi celotne koreografije.[76]

Ritem je načelo, ki ga vzpostavlja človeško telo. »Toda svojemu lastnemu ritmu ne sledijo zgolj bitje srca, krvni tok in dihanje; ritmični niso le gibi, ki jih z našim telesom izvajamo pri hoji, plesu, plavanju, pisanju idr.; in zvokov ritmično ne proizvajamo zgolj pri govorjenju, petju, snemanju ter joku. Ritmični so tudi gibi, ki jih naše telo proizvede, ne da bi jih mi lahko

[75] Trisha Brown 1936-2017*, Trisha Brown Dance Company*, dostopno na <https://trishabrowncompany.org/trisha-brown/biography/> (14. 3. 2020).
[76] Accumulation - Trisha Brown*, YouTube,* dostopno na <https://www.youtube.com/watch?v=86I6icDKH3M> (14. 3. 2020).

zaznali. Človeško telo je dejansko ritmično uglašeno.«[77] Zaradi tega smo tudi sposobni ritem zaznati in se z njim uglasiti. Pri tem je pomembno vedeti, da ima vsaka posameznica svoj ritem, ki trči ob različne ritmične sisteme. Iz tega razloga lahko ritmično strukturirani in organizirani performansi različno vplivajo na gledalke.[78]

Slika 35: Tatiana Kocmur, *Brez naslova*, 2017, grafit, Tovarna Rižarna, Ljubljana.

[77] FISCHER-LICHTE 2008, op. 7, str. 224.
[78] Prav tam, str. 224–225.

TOVARNA RIŽARNA IN PERFORMATIVNI PROSTOR

Performativni prostor daje možnosti za razmerje med akterko in gledalko, uporaba pa je lahko nenačrtovana in nepredvidena. Vsakokratna raba proizvede in vzpostavi specifično prostorskost. Raziskovanje možnosti, ki jih različni prostori nudijo glede na razmerje akterka –gledalka, gibanje–zaznavanje, se kaže v projektu *Kresnička* (2017), pri katerem se performiranje vsakič odvija na različnih lokacijah. Od šestdesetih let dalje so umetnice iskale nove prostore performiranja, kot so tovarne, bunkerji, depoji, nakupovalna središča, hale, ulice, trgi, podzemlja, parki, ruševine, pokopališča. Iskale so neoblikovane prostore za uprizoritve, ki so predhodno služili povsem drugim namenom. V teh prostorih večinoma niso bila jasno določena razmerja, temveč se jih je vedno na novo opredelilo. Nestalni prostorski segmenti so performerkam in gledalkam omogočili različne načine gibanja in zaznavanja. Sama uprizoritev/predstava/performans je ustvarjala ta razmerja in prostorskost.[79]

Izbira prostora, v katerem se bo odvijal performans, je pomemben faktor performativne in *body art* umetnosti. Prostor vpliva tako na obliko kot na vsebino performativnega dela, zato veliko razmišljam tudi o prostoru in njegovih lastnostih. O pomembnosti prostora sem pričela razmišljati s projektom *Tovarna Rižarna* (2017). V sodelovanju z umetnikom Florianom Bergerjem sva organizirala skupinsko razstavo v zapuščenih prostorih nekdanje tovarne riža. Projekt je bil sestavljen iz dveh delov: procesa dela in končnega izdelka. V tem primeru je bil proces izrednega pomena, saj je za nastanek končnega izdelka bilo potrebnih več zahtevnih akcij. Proces dela je vključeval izbiro stavbe, prihod, določanje in čiščenje prostora razstavljanja, povabilo umetnic in umetnikov, organiziranje delovnih akcij, priprave na dogodek in otvoritev. Izbira stavbe je bila najlažje opravilo. Preden sva z Bergerjem sploh začela razmišljati o projektu, sva z Danilom Milovanovićem odkrila stavbo na križišču med Topniško ulico in Linhartovo cesto. Vstopila sva in raziskovala prostore. Štirinadstropna stavba je bila iz nadstropja v nadstropje bolj zanemarjena in nevarna. Strašljivi napisi na stenah so vzbujali nelagodne občutke. Od sobe do sobe sva hodila počasi in previdno. Bala sem se neznanega, vendar sem vseeno lahko videla lepoto, ki se je skrivala pod debelim slojem prahu.

[79] Prav tam, str. 176.

Florian me je novembra 2016 povabil k sodelovanju na razstavi *Hiša usmiljenja* (*House of Mercy*), ki se je odvijala v zapuščenem zdravstvenem domu v Avstriji. Postopek, način dela in otvoritev so bili podobni. *Tovarna Rižarna* je bila pravzaprav druga različica *Hiše usmiljenja*. Takrat smo s tremi prijatelji en teden preživeli na Dunaju in ustvarjali v zapuščenih prostorih. Vhod v stavbo je bil izziv, saj je zahteval dobro organizacijo. Stavba namreč stoji ob cesti in ob njej ni nobenih dreves ali grmov, ki bi jo zakrivali. Poleg tega smo morali biti previdni, da nas ne bi zalotili varnostniki, ki bi potencialno preprečili, da bi projekt speljali do konca. V stavbo smo vstopali skozi ozko okno kletnih prostorov, ki je bilo poleg avtobusne postaje. Zato je vstop potekal v skupinah, pri čemer sta vsaj dva pazila, da v okolici ni bilo nikogar, ostali pa so postopoma vstopali v stavbo. Prostori so bili temni in mrzli, zato je bila za aktivno delo potrebna dnevna luč ali svetilke. Proces in ideja sta bila tako spodbudna, da sem želela nadaljevati s takšnim delom. Med pogovorom in razmišljanjem o delu na projektu *Hiša usmiljenja* se je porodila ideja o ponovitvi. Predlagala sem, da bi se to naredilo v Ljubljani in omenila zapuščeno rižarno.

Slika 36: Fotografija notranjih prostorov rižarne, 2017, Tovarna Rižarna, Ljubljana.

Tako je Berger februarja leta 2017 prispel v Ljubljano in ostal tri mesece. V tem času so potekale priprave na projekt. Pričela sva z vstopom. V stavbo sva prvič vstopila skozi najmanjše okno. Vstop je bil neroden in nevaren, saj je bilo okno dva metra nad tlemi. Pregledala sva prostor in se odločila, da bo razstavni prostor v polkletnih prostorih stavbe. Drugi dan je bilo okno, skozi katero sva vstopila prvič, prekrito z vejami, kar je pomenilo, da je nekdo uporabljal stavbo. Zelo očitno je bilo, da nisva bila zaželena, kar je vzbujalo rahel strah. To so zlasti poudarjali sovražni stenski napisi, med katerimi so bili nekateri sveže

napisani. Kljub temu je delo potekalo nemoteno, saj je bila stavba, ki še vedno stoji, zakrita z drevjem in grmovjem. Povabila sva umetnice in umetnike in jim obrazložila namen in potek dela. Pričeli smo s čiščenjem in v enem tednu so bili prostori primerni za ustvarjanje. Vsak si je izbral materiale in prostor ustvarjanja. Pri tem nisva postavljala omejitev. Ideja je bila, upoštevati prostor in dane materiale, ki so ležali okrog stavbe in služili kot vir navdiha.

Slika 37: Dalea Kovačec, *Brez naslova*, 2017, igračka in akril, Tovarna Rižarna, Ljubljana.

Ker v stavbi seveda ni bilo ne elektrike ne vode, so morale akcije biti dobro organizirane. Po navadi je delo potekalo v skupinah, kar pa ni bilo nujno kot v dunajski *Hiši usmiljenja*. Ko sem nekega dne bila v rižarni sama, sem med delom na dvorišču zaslišala nekaj mladoletnikov, ki so se zabavali. Ko so se odločili, da bodo vstopili v stavbo, nisem točno vedela, kaj naj naredim. Vedela sem, da bi se me v vsakem primeru ustrašili, in tako se je tudi zgodilo. Obstala sem na mestu. Tisti, ki je vstopil prvi, me je videl, zakričal in stekel ven ter stran, za njim pa še vsi ostali. Mene je bilo strah, saj nisem vedela, kaj bi se lahko zgodilo, če bi vsi prišli noter, obenem pa sem razumela tudi, zakaj so se oni ustrašili mene oziroma mojega direktnega pogleda.

Z Bergerjem sva se odločila, da bo otvoritev v večernih urah, tako da je tudi to bilo treba dobro in natančno organizirati. Po vseh razstavnih prostorih smo postavili svečke in lučke. Določila sva zbirno mesto, od koder sva gledalke popeljala k tovarni in smo vsi skupaj

vstopili v na novo vzpostavljeni razstavni prostor. Zbirno mesto je bilo na križišču med Topniško ulico in Linhartovo cesto. Prišlo je več ljudi, kot sva pričakovala – približno 50 prijateljev, znancev, uporabnikov tovarne Rog, družinskih članov in trije profesorji. Prostor je bil poln obiskovalk in obiskovalcev. Razstavljalo je enajst umetnic in umetnikov ter na dogodku so bili izvedeni trije performansi.

Slika 38: Otvoritev razstave *Tovarna Rižarna*, 2017, Ljubljana.

Projekt je bil iz skvoterskega zornega kota zelo spodbuden, saj smo zapuščeni stavbi ponovno dali uporabnost. Iz umetniškega vidika pa sva s Florianom vzpostavila nov razstavni prostor izven institucionalnih parametrov. Najino dejanje je bilo neprofitno in je vrata zapuščene tovarne odprlo za javnost. Umetnice in umetniki, ki smo prevzeli prostor tovarne, smo postali njene začasne uporabnice. Postopek vstopanja in ustvarjanja je bil skvoterski. Podoben je bil mojemu delovanju v Avtonomni tovarni Rog, kjer sem imela lastni atelje, skupaj z Danilom Milovanovićem pa tudi dve leti vodila galerijski prostor *Zelenica*. Moje delovanje v Rogu je prispevalo k ponovni podelitvi pomena prostorom nekdanje tovarne in k njeni ohranitvi. Vodenje *Zelenice* je predstavljalo izziv in je v meni vzbudilo veliko zanimanja za kuriranje razstav. Ko sem *Zelenico* vodila drugo leto, sva z Milovanovićem izoblikovala tudi nov galerijski koncept dvojic. Vsako razstavo sva zasnovala z idejo združevanja dveh umetnic, ki bi upoštevale dani prostor. Umetnice so se lahko odločale za razstavljanje že obstoječih del, ustvarjanje novih del, interveniranje in performiranje v prostoru. Zamislila sva si prostor za povezovanje in eksperimentiranje.

Celotno delo na projektu *Tovarna Rižarna* dojemam kot performativni dogodek. Sam izdelek ni dovolj in ne pomeni toliko kot celoten proces. Telo je bilo nenehno aktivno in brez telesne intervencije razstavnega prostora ne bi bilo. Tovrstni projekt me spominja na termin *black box* iz šestdesetih let, ko so umetnice ustvarjale v temnih zapuščenih prostorih. Izraz je povezan s performativno umetnostjo, saj je odsotnost oziroma pomanjkljivost svetlobe pozornost usmerjala neposredno na izvajalko.[80]

Slika 39: Dokumentacija procesa, 2017, Tovarna Rižarna, Ljubljana.

[80] Art term: black box, *Tate*, dostopno na <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/black-box> (15. 12. 2019).

Performativni prostor

Na dan otvoritve nisem performirala, temveč sem pomagala pri izvedbi enega in prisostvovala drugim performansom, ki so bili izvedeni tisti večer. Celotna razstava je bila vezana na prostor in njegov pomen. Umetniška dela so vračala prostoru pomen, ki ga je skozi čas izgubil. Mračni zapuščeni prostori zgradbe so zaradi svojskosti dopuščali prostor za eksperimentiranje, interveniranje in performiranje. Spodnje prostore stavbe smo tako spremenili v razstavni prostor, ki v tem primeru sovpada z definicijo performativnega prostora.

Performativni prostor je nestabilen in nenehno fluktuira ter omogoča nepredvideno rabo. Tako kot telesnost in zvočnost, tudi specifična prostorskost nastane v performativnih prostorih, ki jih raba vsakič znova vzpostavlja in proizvaja. Zato ta tudi nudi posebna razmerja med akterkami in gledalkami. Fischer-Lichte kot faktorje spremenljivosti performativnega prostora in nastanka prostorskosti skozi gibanje in zaznavanje umetnic in gledalk izpostavi tri postopke: rabo praznega prostora, ustvarjanje specifičnih prostorskih aranžmajev in rabo vnaprej danih, drugače izrabljenih prostorov. V prvem postopku prostorskost proizvedejo akterke in gledalke. Tako je bila na primer *Kresnička* (2017) izvedena na različnih lokacijah brez prostorskega aranžmaja, ki bi dajal kakršnekoli določbe. Medsebojno razmerje so določali akcija performerk in reakcije mimoidočih (gl. sliko 40). Drugi postopek sporoča, da v performativnem prostoru kroži energija, ki lahko razvije posebno učinkovanje. Pri *Alopeciji Areati* (2018) sem z določenimi objekti oblikovala prostor performiranja. Prisotni so lahko slišali moje dihanje in občutili tesnobo. Tretji postopek zaznamuje performativni prostor kot vmesni prostor. Prostor zapuščene rižarne smo s svojimi intervencijami spremenili v razstavni in performativni prostor. Predmeti, ki so se pred našim vstopom nahajali v tovarni, so s svojimi spomini, pomeni in funkcijami vplivali na zaznavanje, gibanje in delovanje. Na ta način so ustvarili novo, drugačno prostorskost. Zaznavanje, asociacije, spomini in domišljija so se premešali – resnični prostor smo spremenili v namišljeni galerijski prostor.[81]

[81] FISCHER-LICHTE 2008, op. 7, str. 177–188.

Slika 40: Kresnička, *Investigation of nonphysical*, 2017, telesna instalacija, Ufer Studios, Berlin.

Z vzpostavitvijo novega razstavnega prostora smo tako kot historične avantgarde prekinili z določenim modelom razstavljanja/uprizarjanja/performiranja. Gibanje in zaznavanje po razstavnem prostoru je bilo drugače organizirano in strukturirano, kot je bilo pred njegovo vzpostavitvijo. Nastala dela in performansi so se zlivali z okolico, ki je vzpostavljala nova razmerja. Liza Šimenc je na dan otvoritve ustvarila *živo sliko* zlate žene (gl. sliko 41). V temno sobo, kjer so se izrisovale sence bršljana, ki je z zunanje strani prekrival okna zapuščene zgradbe, je namestila model, pobarvan z zlato barvo, z lasmi čez obraz. Telo je bilo zaradi okolice in kostumografije tako objektivizirano, da obiskovalke niso povsem vedele, kaj gledajo. Kip ali živo telo? Nevednost jih je begala in v njih vzbujala občutek strahu. Pravzaprav je ves razstavni prostor lahko vzbujal občutek rahlega strahu, saj so bila razstavljena dela osvetljena s svetilkami in svečami, ki so prispevale k dramatičnemu vzdušju. Drugi performans, ki se je zgodil tisti večer, je bil performans Floriana Bergerja v nekdanji kopalnici. Kopalnico sva predhodno spremenila v prizorišče zločina. Ustvarila sva lutke in jih namestila po kabinah za tuširanje ter ostalih prostorih kopalnice. Z rdečim akrilom sva simulirala kri. Proti koncu otvoritve je Berger predvajal pesem *Singing in the rain* Gena Kellyja, se slekel, vstopil v eno od kabin in se oprhal s »krvjo«, ki sem jo z druge strani kabine zlivala po njem. Za zaključek se je obrisal z brisačo in oblekel. Četudi je bila

scenografija krvava, je bil performans povsem humoristično. Simulacija je bila tokrat tako prepoznavna, da ni dopuščala možnosti dvoma. Gledalke so lahko razlikovale med resničnostjo in fikcijo (gl. sliko 42). Otvoritveni večer se je zaključil z zvočnim performansom *Albert Livingston* Otta Urpelainena in Jaše Mrevlje-Pollaka. Vsi performansi so bili eksperimentalne narave, ustvarjeni z upoštevanjem danega prostora.

Slika 41: Liza Šimenc, *Brez naslova*, 2017, performans, Tovarna Rižarna, Ljubljana.

Slika 42: Florian Berger, *Brez naslova*, 2017, performans, Tovarna Rižarna, Ljubljana.

Vsak performativni prostor je vedno tudi atmosferski. Prostorskost ne nastane samo z umetničino in gledalkino uporabo, ampak tudi z atmosfero, ki jo prostor domnevno oddaja. Ko sva z Lizo Šimenc v okviru festivala elektronske glasbe *Atonal Berlin 2017* izvedli *Kresničko*, je atmosfera festivala pripomogla k spektakularnosti performansa. Povsod, kjer sva performirali *Kresničko*, so različne reakcije mimoidočih v ospredje postavljale svojevrstne atmosfere različnih javnih prostorov. Atmosfere nimajo določenega kraja, temveč se prelivajo po prostoru. Navadno so tisto, kar ljudje najprej zaznajo in jim omogočajo določeno izkušnjo prostorskosti. Niso ustvarjene iz posameznih elementov, temveč njihovega skupnega delovanja. Gernot Böhme opredeli atmosfero kot sfero prisotnosti – pričujočnost stvari – »ekstazo stvari«. Povedano z njegovimi besedami: »Atmosfere tako niso zasnovane kot nekaj objektivnega, ampak kot lastnosti stvari. Kljub temu pa so nekaj stvarnega, nekaj, kar pripada stvári, v kolikor stvari prek svojih lastnosti – kot ekstaze – izražajo sfere svoje prisotnosti. Atmosfere prav tako niso nekaj subjektnega, denimo določila nekega duševnega stanja. In vendar so subjektne; pripadajo subjektom, v kolikor jih ljudje s svojo telesno prisotnostjo začutijo in v kolikor je to čutenje hkrati telesno nahajanje subjektov v prostoru.«[82]

Ekstaze niso le sekundarne kvalitete – barve, vonji, zven stvari – temveč tudi primarne kvalitete – oblika, razsežnost in prostornina stvari. Ko geometrijski prostor postane performativni prostor, postaneta njegova razsežnost in prostornina občutni tudi navzven, zaradi česar lahko učinkujeta na zaznavajoči subjekt. Za proizvajanje prostorskosti ima atmosfera podoben pomen, kot ga ima prezenca za proizvajanje telesnosti. Tako se lahko začuti prisotnost stvari, ki se subjektu približajo na poseben način – vdrejo vanj. Atmosfera ga objame in obda, subjekt se vanjo potopi.[83]

Vonj stvari v prostoru nedvomno prispeva k ustvarjanju atmosfere. Vonj po vlažnem, neuporabljenem prostoru, prahu in starem je dajal poseben občutek pri razstavi *Tovarna Rižarna*. Ob vstopu v stavbo je bilo možno začutiti zapuščeni prostor, ki so ga obiskovalke lahko povezale s skvotom. Menim, da je bilo možno začutiti oživljanje prostora – transformacijo prostora. Vonj je bil tudi pomembna razsežnost performansa *Ljubezenski akt: inverzija* (2018) Betine Habjanič. Umetnica je s kirurško šivanko čutno in pazljivo zašila razkosanega – raztelešenega – pujska in mu povrnila prvotno obliko – telo – bit. Vonj mesa,

[82] Prav tam, str. 190.
[83] Prav tam, str. 191.

ki je bil znatno močan, je bil v tem primeru prevladujoča kvaliteta ključnega performativnega elementa. Ekstaza mesa – telesa – pujska me je tako obdala, da je v meni premešala občutke gnusa, sočutja, ljubezni in lepote. Performans je bil kljub uporabi mrtvega mesa, nenavadno lep.

Slika 43: Betina Habjanič, *Ljubezenski akt: inverzija,* 2018, performans, galerija Kapelica, Ljubljana.

Poleg vonja, ki je nedvomno ena najmočnejših učinkovalnih komponent atmosfere, k ustvarjanju prostorskosti prispevajo tudi luč in zvoki. Ko se po prostoru razširi poseben vonj oz. ko ga subjekt zazna, ga je nemogoče izničiti. Podobno se zgodi z zvokom. Če ga prisotne zaznajo, jih obda in vdre v njihovo telo. Leta 2016, ko so s strani Mestne občine Ljubljana potekali poskusi izselitve uporabnikov nekdanje tovarne Rog, smo izvedli enomesečni festival, na katerem smo želeli prikazati samoiniciativni kulturni prispevek uporabnikov tovarne. Na pobudo Francisca Tomsicha smo na sklepnem dogodku festivala uličnega gledališča *Ana Desetnica*, ki je v znak podpore gostoval na območju tovarne Rog, izvedli glasbeno-vizualno intervencijo *Iluminirana tovarna*. Istoimenska skladba *La Fabrica Illuminata* je na valovih Radia Študent iz zvočnikov na strehi Roga zadonela prek dvorišča, na ljubljanske ulice in za trajanje pesmi razsvetila okna tovarne.[84] Ko se je pričela skladba, smo postopoma prižgale sveče na vseh dostopnih oknih. Zvok in plameni, ki so po prostorih metali luč in senco v barvnem gradientu, so izoblikovali atmosfero. Prisotne so bile v trenutku

[84] Iluminirana tovarna, *Avtonomna Tovarna Rog*, dostopno na <http://atrog.org/en/about-us/in-the-media/radio-student/90-iluminirana-tovarna> (11. 2. 2020).

obdane z mogočnim učinkom zvoka in razsvetljave. Zvok je vdrl v telo, ki je čutilo vibracije in pričelo nihati skupaj z njimi. Zvoki oziroma glasba lahko spremenijo telo v svoj rezonančni prostor in povzročijo kurjo polt; prsni koš začne rezonirati. Takrat zvok ne prihaja več od zunaj, temveč ga prisotne začutijo kot znotrajtelesni proces. [85] Tak občutek sem doživela ob mogočni *Iluminirani tovarni.*

Dogodkovni značaj performansov narekuje, da so ti mimobežni in prehodni. V performativnem – atmosferskem prostoru, ki ga performansi vzpostavijo, prisotne svojo telesnost občutijo na drugačen in poseben način. Sebe doživljajo kot žive organizme, ki so v nenehni izmenjavi z okoljem. Zato je performativni prostor liminalni prostor, ki se spreminja in preoblikuje.[86]

Slika 44: Tattorian, *Brez naslova*, aktivno slikanje, 2017, Tovarna Rižarna, Ljubljana.

[85] FISCHER-LICHTE 2008, op. 7, str. 196.
[86] Prav tam, str. 197.

RDEČE NITI IN NAČINI POSREDOVANJA ZNANJA

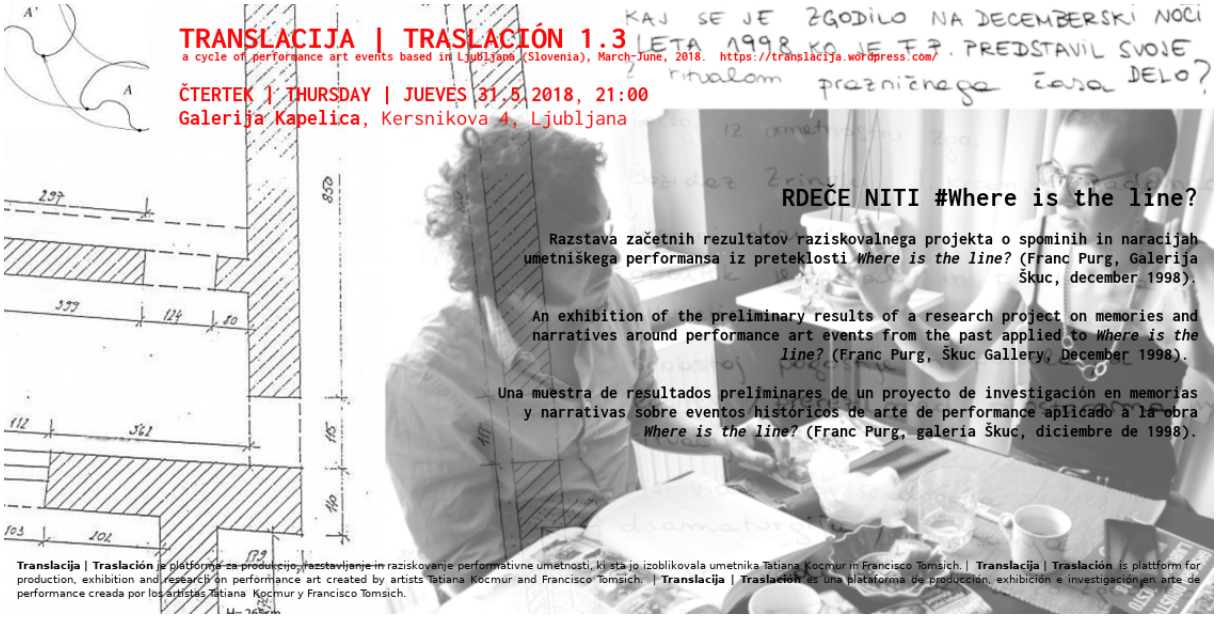
Leta 2017 sva s Franciscom Tomsichem oblikovala platformo *Translacija | Traslación*[87] za produkcijo, razstavljanje in raziskovanje performativne umetnosti. Prva edicija platforme je nastala v Ljubljani med marcem in junijem 2018. Vključevala je vrsto javnih dejavnosti (performativne dogodke, publikacije, razstave) in prvo uporabo modela umetniškega raziskovanja *Rdeče niti*, osredotočenega na pripovedi in spomine o zgodovinskih performansih. Naslov tega raziskovalnega modela se nanaša na metodološke vidike in načine prikazovanja, ki so bili prvič predstavljeni na razstavi *Rdeče Niti: Where is the Line?*(*Rampa/Lab* – galerija *Kapelica*, Ljubljana, 2018). Leta 2019 sva drugič predstavila raziskovalni model na razstavi *Rdeče niti: TV Dražba* (*SCCA*, Ljubljana, 2019). Razstavišči, kjer so bili prikazani izsledki raziskovanja, sta močno povezani s preučevanimi performativnimi deli. Galerija *Kapelica* je bila kraj, kjer je bila izražena želja, da se izvede performans *Where is the Line?*[88] Franca Purga (umetnik se je nato odločil, da ga bo izvedel v galeriji *Škuc*). *SCCA* je institucija, ki v arhivu DIVA hrani dokumentacijo dela *TV Dražba* (2003) Martine Bastarda in ki je leta 2006 gostila predstavitev Bastardinih umetniških projektov, med drugimi tudi dela *TV Dražba*.

Performativno delo se zgodi v točno določenem času in prostoru, pri čemer nobena dokumentacija ali register ne moreta nadomestiti edinstvene izkušnje. Vsak performans ustvari številne podobe, zgodbe, govorice, spomine in pripovedi, ki si včasih nasprotujejo ali so zmedene in razdrobljene. Z modelom *Rdeče niti* se tem pojavom želiva približati tako, da izbereva pomembno performativno delo iz preteklosti ter raziskujeva njegov obstoj na telesih ljudi, ki so bili prisotni ali so slišali o dogodku. Spomini prič so lahko artikulirani kot zgodbe, diskurzi in slike, predstavljeni pa so lahko na različne načine. Zanima naju, kako si

[87] Ime se nanaša na najino glavno zanimanje, kot je navedeno v predstavitvenem tekstu projekta: »Zanimajo nas dela, v katerih telo prevzame kakovost umetniškega predmeta: prisotnost v prostoru z estetskimi vrednotami, ki ustvarjajo potencialno neskončno slik in interpretacij. Značilnosti kraja, kjer vsako delo nastaja in predstavlja javnosti, ponuja tudi možnosti dekonstrukcije, fragmentacije in ponovnega združevanja umetniških procesov, da bi bili zopet prikazani kot performativni dogodki v drugačnem kontekstu in določenem prostoru. Cilj je ustvariti mednarodno platformo za sodelovanje in izmenjevanje z umetniki in institucijami iz Slovenije in tujine. Namen je poudariti procese in modele translacije / prenosa in prikazovanja performativnih dogodkov, ki se dogajajo na drugi lokaciji, v vzporednem času in prostoru.« Uporaba slovenskega in španskega pojma aludira na neprenosljive posebnosti te besede v prevodu, pa tudi dvojezičnost ali dvokulturnost ustanoviteljev platforme *Translacija | Traslación*. Francisco TOMSICH, *Translacija | Traslación,* 2019, neobjavljeni viri.

[88] Naslov izvirnika je v angleščini.

posamezniki in skupine zapomnijo, artikulirajo in pripovedujejo zgodbe o tem, kaj se je zgodilo na določenem umetnostnem dogodku iz preteklosti.[89]



Slika 45: Francisco Tomsich, *Vabilo na razstavo Rdeče niti #Where is the Line?*, 2018, Rampa Lab, Ljubljana.

Tovrstni pristop k zgodovinskim raziskavam umetniških performansov poskuša delovati prek treh splošnih trenutnih trendov ponovne uveljavitve v obliki rekonstrukcije, premika k objektom – ostankom performansov in fetišizacije dokumentacije. Namesto tega se skušava izogniti prisotnosti izvirnika in njegovim relikvijam. Raziskovalni model, uporabljen pri preučevanju spominov in pripovedi o performansu *Where is the Line?* Franca Purga in delu *TV Dražba* Martine Bastarda, vsebuje prav ta vidik.

Za prvo raziskovanje sva izbrala performans *Where is the Line?*, ker ponuja veliko zanimivih iztočnic za najino raziskavo. Performans je sledil zelo preprosti ideji. Dramatično se je širil po različnih prostorih galerije *Škuc* in v svoj obseg vključil tudi javni prostor. Delo samo na sebi je enostavno razumeti, saj ni bilo eksotično, poleg tega pa se je ukvarjalo z lokalnimi vprašanji. Vključevalo je sodelovanje javnosti in tudi nujno pomoč strokovnjaka, ki ni bil umetnik, da bi v galerijskem prostoru zaklal telička. Udeležilo se ga je precejšnje število oseb, dokumentirano je bilo s fotografijami in videoposnetki. O tem izjemnem delu se je pisalo v knjigah in člankih. Poleg tega je bilo za tisti čas zelo šokantno in kontroverzno. Danes bi bilo nekaj podobnega

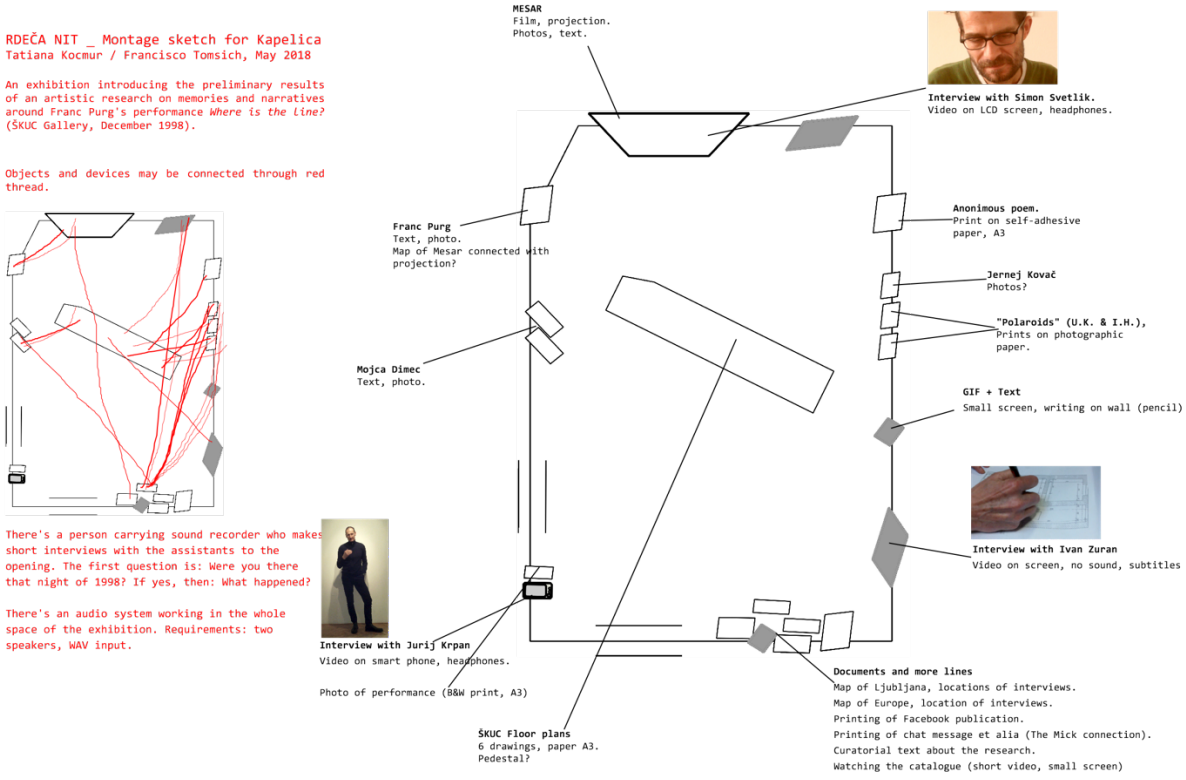
[89] TOMSICH 2019, op. 87.

verjetno težje izvesti, saj bi se z revizijo njegovega dela postavila številna vprašanja o politiki, etiki in celo morali umetniških praks kot tudi nepredvidljivosti idej, ki artikulirajo umetniške diskurze. Vsak od teh vidikov je bil izjemno bogat za nadaljnje odmeve oziroma posledice in povezovalne niti.[90]

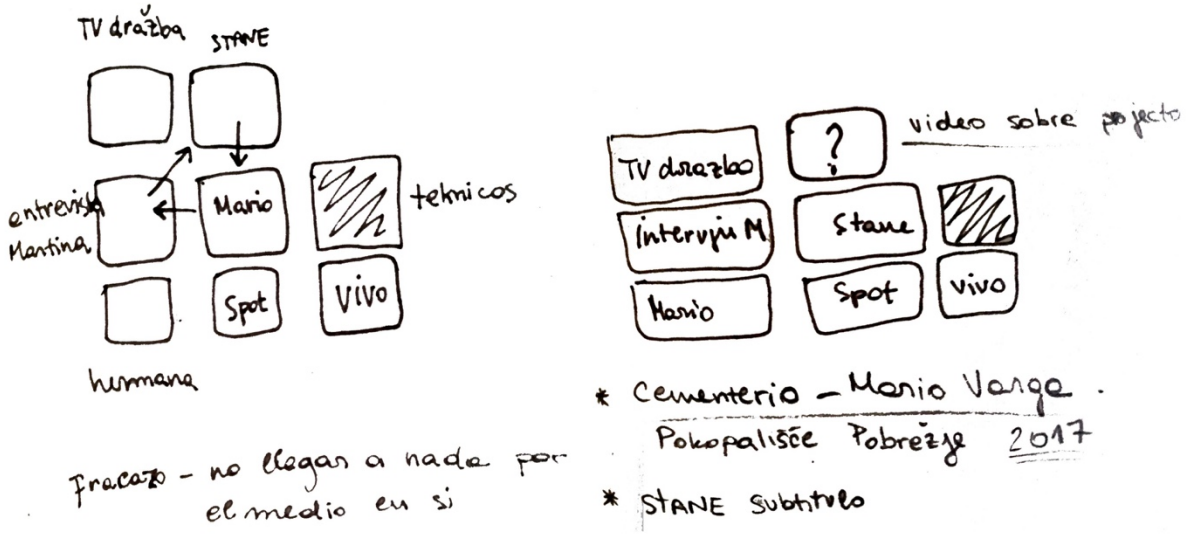
Pri drugi aplikaciji najinega raziskovalnega modela sva izbrala delo *TV Dražba.* Gre za umetniško delo, ki ga je leta 2003 ustvarila nekdanja študentka kiparstva Martina Bastarda (šlo je pravzaprav za njeno diplomsko delo na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Ljubljana). *TV Dražba* je bil performans, izveden z namenom predvajanja na televiziji v živo. Umetnica je prevzela, posnemala in parodirala model že obstoječe tedenske televizijske oddaje umetniških dražb v živo, ki ga je ustanovil pokojni mariborski galerist Mario Varga. Umetnica je na performansu javnost spodbujala k nakupu svojih slik, ki so bile večinoma tudi prodane. Dokumentacija akcije je devetinpetdeset minut in štiriinštirideset sekund dolg videoposnetek, ki je shranjen v arhivu DIVA (*SCCA*, Ljubljana). O delu skoraj ni podatkov in ni vpisano v slovenske umetnostnozgodovinske zapise. To je bilo študentsko delo, ki se je humorno ukvarjalo z resnimi skrbmi mladih umetnikov: kako se preživljati z umetniškim poklicem, kako prodati svoje delo, kako se prilagoditi novim medijem, novim komunikacijskim trendom in kanalom.[91]

Zlahka je možno opaziti veliko formalnih razlik med Purgovim in Bastardinim delom, da ne govorimo o vsebini in obliki. Med drugim so opazne razlike v predstavi o javnosti, njenem (so)delovanju in vlogi, metodologiji, dokumentaciji in na pristopu do samega izvajanja ter njegovega bistva. Omenjene razlike so tudi simptomi splošnejših razlik v starosti, spolu in izobrazbi ustvarjalk. Obe deli pa vsebujeta določeno ironično gesto, nekakšno vizualno brezsramnost in radikalen način reševanja težav, ki jih postavljajo izbrani mediji.

[90] Prav tam.
[91] Martina BASTARDA, »TV Dražba / TV Auction«, *DIVA*, dostopno na <http://www.e-arhiv.org/diva/index.php?opt=work&id=617> (13. 2. 2020).

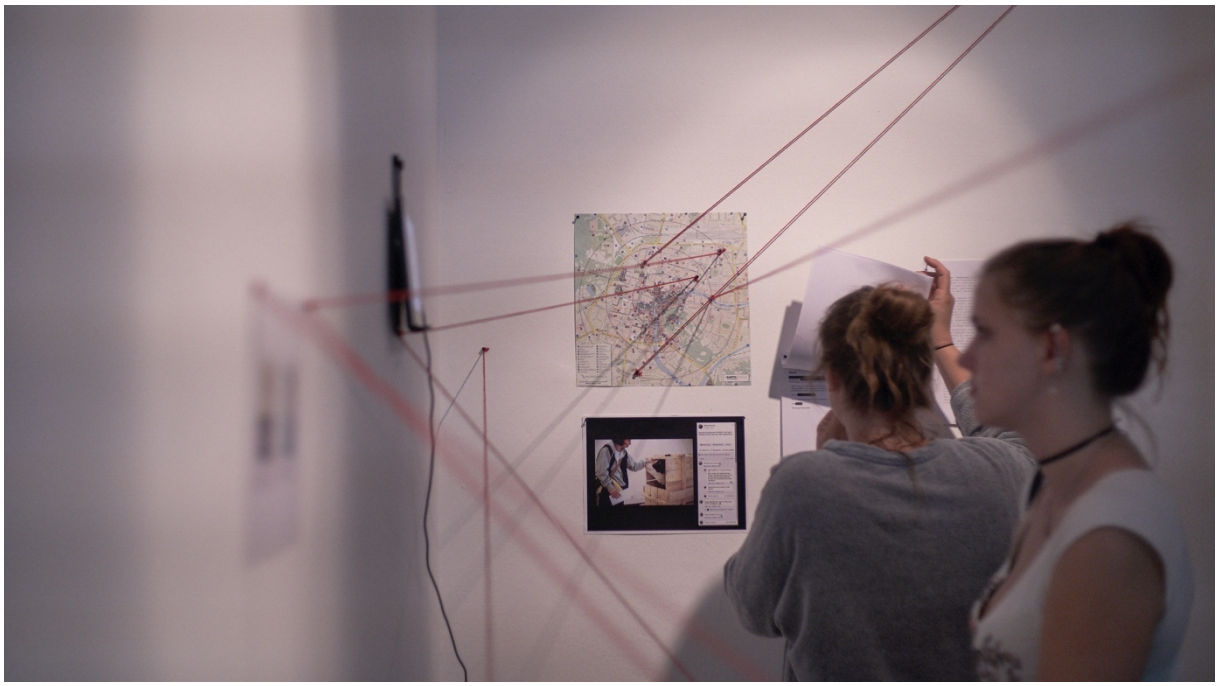


Slika 46: Francisco Tomsich, *Skica postavitve razstave Rdeče niti #Where is the Line?*, 2018, digitalna skica.



Slika 47: Tatiana Kocmur, *Skica Rdeče niti #TV Dražba,* 2018, digitalna skica.

Praksa in analiza na podlagi raziskovalnega modela *Rdeče niti* na teoretični ravni poraja zelo zanimive in specifične posledice, katerih cilj je skicirati tipologijo performativne umetnosti v povezavi s strategijami, metodami in potenciali raziskave. Pri tem se izkaže, da je to tisto, kar zahteva znanstveni pristop k umetnostni zgodovini. To pomeni, da vsaka uporaba našega raziskovalnega modela ustvari nabor specifičnih vprašanj in problemov v povezavi z vrsto preučevanega performansa v okviru naše metodologije. Purgovo delo *Where is the line?* predstavlja vrsto umetniškega dela, ki je zelo odvisno od samega delovanja. Ni bilo diskurza, ki bi se ga dalo zapomniti, niti glasbe in zvoka, kaj šele besed. Zaradi tega sva v okviru svojega raziskovanja morala iskati specifično vrsto spominov. V tem primeru je bil prostor, v katerem je bil performans izveden, zelo pomemben. Pripovedi in spomini so se predvsem osredotočili na vrstni red dogodkov oziroma dramaturgijo akcije. Delo je bilo preprosto v izvedbi, vendar kompleksno v pomenu in čustvenih odzivih javnosti in samega umetnika.[92]



Slika 48: Translacija | Traslación*, Rdeče niti #Where is the Line?*, 2018, razstava, Rampa Lab, Ljubljana.

Performans Martine Bastarda je v primerjavi s Purgovim bolj minimalističen, a je imel kljub temu širši domet, čeprav je bila v njegovem neposrednem dogajalnem okolju prisotna le kopica ljudi. Gledalke, ki so v tistem trenutku prek televizijskega prenosa videle performans, so dogodku prisostvovale z zamikom. Izbira umetniškega medija je določila težave in meje

[92] TOMSICH 2019, op. 87.

najinega raziskovanja. Televizijski kanal *TV Pika*, ki je produciral in prenašal performans, ne obstaja več in tudi njegov arhiv je razdrobljen. Dokumentacije o gledanosti ni na voljo. Poleg tega je bilo izredno težko najti ljudi, ki so dražbo resnično gledali. Zato sva se odločila, da posnameva vabilo, da bi potencialne gledalke lahko stopile v stik z nama.[93] Medijsko dekodiran značaj celotnega projekta (od zasnove do realizacije in dokumentacije) naju je privedel do razmišljanja o načinu pristopanja k delu. V ta namen sva se odločila za uporabo televizorjev na razstavi kot tudi to, da se bova pri prikazovanju zanašala samo na gibljive slike. V nasprotju s Purgovim performansom se *TV Dražba* močno zanaša na sam jezik in zvok. Ironična uporaba televizijske kode za neprekinjen nagovor s ponovitvami je eden zanimivejših vidikov akcije. Tudi nekateri tehnični in tehnološki vidiki vizualnih elementov performansa so zelo reprezentativni za čas njegovega nastanka, o katerem pričajo tudi oblačila in kretnje umetnice. V tem smislu je bila *TV Dražba* spodbuda k preučevanju zgodovine slovenske televizije, zlasti kanala *TV Pika*. To je razvidno iz intervjuja s Stanetom Grahom, nekdanjim direktorjem kanala, ki je bil del razstave *Rdeče niti: TV Dražba*. Razvoj tovrstnega raziskovanja razumeva kot spontane posledice najinega osnovnega branja performativne in *body art* umetnosti kot niza zgodb, ki se širijo v prostoru in času, pri čemer prinašajo znanje ne le o umetnosti, umetnicah in umetnostni zgodovini, ampak tudi o družbi in kulturi.[94]

Slika 49: Translacija | Traslación, prizora iz video dokumentacije performativne predstavitve *Rdeče niti #TV Dražba*, 2019, 03 min, SCCA, Ljubljana.

[93] Translacija | Traslación, Rdeče niti #TV Dražba / RedThreads #TV Auction, *Vimeo*, dostopno na <https://vimeo.com/355705165> (13. 2. 2020).
[94] TOMSICH 2019, op. 87.

Zaradi izrazitega značaja performativnih del so najine raziskave vključevale običajne metodologije, kot so organiziranje intervjujev, iskanje po arhivih, dešifriranje fotografij in besedil, ampak tudi nekatere ne tako pogoste. Mednje sodi iskanje mesarja, ki je pomagal Francu Purgu pri izvedbi performansa[95] in mariborskega galerista Maria Varga, ki je izumil obliko televizijske dražbe in si jo je Martina Bastarda izposodila na izviren način . Zanimivost Bastardine dražbe je njen obstoj v registru, medtem ko ni mogoče najti arhiva *TV dražbe z Marijem*, kot da bi obstajal (zaenkrat) le v zgodbah in spominih.[96]

Slika 50: Martina Bastarda, prizor iz dela *TV Dražba*, 2003, video, 60 min, TV Pika, Ljubljana.

V letu 2020 bova s Franciscom Tomsichem pričela tretjo različico projekta *Rdeče niti*. V tesnem sodelovanju z galerijo *Kapelica* bova raziskovala njen arhiv in izbrala performativno delo tuje umetnice, ki je performirala v prostorih galerije *Kapelica*. Metode raziskovanja in oživljanje določenega performativnega dela bodo podobne kot doslej, vendar sva odprta za nove rešitve, če bodo potrebne za boljši prikaz dela. Kot sem že omenila, se prostori razstavljanja nanašajo na izbrano delo. Tokrat bova spremenila vrstni red izbora. Najprej bova izbrala prostor in v skladu s to odločitvijo bova izbrala performans, vezan na prostor. Galerija *Kapelica* namreč velja za eno pomembnejših institucij za ustvarjanje in razstavljanje radikalnih in zelo pomembnih umetniških del. S tovrstnim raziskovalnim projektom se želiva osredotočiti na galerijski arhiv in vlogo galerije, ki predstavlja pomembno stičišče slovenskih in tujih umetnic ter umetnikov na področju performativne umetnosti.

[95] Translacija | Traslación, Vsi mesarji prihajajo iz Celja (2018), *YouTube,* dostopno na < https://www.youtube.com/watch?v=XOl0TNPxy6Y&feature=emb_logo> (13. 2. 2020).
[96] TOMSICH 2019, op. 87.

Glede na občutek, ki ga imam ob pomisleku na vzpostavljanje stika in interakcijo z umetnico, bo sodelovanje z izbrano tujo umetnico v tem primeru težje kot v preteklosti. Raziskovanje bo intenzivno in polno dogodivščin. Ob misli na to si že predstavljam iskanje prič, in sicer ne le v arhivih, temveč tudi v tuji državi. To dejanje me spominja na performiranje oziroma gibanje telesa. Iskanje odgovorov in spominov povezujem s telesnim spominom, ki ga nosi repertoar. Menim, da se tretja edicija projekta odpira eksperimentiranju z lastnim telesom v smislu, da z lastnimi telesi posredujeva spomin drugih. To nakazuje razvojna linija projekta *Rdeče niti*. Čeprav se vsa raziskovanja osredotočajo predvsem na telesni spomin, iščeva namreč ljudi, ki so bili prisotni in so izkusili performativno delo – je bil prikaz rezultatov bolj arhivske narave (dokumentarni film, videi, zvočni posnetki, besedila, fotografije, zemljevidi). Kot je razvidno s slike 48, je bila prva razstava *Rdeče niti #Where is the Line?* izključno arhivske narave. Najini telesi sta posrkali, ponotranjili in se nahranili s telesnim spominom ljudi, ki je bil nato procesiran in prikazan z obstojnejšim materialom. Najini telesi sta bili v tem primeru fizično izničeni, a močno prisotni v duhu projekta (med iskanjem, srečanji, poslušanjem, sprejemanjem ljudi in njihovih spominov). Druga različica *Rdeče niti #TV Dražba* pa je bila bolj performativne narave. V Zavodu za sodobno umetnost *SCCA* sva izvedla performativno predstavitev najine raziskave. Najini telesi sta bili prisotni in vključeni v postavitev, tako da sva bila pomembna komponenta izdelka. S svojo prisotnostjo sva v živo govorila o dogodivščinah in ugotovitvah, istočasno pa sva bila posredovana in prek živega prenosa prikazana na televizijskem zaslonu, ki je bil postavljen poleg naju. S tem dejanjem sva želela posnemati performativno gesto Martine Bastarda, ki se je z delom *TV Dražba* »prodajala« v živo. V drugi različici sva znanje že posredovala s telesnim spominom – iz teles pričevalk prek najinih teles do teles pričujočih. Kljub temu da sta v tem primeru najini telesi bili medij posredovanja, menim, da pri izvajanju nisva bila ozaveščena o tem, kako prek lastnih teles posredovati izkušnjo drugega.

Ne da bi se spuščala v obnovitev dogajanja na razstavi (*reenactment*), se na tej točki osredotočam prav na posredniško vlogo telesa. Zanima me telo, ki ne posreduje samo lastne izkušnje, ampak tudi izkušnje drugih. Pravzaprav me zanima, kako posredovati izkušnje drugih, ne da bi se na poti prek mediatorjevega telesa povsem izgubile. Kako lahko ostanejo izkušnje čim bolj objektivne, da mediator ne posega vanje? S temi vprašanji se odpre nov rokav najinega raziskovanja, nova rdeča nit, ki poleg obstoja umetniškega dela na telesih ljudi, raziskuje tudi obstoj prevzetih spominov na najinih telesih. Menim, da je lahko tovrstno vprašanje pomembna točka razprave in izhodišče za nadaljnje eksperimentiranje ter

raziskovanje razsežnosti performativne umetnosti, na katero se *Translacija* | *Traslación* osredotoča že od same ustanovitve.

7) Poem sent by email by an anonimous assistant to *Where is the line?* as an answer to the question "What happened that night of December 1998 when Franc Purg made his performance *Where is the line?*" Print on self-adhesive paper, A2.

pojedina.
sem vegetarijanka.
gledam ljudi, ki se bašejo za mizo.
nekateri malo zadržano, drugi full-on.
meso vseh vrst in barvnih palet zgleda dekorativno.
ob hrani veselo kramljajo.
povabljeni v drugo sobo.
vidim tele in vem, kaj bo.
zagledam nekoga, kako steče ven držeč se za usta,
ko teletu prerežejo vrat.
ne vem zakaj me ni presenetilo,
meni je samo hudo za vse tiste klobase
in ljudi, ki ne pomislijo, od kod prihajajo.
všeč mi je bilo, da se franca purga ne spomnim.
kot da ni bil sploh prisoten na dogodku.
performativnost brez avtorja v centru, to je to.

9. april. 2018

8) *Rdeče niti: Jurij*. Video: colour, sound, 1'61 (loop), on cell phone, headphones. Fragment of an interview with one assistant to the performance *Where is the Line?* (1998). A3-print of a digitally intervened photo of a catalogue reproduction of a photo from the original performance

Slika 51: Francisco Tomsich, *Rdeče niti #Where is the Line?: documentation of exhibition devices*, 2018.

Načini posredovanja znanja

Performativne in *body art* prakse so minljive in do neke mere neponovljive. Za razumevanje performativnih praks, ki imajo moč tako izničenja in razblinjanja vrednot in identitete kot tudi njihovega ohranjanja in prenosa, je Diana Taylor v svoji knjigi *Performance* poskusila ločiti dva sistema prenosa znanja in družbenega spomina – arhiv in repertoar. Na Zahodu je bolj upoštevan arhivski spomin, ki se ohranja prek fotografij, dokumentov, tekstov, pisem, arheoloških najdb (npr. kosti), videov in drugih obstojnih materialov. Arhiv deluje na daljavo, tako prostorsko kot časovno. Dejstvo, da je arhivski spomin dejansko v času in/ali prostoru ločen od tistega, ki posreduje znanje, dopušča širjenje in imunosti pred drugostjo. Kar se spreminja skozi čas, je interpretacija, ustreznost ali pomen dela. Arhiv v svoji obstojnosti presega vse, kar je v živo. Taylor v svoji razpravi o performansu trdi, da je arhiv posredovan, saj je arhivirani predmet (arhiv shranjuje konkreten in stabilen predmet projekta) izbran za dano analizo. Poleg tega nasprotuje prepričanju o arhivskem domnevnem uporu proti spremembam, korupciji in politični manipulaciji ter dodaja, da se lahko predmeti, kot so knjige, DNK-testi ali identifikacijske fotografije, skrivnostno pojavijo v arhivu ali izginejo iz njega. Po drugi strani se repertoar nanaša na telesni spomin, ki kroži prek performansov, gest, ustnih pripovedi, gibov, plesa, petja, skratka prek kratkotrajnih, minljivih (*ephemeral*) in neponovljivih akcij. Repertoar zahteva prezenco. Pričujoče sodelujejo pri produkciji in reprodukciji znanja ter so del prenosa. V nasprotju s stabilnimi arhivskimi objekti, so akcije repertoarja spremenljive. Repertoar hkrati zadržuje in spreminja koreografije pomena. Tudi ko se interpretacija spreminja, lahko pomen ostane nedotakljiv. Tako arhiv po eni strani presega repertoar, saj je obstojnejši, po drugi pa tudi repertoar presega arhiv. Video ne more v celoti zajeti performansa, telesni spomin pa lahko, saj se dogaja v živo in vzporedno s performansom. To pa ne pomeni, da pri tem izgine ritualni, formalizirani ali ponavljajoči se performans. Tudi performans se torej množi prek lastnih struktur in kod. Potem lahko rečemo, da je repertoar prav tako posredovan kot arhiv, saj je proces nastajanja enak arhivskemu – izbor, pomnjenje, ponotranjenje (*internalizacija*) in prenos. Mnoga telesna dejanja so prisotna prek nenehnega posodabljanja. Ta dejanja se tvorijo na novo in prenašajo telesni spomin, zgodbe in vrednote. Ponotranjeni in reprezentirani akti ustvarjajo, zapišejo in delijo znanje. Arhiv in repertoar sta vedno bila bistvena vira informacij. Vsak po svoje presegata omejitve drugega, njuno razmerje pa je zaporedno – arhiv prevladuje, ko repertoar izgine. Ne stojita v nasprotju, saj sobivata in delujeta skupaj. »Performans sodi v

repertoar, besedilo pa arhiv.«[97] Taylor nadaljuje, da nam razlika med arhivom in repertoarjem lahko pomaga razumeti moč performansa za posredovanje kulturnega kolektivnega spomina (npr. poroka in legalna združitev). Ponovljivost teh dejanj/performansov pa je odvisna od pomena, ki ga ima za skupnost (npr. kurentovanje).[98]

Ker je performans enkratni dogodek, je dokumentacija pomemben del projekta. Pomembno je, kako se dogodek dokumentira. Kako zajeti performans, ne da bi ga z dokumentiranjem razvrednotili? Kako se s tehničnimi in elektronskimi mediji približati prezenci človeškega telesa? Medtem ko se človeško telo v prezenci v svoji materialnosti prikazuje kot živ organizem, pa tehnični in elektronski mediji zbujajo videz navzočnosti človeškega telesa v dematerializaciji, v raztelešenju. To dosežejo z *irealizacijo* – bolj kot se oddaljujejo od človeške materialnosti, intenzivnejši je videz njihove pričujočnosti. O učinku prisotnosti[99], ki ga dokumentacija lahko proizvede, sva se z umetnikom Francisco Tomsichem spraševala, ko sva v raziskovalnem projektu *Rdeče niti* iskala spomine ljudi, ki so bili priča performativnim dogodkom iz preteklosti.[100]

Slika 52: Francisco Tomsich, *Jernej,* 2018, fragment z razstave *Rdeče niti #Where is the Line?*, Rampa Lab, Ljubljana.

[97] Diana TAYLOR, *Performance*, Buenos Aires 2012, str. 161.
[98] Prav tam, str. 153–161.
[99] Učinki prisotnosti proizvedejo videz pričujočnosti, ne da bi telesa in objekti dejansko bili prisotni.
[100] FISCHER-LIHTE 2008, op. 7, str. 165.

KRESNIČKA IN POJEM *TELESNA INSTALACIJA*

»Navsezadnje je ‘moje telo’ vidik ‘mojega jaza’ in eno od sredstev, s katerimi se jaz projicira v fizični svet.«[101]

V tem poglavju bom opisala svoje performativno delo *Kresnička*, izpostavila tematike samoprikazovanja, razmerje med performativnim in objektom ter pojem *telesna instalacija*.

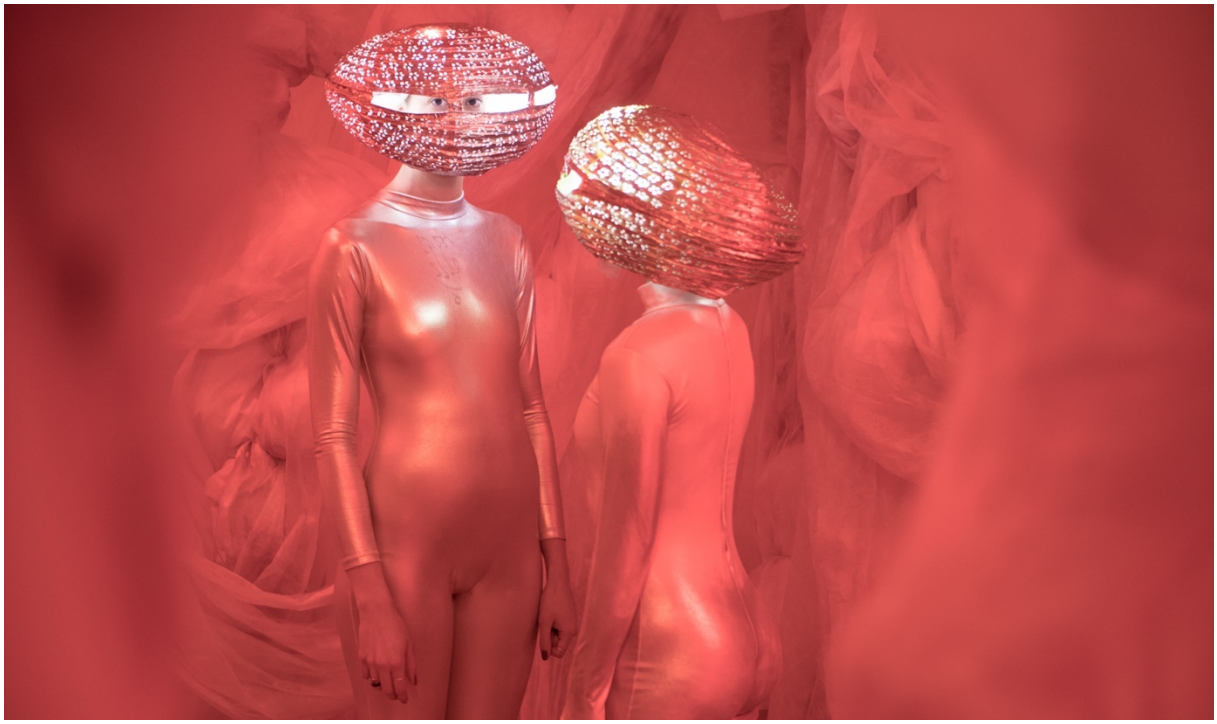
Jasno ločevanje med umetnico in delom se v performansu zamegli, saj namesto umetniškega objekta pride večinoma do obdelovanja lastnega telesa. Ta dogodek avtomatsko, zaradi empatije in bližine, vključuje druga telesa, ki posredno ali neposredno vplivajo na performativno telo. S performativno umetnostjo je distanca med avtorico in občinstvom mnogo krajša. Performativna umetnost se namreč aktivno zavzema za spreminjanje tovrstnega razmerja in želi izbrisati pogled na umetnico kot edino akterko – »modernističnega genija« – in približati umetnost laikom.

Delo *Kresnička*, ki je nastalo v tesnem sodelovanju z Lizo Šimenc, postavlja performativno telo izven okvirov performativnega in umetniškega okolja. V tem primeru razumeva telo – umetniško delo – kot most med umetnostjo in vsakdanjikom. Neizogibno obenem raziskujeva meje med jazom, reprezentacijo ženske in percepcijo idealizirane ženske podobe, ki služi kot vir vplivov, identitet, moči in obsesivnega proizvajanja sebe kot dela za preseganje patriarhalne objektivizacije žensk.

Kresnička je serija performansov, ki so se odvili na različnih lokacijah. Poskusi umeščanja tega performansa v galerije so bili neuspešni in glede na izkušnjo tudi nesmiselni. Kresnička je namreč trajajoči performans, v katerem približno eno uro stojiva na mestu. Pri tem nenehno preučujeva svoji telesi, ki pa nista povsem objektivizirani in tudi ne povsem odtujeni od svojega jaza, kot so to denimo ponavljajoča se narcistična razkazovanja Hannah Wilke. Craig Owens razvije pojem *retorike poze* in sklicujoč se na Lacana pravi, da »pozirati pomeni izpostaviti se pogledu drugega, kot da bi bil že zamrznjen, imobiliziran – kot da bi že bila slika.«[102] Owens pri tem dodaja, da je imela poza za Lacana strateško vrednost, saj »posnema negibnost, ki jo vzbudi pogled, njegovo moč zrcali nazaj nase, prisili ga k predaji. Pogled se

[101] JONES 2002, op. 2, str. 197.
[102] Prav tam, str. 191.

pri soočenju s pozo imobilizira, doseže mrtvo točko.«[103] Wilke se v svojih delih predstavi kot slika, pri čemer se njena samoprezentacija, ko z erotičnimi pozami sledi normativom ženskosti, podredi pogledu in ga s tem obenem zamrzne ter prisili k predaji. V ponovljivih performansih *Kresnička* se prav tako predstavljava kot slika. Najina negibnost pritegne in ustavi mimoidoče in njihov pogled. Slednji pa se ne ustavi le, ker nepremično stojiva dlje časa, temveč tudi zato, ker pozornost usmerjava tudi s pomočjo srebrnih kostumov in naglavnih lučk, ki prekrivata najina obraza. Ob tem sva doživeli veliko odzivov, ki so se od lokacije do lokacije razlikovali. Ko sva pričeli s serijo performansov, sva na kulturno-turističnem festivalu *Floating Castle* doživeli zelo pozitivne odzive. Pri tej izvedbi nisva samo stali, ampak sva se tudi sprehajali po okolici gradu Snežnik, kjer se je odvijal festival. Že samo dejstvo, da sva se premikali naokoli kot dve kresnički, je pripomoglo k pozitivnim odzivom. Poleg tega sva sodili v dogajanje in obiskovalcem festivala ni bilo nič čudnega ob pogledu na naju. Na festivalu so se po različnih lokacijah gradu Snežnik namreč odvijali koncerti, cirkuške predstave, performansi in drugi razvedrilni dogodki. Po izjavah ljudi, ki so se srečevali z nama, sva bili lepi, magični, zabavni, gobi, meduzi in nenazadnje tudi kresnički.



Slika 53: Kresnička, *Rojstvo Kresničke*, 2017, telesna instalacija, Zelenica, Ljubljana.

[103] Prav tam.

Po prvem poskusu *Kresničke* naju je želja po raziskovanju te specifične oblike performiranja vodila v Berlin, kjer sva na delavnici *Month of research* v centru za sodobni ples *Ufer Studios* nadaljevali z raziskovanjem in performiranjem *Kresničke*. Tisti mesec raziskovanja je bil intenziven in zelo discipliniran: hodili sva na treninge, performirali in nenehno razmišljali o projektu. Pri tem se je tudi oblika in podoba performansa spremenila. Odločili sva se za mirovanje. Razlogov za to je bilo več, od tehničnih do konceptualnih. Prvi in najbolj banalen razlog za mirovanje je bila vidljivost. Ker sva na glavah nosili lučke in je bila ideja performansa, da se izvaja v temi, je bila vidljivost skozi svetlečo čelado, ki sva jo ustvarili, zelo slaba. Ob prvem poskusu *Kresničke* na festivalu *Floating Castle* sva se zelo namučili, saj po gozdu in v okolici gradu ni bilo veliko luči. S čelado na glavi sva bili zaradi slabe vidljivosti izolirani od ostalega dogajanja, ker nisva mogli videti več kot en meter pred sabo. Da se ne bi izgubljali, sva se morali držati za roki. Tako sva si bili v oporo in sopotnici na tej prvi poskusni poti.

Drugi razlog za mirovanje je ta, da se predstavljava kot slika. Gibljiva slika se v performansu *Kresnička* ustavi. S telesi drživa eno samo sliko in v njej vztrajava. Telo je pozicionirano. Ustavljeno je v času zaradi ene slike, ki ga napaja. Instalirani telesi razkrivata ženski, ki pa sta v tem primeru zaradi srebrnega kostuma unificirani. Zaradi mirovanja in kostumov je lahko videti, da je individualnost telesa zabrisana, vendar reproduciranje enake slike s strani dveh izpostavi tisto, kar je na posameznem telesu bistvenega. Z mirovanjem razstavljava specifično bit. V prostor postavljava svoje telo, ki miruje na svojstven način. Čeprav uporabljava kostume, ki poenotijo telesi, ju tudi izpostavljajo. Mimoidoči se srečajo z intenzivno energijo, ki razkriva specifično materialnost performativnega telesa. Energija, ki jo gledalke zaznavajo, ne potrebuje posebnega prostorskega aranžmaja. Zato je prostor dogajanja vedno drug. Še več, zanimajo naju različni prostori, kjer lahko opisana energija kroži. Po drugi strani s performiranjem na različnih lokacijah raziskujeva, kako prostor deluje na energijo in kako vpliva na mimoidoče. Gledalka, ki občuti telesno, lahko s svojimi odzivi vpliva na potek performansa in s tem postane ko–subjekt.[104]

Na občutenje (tako performerkino kot gledalkino) nedvomno vpliva prostor performiranja. Kot sem že omenila, *Kresničko* izvajava vsakič v drugačnem prostoru. To je tudi eden od ključnih elementov tega performansa. Zanimajo naju različni prostori in s tem tudi različni

[104] FISCHER-LICHTE 2008, op. 7, str. 95.

odzivi. Na različnih prizoriščih so različni ljudje s svojimi nameni in cilji. Postaviva se na pot teh ciljev, tako da se mimoidoči tako rekoč zaletijo v naju. Postavljeni sva vmes, med točko A, ki predstavlja izhodišče in točko B, ki je cilj. S tem presekava njihov vsakdanjik. Ljudje, ki vsak dan prehodijo isto pot, se naenkrat srečajo z neznanim in novim. To jih odcepi od vsakdanje rutine, čeprav samo za sekundo. Zanima naju prav ta trenutek presenečenja – srečanje z neznanim. Prizadevava si za performiranje v zanimivih javnih prostorih izven galerij. Želiva stopiti iz umetnosti in se postaviti med ljudi. Poseg v prostor se lahko pojmuje kot posiljevanje ljudi z umetnostjo, ki je niso nameravali videti, ali pa kot postavljanje umetnosti v vsakdanje življenje in približevanje umetnosti različnim ciljnim skupinam. Približevanje umetnosti je v tem primeru nenasilno, saj od mimoidočih ne zahtevava nobenih vnaprej zastavljenih interakcij. Ljudem puščava prosto izbiro, čeprav se bodo na poti do cilja morda morali izogniti oviri.

Najini telesi lahko dojemam kot prehoden most, ki združuje umetnost z vsakdanjim, umetnice in gledalke/laike. Telo je torej uprizorjeno kot objekt in je na voljo za projekcije in želje drugih, a vendar zmrznjeno gibanje prikazuje prav telo/subjekt, ki je v fenomenološkem smislu hkrati slika in misleči subjekt. Menim, da v *Kresnički* združujeva telo in um, da bi tako kot feministične *body art* umetnice zanikale konvencionalno enačenje ženskosti s pasivno objektivizacijo in moškosti s transcendentnim spoznanjem in delovanjem v svetu.

Pri *Kresnički* ne pride do raztelešenja – odrekanja organskemu telesu. Njen namen ni odstraniti posamezničine posebnosti, temveč jih izpostaviti. Ko govorimo o *telesni instalaciji,* se srečujemo z izjavo Grotowskega, ki pravi da imeti-telo ni mogoče ločiti od biti-telo. Z negibnim položajem postaneva »samo telo: telo začne delovati kot utelešeni duh (*embodied mind*).«[105] Meseno in duhovno telo je postavljeno v prostor, ki ga na novo gradi. Je poduhovljeno telo, do katerega prideva prek »Kristusovega trpljenja«. Dalj časa stati, je napor, ki privede do občutenja telesa. V dolgem procesu mirovanja občutiva telo in stanje duha. V procesu mirovanja se v ospredje postavi razmerje telesno–čutno. Občutenje telesa sproži najrazličnejša razmišljanja. Občutenje telesne teže, pritisk v križu in boleča stopala vzbujajo nelagodje, dvome in nenazadnje tudi strahove. Toda dolg proces vseeno dopušča tudi spreminjanje občutkov. Ti

[105] Prav tam, str. 134.

občutki se v performerkah med seboj premešajo in porodijo prostor asociacij, spominov in domišljije.[106]

V gledaliških predstavah Roberta Wilsona posamezno telo s počasnimi individualnimi gibi ne izgine v liku. Tako se tudi v *Kresnički* telo ne izniči v umetniškem objektu. Kot je dejal Wilson: »Gre za to, da performer svojo lastno telesnost proizvede kot individualno in da umetniško telo, ki ga je ustvaril – tudi s pomočjo kostumov in šminke –, dobesedno postavi v pravo luč.«[107] V performansu *Kresnička* se predstavljava kot posameznici. Sva unikatni in neponovljivi. Če bi kdo drug stal namesto naju, bi s svojim duhom spremenil performans. Vsak človek bi performiral na svojstven način.

Odločitev za srebrne kostume in lučki na glavah je po eni strani vizualna po drugi pa konceptualna. Ideja se je porodila ob vizualizaciji zamrznjenega telesa z lučjo na glavi, kot da bi bilo ulična svetilka. Najini telesi bi bili vir svetlobe v temni noči. Ob tem sva pomislili na ljudi, ki se sami sprehajajo v tihi, temni noči. Zamislili sva si vse grožnje in nevarnosti teme. Pomislili sva na grozote, ki se dogajajo ženskam, ki so po navadi ravno zvečer oropane, ugrabljene, posiljene ali prodane. Predstavljali sva si, da sva opora tem ženskam. Želeli sva jih ščititi. Po drugi strani sva svoji telesi s srebrnimi kostumi na prvi pogled unificirali. S tem sva želeli problematizirati modno in publicistično industrijo, ki na podlagi modnih trendov in kolektivnega okusa standardizirata in unificirata (žensko) telo. Intuitivna odločitev za čelado na glavi je potencirala najino unificiranje, saj sta najina obraza in identiteta s tem postali prekriti. V nasprotju s tem pa sva z oprijetimi enodelnimi kostumi izpostavili svoji partikularizirani ženski telesi. Amelia Jones pravi, da: »Tako kot umetnik je kot kontingenten označen tudi razlagalec, ki se […] ne more več sklicevati na nezainteresiranost v razmerju do tega umetniškega dela (v tem primeru do umetničinega telesa/jaza).«[108] V najinem primeru bi to izjavo lahko razširili še za koncept in zgodovinsko zapuščino (ženske) objektivizacije. Z vsemi temi idejami in razmišljanji o umetničinem telesu kot umetniškem delu sva z namenom osvetljevanja zatemnjenih prostorov in ulic ustvarili sliko dveh *avatarjev*.

[106] Prav tam, str. 135–139.
[107] Prav tam, str. 138.
[108] JONES 2002, op. 2, str. 28.

Slika 54: Kresnička, *Kresnička*, 2017, telesna instalacija, Hoffest, Nemčija.

Telesna instalacija

Izraz *telesna instalacija* sva z Lizo Šimenc pričeli uporabljati z delom *Kresnička*, ne da bi se predhodno poglabljali v pojem *retorike poze* in zvrst *žive slike*. Sprva nisem niti pomislila na *živo sliko*, čeprav sem vedela zanjo in poznala umetnice in umetnike, ki ustvarjajo na tem področju. Šele pogovor z Jurijem Krpanom, vodjo galerije *Kapelica*, me je spomnil na *živo sliko* in njene lastnosti, ki jih tudi sama raziskujem v svojih performansih. Toda *telesna instalacija* se ne omejuje samo na specifike *žive slike*, katere cilj je večinoma posredovati znanje o že obstoječem umetniškem delu in njegovi avtorici. Menim, da termin *telesna instalacija* združuje vsa področja zanimanja, ki sem jih opisala v poglavjih pričujočega magistrskega dela, in poudarja moj odnos do performativne in *body art* umetnosti, ki je na prehodu med sliko, objektom in performansom. Izraz združuje pojme telesnosti, prezence, transformacije, subjekta, objekta, predmetnosti, ponovljivosti, ritma, trajnosti. Na tem mestu se ne bom ukvarjala s filozofskimi razpravami, temveč z osebnimi izkušnjami in umetniškimi deli, katerih tematike, oblike in sestavne elemente dojemam kot relevantne za razlago lastnega termina. *Telesna instalacija* je glede na načine prikazovanja in tematiko sorodna pojmoma *retorike poze* in *žive slike*. Tako so si podobni, da bi lahko lastno pojmovanje ovrgla in označila svoja *body art* dela s pojmoma, ki že imata dolgo zgodovino in so ju priznane umetnice in umetniki, kritičarke in kritiki ter umetnostne zgodovinarke in zgodovinarji utemeljili in o njih polemizirali. Kljub temu želim razpravljati o *telesni instalaciji* in po pregledu strokovne literature ožje določiti, kaj ta pojem označuje in katera dela opisuje.

Za izraz *telesna instalacija* nisem slišala, preden sem začela pisati magistrsko nalogo, in tudi v knjigah, ki sem jih prebirala, ga nisem zasledila. Zasledila sem le pojem *živa instalacija*, ki ga je Roll uporabila za označevanje spektakularnih formacij žensk italijanske umetnice Vanesse Beecroft.[109]

Telesna instalacija se nanaša na telesno izkušnjo. Izkušnja, ki se dogaja v telesu umetnice, je posredovana gledalki, ki telesno sprejema signale. Gre torej za proces iz telesa v telo. Performansi so v splošnem osredotočeni na dogodek v telesu. Amelia Jones poudarja, da je označevalec *body art* že na imenski ravni pomemben, saj naglasi udeleženost telesa skupaj z vsemi rasnimi, seksualnimi, spolnimi, razrednimi ipd. identifikacijami.[110]

[109] ROLL 2014, op. 26, str. 10.
[110] JONES 2002, op. 2, str. 32.

Slika 55: Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1974, srebrni tisk na fotografskem papirju v osemindvajsetih delih, 17,1 × 11,4 cm.

Čeprav je Craig Owens leta 1984 razvil pojem *retorike poze* na podlagi del Barbare Kruger, se njegova razprava lahko nanaša tudi na druga dela. Tako kot je Amelia Jones aplicirala *retoriko poze* na dela Hannah Wilke, tudi v svojih delih opažam značilnosti, ki ustrezajo temu pojmu. Stanje na mestu je nenazadnje lahko razumljeno tudi kot poziranje, saj ima podobne, tako rekoč enake lastnosti. Z mirovanjem se v trenutku že izpostavljava pogledu drugih. S tem ko postaviva nepremično telo v prostor, se že kaževa kot slika, ki jo zajame oko. Bolje rečeno, midve posnemava nepremičnost, ki jo vzbudi pogled. Pri soočenju z najinim mirovanjem pa se zgodi preobrat, ko najino poziranje imobilizira pogled mimoidočih. Pokončna drža dveh teles deluje kot dve mogočni zrcali, ki vračata pogled. Gledati osebo ali množico ljudi, ki izvajajo dejanje ali pozirajo, pomeni vključiti se. Od renesančnega centralnega gledalca, ki je bil v zahodni umetnosti domnevno moški, do poststrukturalizma šestdesetih in sedemdesetih let je umetniški predmet imel holistični pomen, ki ga je gledalka opazovala oziroma občutila z

distancirano kontemplacijo. Poststrukturalizem je obračunal z ustaljeno ideologijo aktivnega moškega gledalca (patriarhalni pogled) in ženske kot predmeta pogleda in užitka. Performativna, *body art* umetnost, umetnost instalacije in družbeno angažirana umetnost so prakse, ki so z izkustvenim gledanjem in aktiviranjem gledalke raziskovale načine decentraliziranja subjekta. Poza je eden od načinov dekonstrukcije pogleda in posledično tudi podobe seksualnega telesa.[111]

»S tem ko zaprosiš ljudi, naj uživajo v lastnem telesu, jih prestrašiš bolj kot s čimerkoli drugim.«[112]

Mimoidoče so lahko videle samo eno podobo, ki se ni spreminjala. To nespreminjanje razumem kot ponavljanje izbranega elementa v času. *Telesna instalacija* se gradi s ponavljanjem, ki je po mojem mnenju eno močnejših orodij za napeljevanje gledalke k doživljanju umetniškega dela.

»Toda performans ni omejen na ponovljivost mimetike. Vključuje tudi možnost spremembe, kritike in ustvarjalnosti znotraj ponavljanja. Različne akcije in dogodki, kot so performativna umetnost, ples, gledališče in družbeno-politični ter kulturni dogodki, kot so šport, obredi, politični protesti, vojaške parade in pogrebi, imajo ponavljajoče elemente, ki se v vseh omenjenih dogodkih ponovno posodabljajo. Te prakse imajo običajno svojo strukturo, konvencije in estetiko ter so jasno opredeljene in ločene od drugih družbenih življenjskih praks.«[113]

Iz zgornjega odstavka lahko razberemo pomembnost, ki jo Taylor daje ponavljanju. Ponavljanje je glavna lastnost performativnih praks in je ključna za posredovanje znanja. Performans, *živa slika*, ples in ritual gradijo na ponavljanju, ki vodi k transformaciji. Ponavljanje istih ali podobnih elementov dopušča gledalki, da podatke procesira do samega utelešenja. Ponavljanje ene in iste slike, poze, giba ustvari ritem in ta ustvari energijo. Z mislijo o energijah, ki jih lahko sprostijo in prenašajo ritmična gibanja, je Georg Fuchs izrazil možnost proizvajanja skupnosti opoja. Ritem je telesno in biološko načelo, ki uravnava dihanje in bitje srca. Zato je človeško telo v tem pogledu ritmično naravnano. Performerka

[111] ROLL 2014, op. 26, str. 63.
[112] JONES 2002, op. 2, str. 212.
[113] TAYLOR 2012, op. 97, str. 17.

lahko z lastnim ritmom ustvarja ritmično organizirane in strukturirane performanse, s katerim se lahko posamezne gledalke ritmično uglasijo.[114]

Slika 56: Vanessa Beecroft, *VB43.035.ali*, 2000, digitalni kromogeni tisk, 101,6 × 152,4 cm.

S ponavljanjem se razblini povezanost izvirnika in kopije ali simulakra. To je dobro vidno pri ustvarjanju več različic negativa oziroma ideje, ko fotografinje iz različnih zornih kotov snemajo isti predmet. V primeru uprizorjene fotografije je izvirni prizor kopija fantazije in ne resničnosti. Umetnica, katere delo ponazarja to premiso, je npr. Cindy Sherman. Rosalind Krauss njeno delo opisuje kot »združevanje stereotipov, slike reproducirajo tisto, kar je že reprodukcija […].«[115] Beecroft z velikim številom modelov, ki so skrbno in natančno razporejeni po prostoru in prepoznani kot vizualno podobni, krepi množičnost oziroma številčnost oziroma raznolikost, ki je značilna za fotografske procese. S prikazovanjem množice podobnih modelov in rabo fotografije za dokumentiranje performansov Beecroft plasti ponovitve eno na drugo. Postopek ponavljanja posledično krepi idejo o simulakru – modelu brez izvirnika, ki v gledalkah sproža dvom o resničnosti reprezentacije tudi ob dogodkih v živo. Njeni spektakli se zdijo kot ponovitve formacij, ki skozi čas postajajo vse

[114] FISCHER-LICHTE 2008, op. 7, str. 94.
[115] ROLL 2014, op. 26, str. 66.

bolj enolični in perfekcionistični, ne le zaradi ponavljanja osnovnega performativnega elementa (modela), ampak tudi zaradi podobnosti. S prikazovanjem takšne popolnosti, umetnica zrcali lastno izkušnjo gledanja popolnih teles, posredovanih prek množičnih medijev. Postopek oživljanja in naknadne dokumentacije podob potrjuje umetničino zagovarjanje, da so njeni serijski dogodki v bistvu en sam performans s ponavljajočimi se (*iterativnimi*) epizodami, pri čemer ima vsak skupni stereotip svojo blagovno znamko. Ponovljivost v njenem delu problematizira podrejanje individualnosti stereotipom o ženski in medijsko ustvarjanje ter distribucijo teh podob. Beecroft po eni strani spodbuja enoličnost modelov za njihovo fizično in psihološko povezovanje, ki jim daje moč, po drugi strani pa časovni razpon njenih performansov povzroča razpad formacij in vizualne podobnosti modelov ter znova vzpostavlja njihovo individualnost.[116]

Henry M. Sayre se v svoji knjigi med drugim posveti družinskim fotografijam Nicholasa Nixona in pravi: »To pomeni, da zagotovo izgledajo profesionalne, po drugi strani pa se zdijo izrazito znane. Vse o njih je prepoznavno. Žensk ne poznamo osebno, vendar poznamo takšne fotografije. Povsod jih je na tisoče, bolj ali manj podobnih, shranjenih v družinskih albumih, zakopanih v predalih, uokvirjene na namizjih in postavljene na vidnih mestih. Tako hitro jih prepoznamo, sprejmemo jih tako ležerno, mislimo, da jih razumemo tako v celoti, kot da o njih ni treba reči ničesar. So preprosto družinske fotografije – in vsi vemo o družinskih fotografijah.«[117] Te fotografije imajo tavtološki status, saj je pomen neposredno viden; fotografije vsebujejo trenutek domačnosti in običajnosti (*vernakularnosti*). Poleg tega lahko njihova direktnost in jasnost vzbuja nezainteresiranost in vtis nepomembnosti. Gledalke, ki nimajo nobenega stika s to družino, lahko gledajo fotografije, kot da so zgolj osebne in zasebne narave brez splošnega pomena. Tovrstne fotografije in druga umetniška dela, ki so podprta s strani institucij (kot je na primer Duchampova *Fontana*), predstavljajo kanon visoke umetnosti. To nam lahko da misliti o moči institucij, ki z označenjem del z besedo »umetnost« izoblikujejo naš okus in mnenje o umetnosti. S tem pa se že dotikamo druge stopnje tavtologije: družinski portret je družinski portret in je umetnost, zato ker je umetnost, kar je zelo subjektivno.[118]

[116] Prav tam, str. 66–69.
[117] SAYRE 1989, op. 24, str. 35.
[118] Prav tam, str. 35–44.

Slika 57: Nicholas Nixon, *The Brown Sisters*, *Brookline, Massachusetts*, 1999, srebro-želatinska kontaktna kopija, 19,4 × 24,4 cm, Fraenkel Gallery, San Francisco.

Tovrstna tavtološka statusa lahko apliciram tudi na performativna ženska telesa, ki niso mediatizirana. One so točno to, kar so – ženske. S tem ko izpostavljajo telo kot delo, vztrajno odstirajo umetnice kot ženske. Ameriški kustos Jeffrey Deitch je pri performansih Vanesse Beecroft opazil, da »[…] niso erotični. Začutiš moč ženske prisotnosti. Je intimna podoba.«[119] Pri izpostavljanju lastnega telesa in ustvarjanju ženske se ne le v projektu *Kresničkа* ampak tudi v drugih izpostavljam-va kot subjekt-a moje/najine stvaritve, a obenem parodiram-va pogled na žensko kot (umetniški) objekt. Ponavljajoče uprizarjanje lastnega telesa navezujem na feministične *body art* performerke, ki so s strateškim uprizarjanjem postajale individualne. *Kresničkа* skoraj dobesedno osvetljuje »popolno utelešenost ženskega subjekta […], ki hkrati gleda in je gledan, nikoli pa ni preprosto objektiviran.«[120]

V nasprotju z Vanesso Beecroft, ki ni nameravala ustvarjati performansov (živi vidik dela je bil naključen in vodila ga je njena obsedenost s telesno podobo in hrano), sem jaz namerno vstopila v svet performativne in *body art* umetnosti ter pričela razmišljati o živi podobi. Svoje najnovejše performanse razumem kot podaljšek svojih slik. S svojim telesom želim ustvariti to, kar bi sicer naslikala na platno. Namesto citiranja umetnic, citiram ženske in s svojimi

[119] ROLL 2014, op. 26, str. 46.
[120] JONES 2002, op. 2, str. 206.

akcijami želim podaljšati njihove telesne podobe, želje, položaje in jim nenazadnje ponuditi vrednost. Performans se v tem primeru nanaša na podobo, ki tako kot *živa slika*, gledališče, ples in skulptura predstavljajo podobo, ki jo nato pustijo za sabo. V vseh svojih delih, tako kot Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Judy Chicago, Renee Cox, Cindy Sherman, Lisa Yuskavage in druge, si prisvajam podobe iz filmov, slik in modne industrije kot tudi ikone, objekte in stereotipe, da s pomočjo teh elementov nagovarjam tradicionalne reprezentacije žensk in si prizadevam za osvobajanje žensk od tradicionalne patriarhalne predstave o ženski spolnosti.

Slika 58: Tatiana Kocmur, *Madre*, 2020, digitalna fotografija, 50,8 × 33,87 cm.

Oživljanje znanih umetniških del na odru ali, kot fotografske izdelke, je bila popularna praksa zgodnjih fotografinj in fotografov. Umetniška zvrst *živa slika* se je v dvajsetem stoletju pojavila kot komentar na meščanska pojmovanja mojstrovin. *Živa slika* je bila zaradi svoje zgodovinsko-politične note podprta tudi s strani institucionalne kritike. Danielle Paz prične svojo razpravo o *živi sliki* s slovarsko opredelitvijo pojma *tableau vivant,* ki naj bi bil »reprezentacija osebnosti, lika, prizora, incidenta itd. oz. znane slike ali kipa, ki jo uprizarja

ena oseba ali skupina oseb v primernih nošah in stališčih, tiho in negibno.«[121] Zgodovinsko gledano je pojem označeval nepremične figure, ki so dvajset do trideset sekund imitirale znana umetniška dela ali dramaturške prizore iz zgodovine in literature. *Živa slika* je torej zvrst, s katero so umetnice citirale in ponovno kontekstualizirale preteklost.[122]

Značilnost tovrstne prakse je mimezis – posnemanje. *Živa slika* deluje kot imitacija; dejanje pripisuje kopiji. Walter Benjamin je verjel, da je mimezis inherentno človeška stvar in del naravnega procesa. Strinjam se s predpostavko Danielle Paz, da *živa slika* ni le podvajanje, ampak tudi prisvojitev – *apropriacija* – prevzem česa v last. *Žive slike* so telesni pristop umetnostne zgodovine, ki s stalnim procesom preobrazbe ohranja tradicionalne podobe žive. Če razmišljamo o označevanju in referenčnih vidikih *žive slike*, lahko rečemo, da ne posreduje le znanja o tehničnih vidikih – materialih, kompoziciji in osvetlitvi izvirnega dela – temveč tudi o zgodovini umetnice in zgodovini nasploh. Paz meni, da leži motivacija za ponavljanje motivov v želji, da bi ustvarili drugačno idejo. Iz umetnostne zgodovine poznamo veliko primerov, v katerih si je umetnica prisvojila določen motiv iz slik, kipov in podobno, delovala kot mediator in nato delo prevedla za doseganje lastnih namenov. Francis Bacon je na primer prevzel motiv Velázquezovega *Papeža Inocenca X.* (*Portrait of Pope Innocent X*) iz leta 1650 in na svojstven način naslikal svojega. *Studija po Velázquezovem Portretu Papeža Inocenca X.* (*Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*) iz leta 1953 poleg motivike nima nobene druge podobnosti z Velázquezovim papežem. Pravzaprav je Baconova študija zelo daleč od vsakršnih konvencionalnih pripovedi ali portretiranj. V znamenitem intervjuju z Davidom Sylvesterjem je umetnik priznal, da je bila večina njegove umetnosti nenamerna, saj so njegove prvotne namere le redko postale tudi končano delo. Bacon je 20 let preučeval Velázquezovega *Papeža Inocenca X.*, saj je španskega mojstra zelo spoštoval in se mu je slika zdela »čudežna«, toda ob obisku Rima leta 1954 si te slike ni ogledal v živo. Po tako dolgem preučevanju dela se mu je lastno početje zdelo »neumno« in izguba časa. Bacon je vedno zanikal svoje zanimanje za kaj več kot formalne lastnosti slike. Trdil je, da se ne bi smeli preveč ozirati na papežev krik. Pri tem je potrebno upoštevati, da leto 1953 ni bilo tako daleč od druge svetovne vojne in njenih grozot.[123]

---

[121] Danielle PAZ, Tableau vivant, *The Chicago School of Media Theory*, dostopno na <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/tableau-vivant/> (9. 3. 2020).
[122] Prav tam.
[123] Jim DEMETRION, Francis Bacon, Study after Velázquez's portrait of Pope Innocent X, 1953**,** *Des Moines Art Center***,** dostopno na <

Baconovo delo je videti kot študija Velázqueza. »Toda Velázquezovo slikanje je bolj nadzorovano in seveda bolj čudežno. […] Kar je čudovito pri Velázquezu je to, , da mu je uspelo obdržati ilustrativnost in hkrati tako globoko odkleniti največje in najgloblje stvari, ki jih človek lahko začuti. Zaradi česar je tako neverjetno skrivnosten slikar. […] Ko si ogledate njegove slike, je mogoče videti nekaj, kar je po izgledu zelo, zelo blizu dejanskim stvarem. Vsekakor je celotna stvar postala tako izkrivljena in odmaknjena kot v preteklosti, vendar verjamem, da se bomo vrnili na veliko bolj arbitraren način ustvarjanja in naredili nekaj zelo, zelo podobnega temu – da bi bili tako specifični, kot je bil Velázquez pri snemanju podob.«[124]

Telesna instalacija je vse to in še več, a hkrati nič. Telo in instalacija. Telo kot pomemben faktor performativne umetnosti označuje pojav telesa in subjekta. Instalacija označuje postavitev objektov v prostoru. V tem smislu je telo instalirano v določeni prostor. Performansi, označeni s terminom *telesna instalacija*, gradijo na telesu in času, ki traja. Zastavljena je vztrajnost telesa, ki je zahtevna v vseh pogledih. Vztrajanje v določenem položaju zahteva psihično in fizično pripravljenost. Pripravljenost na miselne procese in bolečine, ki se bodo med mirovanjem pojavile. *Telesna instalacija* je izredno psihološka stvar, pri kateri sta um in telo postavljena v nenavaden položaj. Telo je ustavljeno, um pa ni oziroma ima pri negibnem telesu več odprtih vrat. Ustavljanje telesa lahko deluje kot meditacija, ko se telo dejansko sprosti in vse odmisli. Pa vendar stanje sčasoma postane nevzdržno in prepreči meditativnost situacije. Stanje, bolečine in okolica sprožajo najrazličnejše misli. Po drugi strani pa mirovanje preusmerja pozornost k arhetipom reprezentacije v popularni kulturi in množičnih medijih ter ustvarja sliko popolnih, idealiziranih žensk. *Telesna instalacija* konstruira polje perspektivnega vida. Dvodimenzionalna slika ali podoba v kiparski obliki je z uporabo poze in drugih (*vernakularnih*) gibov, ki se pojavljajo v času performiranja, animirana. Živa podoba ustvarja dvoumnost subjektivnosti in objektivnosti, ki nihata med gledalko in performerko, kar destabilizira njuni vlogi. Preplet statične podobe (kot pri Cindy Sherman) in obsežnega narativnega teatralnega performansa (kot pri Laurie Anderson) omogoča ustvarjanje spektakularnih dogodkov, v katere je gledalka vizualno vključena. Zaradi trajanja teh

https://www.desmoinesartcenter.org/webres/File/AC%20audio%20files/transcripts%20for%20AC%20audio%20tours.pdf> (12. 3. 2020).

[124] Interview with David Sylvester – Francis Bacon*, Art Theory*, dostopno na <http://theoria.art-zoo.com/interview-with-david-sylvester-francis-bacon/> (12. 3. 2020).

dogodkov lahko pride do fenomenoloških rezultatov med performerko in gledalko, ki se ne omejujejo na samo vizualno izkušnjo. *Retorika poze* je, tako kot pri Beecroft in Wilke, v *telesni instalaciji* uporabljena za usmerjanje pogleda gledalk. S poziranjem v *Kresnički* namerno gojiva živo vizualno izkušnjo kot način poudarjanja družbenega pogleda na podobo žensk. S sprejemanjem lastne vloge in z užitkom vračava pogled prisotnim z namenom, da bi ovrgli patriarhalni pogled.[125]

Slika 59: Kresnička, *Rojstvo Kresničke*, 2017, telesna instalacija, Zelenica, Ljubljana.

V *telesni instalaciji* je umetnica zaradi posebne kostumografije postavljena kot predmet, čigar prisotnost je mogoče občutiti in doživeti na fenomenološki način. V primeru *Kresničke* s srebrnima kostumoma odstranjujeva značilnosti najinih teles in telo reducirava na žive predmete, pri čemer oprijeta kostuma istočasno izpostavljata najine specifične telesne obline in minimalne gibe, ki se zgodijo med stanjem, in tako potrjujejo nezmožnost redukcije človeka v objekt. S postavitvijo teles v javne prostore se *telesna instalacija* od polja vizualnega pomika k družbenim izmenjavam. Z možnostjo interakcije se vloga gledalk spremeni v vlogo akterk. Javno gledanje žensk zavzema družbeni prostor znotraj meja javnega prostora, ki vzdržuje določene že obstoječe kriterije gledanja. Soočanje gledalk z nepričakovanim zamrznjenim telesom v javnem prostoru sproži najrazličnejše odzive: napetosti, nelagodja in občutek krivde ob voajerističnem užitku. *Telesna instalacija* se

[125] ROLL 2014, op. 26, str. 39–45.

osredotoča na vizualno, pri čemer pokončna drža pogosto brzda gledalkino nagnjenje k fizičnemu posegu. Zato je vključevanje gledalk v primeru *Kresničke* zelo težko.[126]

Zvrsti, ki si prizadevajo za ukinitev tradicionalnih vlog, se pri izbiranju načinov vključevanja gledalk lahko znajdejo v čudnem položaju odločanja, podrejanja in vsiljevanja v zasebnost drugih. Ustanovitelj futurizma, pesnik Filippo Tommaso Marinetti, v manifestu *Gledališče kot varieté* (*Il teatro di varietà*, 1913) poda predloge za provociranje gledalk pri njihovem spreminjanju v akterke. [127] V tem primeru se transformacija ni zgodila kot rezultat gledalkine zavestne odločitve. Namerna sprememba vlog je v primeru živih dogodkov zelo nevarna strategija, saj lahko gledalke postanejo žrtve umetničine stvaritve. S svojimi deli želim nagovarjati prisotne in jih vabiti k sodelovanju. Ker se moje trenutno ustvarjanje ne naslanja na estetiko šoka in ne želim ustvarjati bolečih občutkov, po katerih lahko gledalke reagirajo zaradi empatije, mora biti vabilo zelo očitno in direktno. To je ena od točk performativne in *body art* umetnosti, do katere še nisem popolnoma pristopila, pa vendar je v mislih nenehno prisotna in se že rojevajo ideje, kako z materialnim ekscesom, gesto in besedo povabiti gledalke k interakciji.

Kot sem omenila, *telesna instalacija* je skupni izraz, ki sva ga leta 2017 pričeli uporabljati z Lizo Šimenc. Pojem je zelo svež in še zelo odprt. Mislim, da se na tej točki raziskovanja njegovih značilnosti lahko najino dojemanje in uporaba pojma še razlikujeta. Nekatere stvari, ki so bile pri meni izpostavljene, pri njej niso tako pomembne in obratno. »Postavljanje telesa v prostor, statično telo, poudarek na estetiki telesne oblike in raznolikosti teles, razosebljeno telo – gledanje na telo kot na *landscape*/naravo, oblikovanje prostora s pomočjo telesa«[128]. Menim, da je pojmovanje odvisno tudi od najine različne zgodovine in področja znanja. Liza dojema svet kot plesalka, jaz kot slikarka. Tako sta tudi najino dojemanje in pristop k performativni in *body art* umetnosti različna. Kljub temu je *telesna instalacija* skupna množica interesov, s katerimi lahko ustvarjava in raziskujeva.

Telesna instalacija povezuje prostorskost in časovnost performativne in *body art* umetnosti s predstavitvijo vizualne podobe fenomenološkega in semiotičnega telesa.

---

[126] Prav tam, str. 45–57.
[127] FISCHER-LICHTE 2008, op. 7, str. 17–18.
[128] Liza ŠIMENC, *O telesni instalaciji*, neobjavljen vir.

ZAKLJUČEK

S preusmerjanjem svoje umetniške prakse v performativno in *body art* umetnost sem posvetila pozornost uprizarjanju umetniškega telesa v okoliščinah performansa ali bolj zasebnih okoljih. V primeru slednjega je bilo dogajanje pazljivo dokumentirano. V svojem raziskovanju žive umetnosti sem spoznala performativno samoprikazovanje, ki preizkuša in preoblikuje razmerja med umetnico, subjektom, objektom in javnostjo oziroma med jazom in drugim. Z delom na lastnem telesu sem se zavedala dihotomije telo–jaz, ki v *body art* umetnosti postane tudi delo. V tej performativni združitvi telesa/jaza in dela sem spoznala lastno specifiko, ki odraža moj odnos do performativnega, povezan z dvodimenzionalno izkušnjo, ki jo gledalka izkusi ob gledanju slike. Kljub radikalnemu vstopu v performativno mentaliteto sem ostala zvesta materialnosti slikarskega medija. Za ustvarjanje *body art* del uporabljam različne slikarske, teatralne, kiparske in kostumografske pripomočke, ki prikazujejo moj vztrajni in ponavljajoči se proces ločevanja telesa/jaza od trendov, stereotipov, ideologij, predpisov in določil. S kopičenjem materialov ustvarjam predmetnost, pri kateri pretirana samoobjektivizacija prikazuje zgodovinsko zapuščino predmetenja žensk. V tem procesu objektivizacije lastnega telesa ustvarjam drugačna bitja – hibride – *avatarje* za spodkopavanje kulturnih norm in raziskovanje družbenih vprašanj. Preobrazba je poleg estetike šoka ena od lastnosti performativne in *body art* umetnosti, ki je meni ljubša in je v mojih delih nenehno prisotna. Raba preobrazbe je izrecno pokazala, da človeško telo ni material, ki ga lahko poljubno oblikujemo, temveč živ organizem, ki nenehno nastaja in je v procesu nenehnega preobražanja – z vsakim gibom se na novo utelesi. Nagibam se k sliki, na kateri poziram kot objekt, da bi postala subjekt. S stilizirano repeticijo dejanj, z mirovanjem in kopičenjem predmetov želim ustvarjati nevidnost, ki spodbuja gledalke k aktivnemu iskanju (golega) telesa – (nevidne) človeške narave – individualne eksistence – posameznice. Z raziskovanjem reprezentacije žensk se nenazadnje izpostavljam kot subjekt lastnih stvaritev, ki parodira pogled na žensko kot (umetniški) objekt. Pojmi, kot so umetniški objekt, slika, telo, um, jaz, umetnica, ženska, so združeni v terminu *telesna instalacija*, ki ga razumem kot podaljšek svojih slik.

LITERATURA

Ana Mendieta, *The Art Story,* dostopno na <https://www.theartstory.org/artist/mendieta-ana/> (18. 2. 2020).

Anksiozne motnje, *Iztok Lešer, psihiater*, dostopno na <http://psihiater-leser.com/dusevne_motnje/anksiozne_motnje/> (16. 12. 2019).

Art term: body art, *Tate*, dostopno na <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/body-art> (20. 1. 2010).

Art term: black box, *Tate*, dostopno na <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/black-box> (15. 12. 2019).

BRONFEN, E., Z. FELIX in M. SCHWANDER, *Cindy Sherman: photographic work 1975 – 1995*, München 1995.

CULETTO, Lea, *»Preveč, premalo, nikdar ravno prav« in druge pripovedi o ženskem telesu*: *magistrsko delo*, Ljubljana 2019.

DEMETRION, Jim, Francis Bacon, Study after Velázquez's portrait of Pope Innocent X, 1953**,** *Des Moines Art Center***,** dostopno na <https://www.desmoinesartcenter.org/webres/File/AC%20audio%20files/transcripts%20for%20AC%20audio%20tours.pdf> (12. 3. 2020).

FISCHER-LICHTE, Erika, *Estetika performativnega*, Ljubljana 2008.

Girls against God, *Issue 2* (ur. Bianca Casady, Anne Sherwood Pundyk), New York, 2013.

HODOŠČEK, Maja, Politike odpora – Festival Račka 2019. Performansi in razstava, *Center sodobnih umetnosti Celje*, dostopno na < https://csu.si/razstava/politike-odpora-festival-racka-2019-performansi-in-razstava/> (3. 2. 2020).

Iluminirana tovarna, *Avtonomna Tovarna Rog*, dostopno na <http://atrog.org/en/about-us/in-the-media/radio-student/90-iluminirana-tovarna> (11. 2. 2020).

Interview with David Sylvester – Francis Bacon*, Art Theory*, dostopno na <http://theoria.art-zoo.com/interview-with-david-sylvester-francis-bacon/> (12. 3. 2020).

JONES, Amelia, *Body art: uprizarjanje subjekta,* Ljubljana 2002.

KOLENIK, Tina, *Koža kot kostum: oblačenje in slačenje v vsakdanje življenju in umetniškem ustvarjanju*, Ljubljana 2017.

KRPIČ, Tomaž, *Telo, umetnost in družba*, Ljubljana 2011.

LUCIE-SMITH, Edward, *art tomorrow*, Pariz 2002.

MCMILLAN, Uri, *Embodied avatars – Genealogies of black feminist art and performance*, New York in London 2015.

MIKUŽ, Jure, *Alan Hranitelj: kostumografija 1986–2006*, Ljubljana 2006.

MOMIRSKI, Agnes, Ritual consciousness: transcendent living, neo-rituals, and alternative techno-futures, *New Edge magazine*,22. 8. 2019, dostopno na <https://newedgemagazine.com/index.php/ritual-consciousness/> (17. 2. 2020).

— , *siXren*, 2019, neobjavljen vir.

OWENS, Craig, *Beyond recognition: representation, power, and culture*, London 1992.

PAZ, Danielle, Tableau vivant, *The Chicago School of Media Theory*, dostopno na <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/tableau-vivant/> (9. 3. 2020).

Postavitev Gospodove večerje (Mr 14,22–26; Lk 22,15–20; 1 Kor 11,23–25), *Biblja.net – Sveto Pismo na internetu*, dostopno na <https://www.biblija.net> (3. 3. 2020).

ROLL, M. Renee, *Performing the image: the tableaux of Vanessa Beecroft*: *magistrsko delo*, Kent 2014.

ROZMAN, Jan, Predmetenje, *JAN ROZMAN*, 2018, dostopno na <https://www.janrozman.net/#/thinging/> (14. 3. 2020).

SAYRE, Henry M., *The object of Performance: the American avant-garde since 1970*, Chicago in London 1989.

SKUMAVC, Nina, Tadej Vaukman: Ritual očiščevanja, *Center in Galerija P74*, dostopno na <http://www.zavod-parasite.si/slo/archives/4690> (8. 3. 2020).

ŠIMENC, Liza, *O telesni instalaciji*, neobjavljen vir.

TAYLOR, Diana, *Performance*, Buenos Aires 2012.

TOMSICH, Francisco, *Translacija | Traslación,* 2019, neobjavljeni viri.

Trisha Brown 1936-2017*, Trisha Brown Dance Company*, dostopno na <https://trishabrowncompany.org/trisha-brown/biography/> (14. 3. 2020).

What you need to know about alopecia areata, *National Alopecia Areata Foundation*, dostopno na <https://www.naaf.org/alopecia-areata> (14. 2. 2020).

ZLOBEC, Marijan, Dvajset let tandema Eclipse z Monstrum Nostrum, *MARIJANZLOBEC* dostopno na <https://marijanzlobec.wordpress.com/2019/08/07/dvajset-let-tandema-eclipse-z-monstrum-nostrum/> (29. 2. 2020).

VELIKE REPRODUKCIJE UMETNIŠKIH DEL AVTORICE NALOGE

Slika 60: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, Pocket Teater Studio, Ljubljana.

Slika 61: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, Pocket Teater Studio, Ljubljana.

Slika 62: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, Pocket Teater Studio, Ljubljana.

Slika 63: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, Pocket Teater Studio, Ljubljana.

Slika 64: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

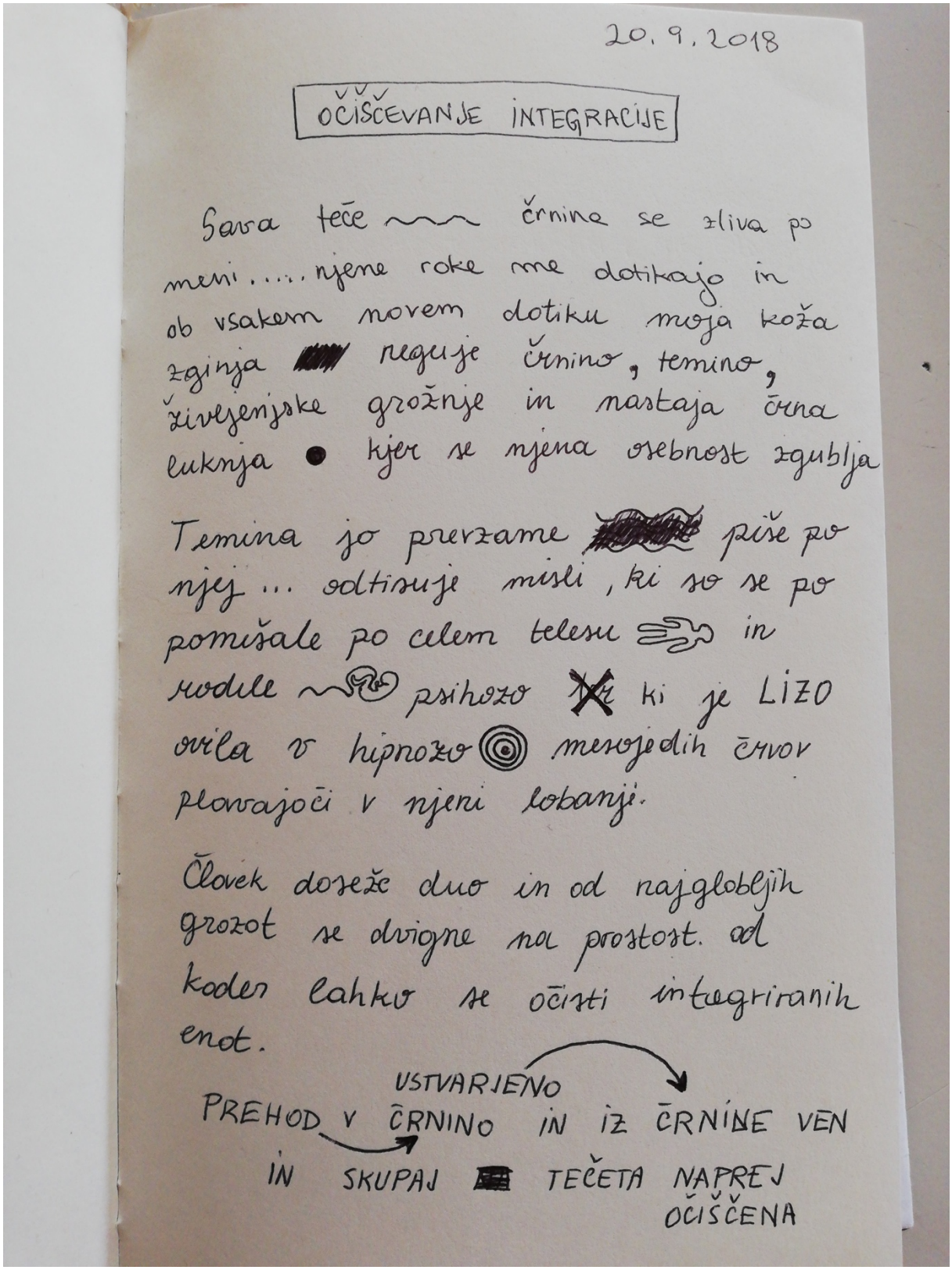
Slika 65: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

Slika 66: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

Slika 67: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

Slika 68: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.

Slika 69: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje.



Slika 70: Kresnička, *Očiščevanje integracije,* 2018, performans, dnevnik.

Slika 71: Kresnička, *Očiščevanje integracije,* 2018, performans, ob reki Savi, Ljubljana.

Slika 72: Kresnička, *Očiščevanje integracije,* 2018, performans, ob reki Savi, Ljubljana.

Slika 73: Drugi vhod v stavbo, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana.

Slika 74: Lo Milo, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana.

Slika 75: Tatiana Kocmur (desno), *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana.

Slika 76: Florian Berger, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana.

Slika 77: Proces dela, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana.

Slika 78: Tattoarian, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana.

Slika 79: Tattorian, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana.

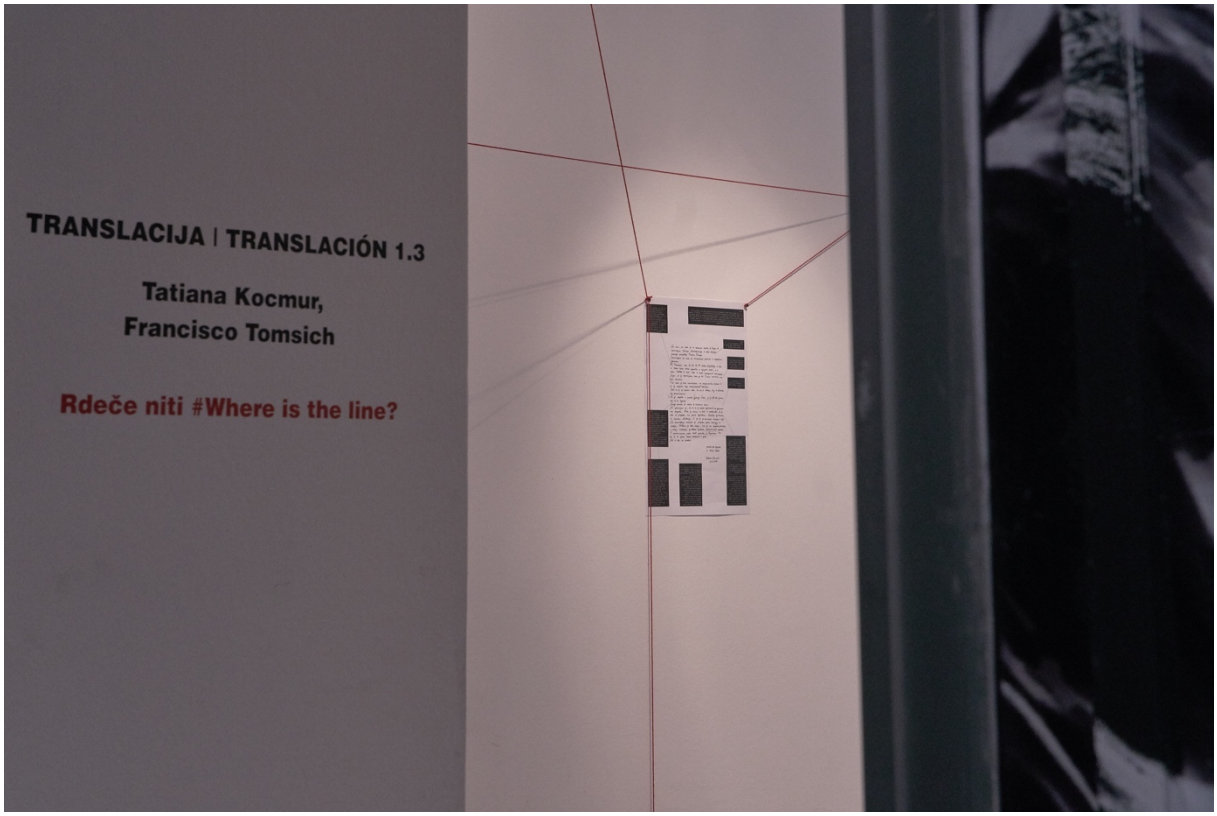
Slika 80: Bilal Yilmaz, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana.

Slika 81: Lo Milo, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana.

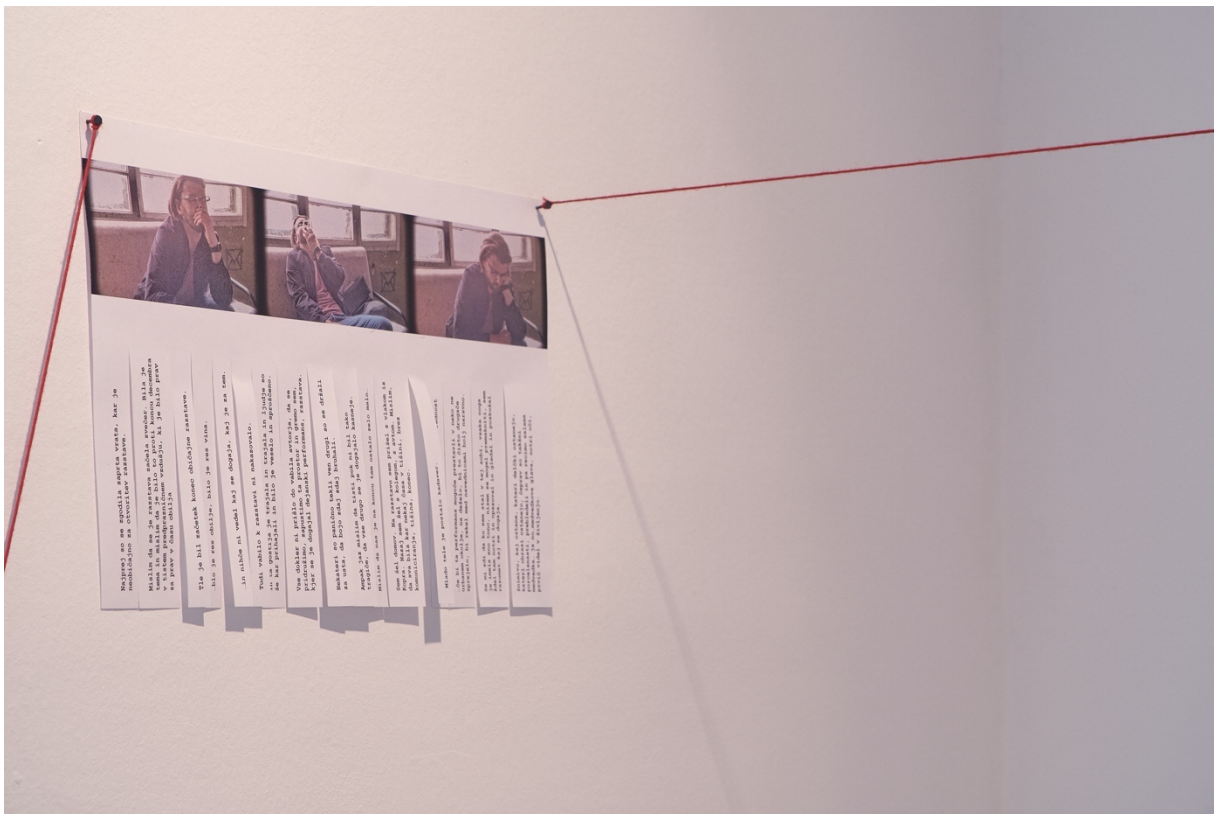
Slika 82: Deso, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana.

Slika 83: Florian Berger, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana.

Slika 84: Liza Šimenc,, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana.

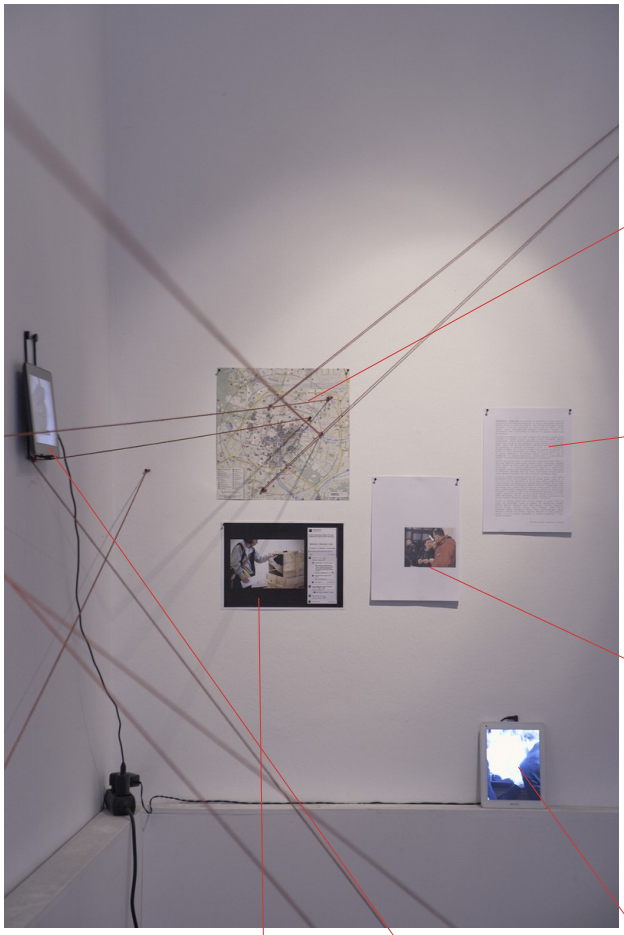


Slika 85: Translacija | Traslación*, Rdeče niti #Where is the Line?*, 2018, razstava, Rampa Lab, Ljubljana.



Slika 86: Translacija | Traslación*, Rdeče niti #Where is the Line?*, 2018, razstava, Rampa Lab, Ljubljana.

Slika 87: Translacija | Traslación*, Rdeče niti #Where is the Line?*, 2018, razstava, Rampa Lab, Ljubljana.



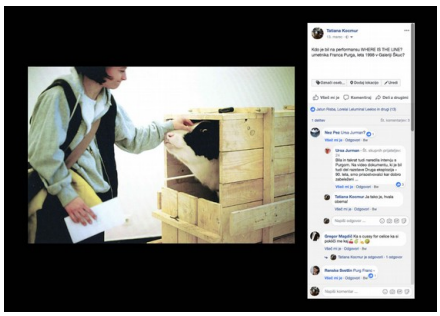
1) Map of Ljubljana, showing the places where interviews were made. Section of a standard tourist map, nails, red thread connecting marked spots with devices in the exhibition room.

2) Description of the project and credits in English and Slovenian languages. Two prints, A4, nailed. See next page for complete text.

3) *The Mick connection*. 5 colour prints, A4, nailed. The story, told through the reproduction of emails and social networks dialogues, of the unsuccessful attempt to get information about the whereabouts of the archive of Slovene poet and photographer Dušan Merklin (Mick), who used to worked in ŠKUC gallery and appears in the video documentation of *Where is the Line?*

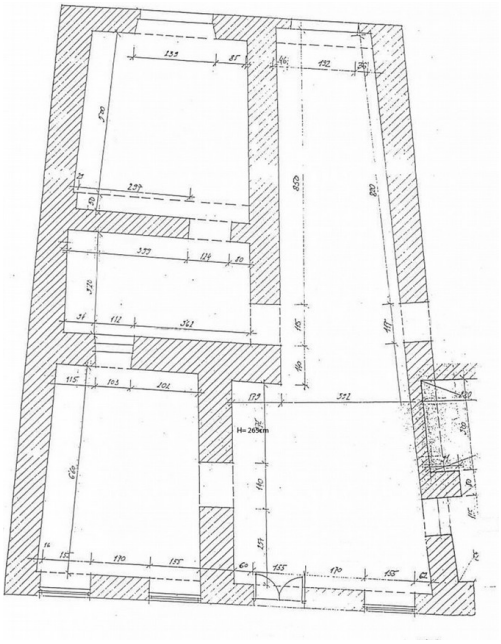
4) *Watching pictures at Kapelica Gallery*. Video; colour, sound, 1'01' (loop), on tablet. Registry of the two members of Kapelica Gallery's staff trying to recognize people depicted in the documentation of *Where is the Line?* included in the catalogue *The Second Explosion – the 90's / Druga eksplozija – 90. leta* (P.A.R.A.S.I.T.E., Ljubljana, 2016).

5) *Kdo je bil…?* (Who was there…?) A4-colour print of a Facebook post looking for people who was present at *Where is the Line?* in December 1998, and answers.



6) *Rdeče niti: Ivan*. Video; B&W, silent, subtitles, 8'61' (loop), on tablet. Fragments of an interview with one assistant to the performance.

Slika 88: Francisco Tomsich, *Rdeče niti #Where is the Line? :documentation of exhibition devices*, 2018, opis del.



16) Interviewed assistants to the performance *Where is the line?* were asked to fill A3-prints of ŠKUC gallery's floorplans, depicting where objects and devices were situated that night of 1998, and the direction of actions and movements. We showed five of these drawings at the floor of Rampa/ Lab, linking them to their authors' statements, portraits or registries.

Slika 89: Francisco Tomsich, *Rdeče niti #Where is the Line? :documentation of exhibition devices*, 2018, opis del.

Slika 90: Kresnička, *Kresnička*, 2017, telesna instalacija, Ljubljana.

Slika 91: Kresnička, *Rojstvo Kresničke*, 2017, telesna instalacija, Zelenica, Ljubljana.

Slika 92: Kresnička, *Kresnička*, 2017, telesna instalacija, 2onfire, Hannover.

Slika 93: Kresnička, *Kresnička*, 2017, telesna instalacija, Atonal Berlin, Berlin.

SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA

Slika 1: Tatiana Kocmur, *Deformada 2*, 2015, mešana tehnika, 85 × 190 cm. 9
Slika 2: Yayoi Kusama, *Kusama Fashions*, 1970, kolekcija Yayoi Kusama, (foto: Thomas Haar), Ota Fine Arts, Tokyo; Victoria Miro Gallery, London (pridobljeno s <https://whitney.org/Exhibitions/YayoiKusama> [2. 4. 2020]). 10
Slika 3: Teresa Neppi, Liza Šimenc, Tatiana Kocmur, *The opposite size,* 2016, performans, Ljubljana (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, foto: Urška Savič). 11
Slika 4: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 13
Slika 5: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 14
Slika 6: Boštjan Čadež, *Kvintesenca*, digitalna skica, 70,56 × 141,11 cm (Arhiv [Boštjana Čadeža, Tatiane Kocmur], Ljubljana). 15
Slika 7: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, Pocket Teater Studio, Ljubljana (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 17
Slika 8: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, detajl jakne, (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 18
Slika 9: Tatiana Kocmur, *Pelos*, 2017, lasje na papir, 10,2 × 6,2 cm. 20
Slika 10: Tatiana Kocmur, *Pelos*, 2017 (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, foto: Liza Šimenc). 21
Slika 11: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, Pocket Teater Studio, Ljubljana (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 22
Slika 12: Alan Hranitelj, *Paralelni svetovi Alana Hranitelja*, 2019, mešana tehnika, Ljubljana (pridobljeno s < https://www.alanhranitelj.com/parallel-worlds-of-alan-hranitelj/> [2. 4. 2020]). 24
Slika 13: Lea Culleto, *deflowered by Lea,* 2019, mešana teknika (pridobljeno s < https://flickr.com/photos/aksioma-org/48782076798/in/album-72157711029275851/> [2. 4. 2020]). 25
Slika 14: Tatiana Kocmur, *»Gunja«*, 2019, instalacija, mešana tehnika, Skopje (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, foto: Henrike von Dewitz). 27
Slika 15: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, jakna, (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, modna kreacija in foto: Ivana Kocmur). 29

Slika 16: Tatiana Kocmur, *AA*, 2020, digitalni kolaž z ilustracijami Ivane Kocmur, 23,16 × 21,1 cm. 30
Slika 17: Kresnička, *Očiščevanje integracije*, 2018, performans, Ljubljana (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tatiana Kocmur). 32
Slika 18: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 34
Slika 19: Kresnička, *Mary Jane,* 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 35
Slika 20: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 37
Slika 21: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 38
Slika 22: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 39
Slika 23: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 40
Slika 24: Tatiana Kocmur, *skica Kresničke*, 2017, črnilo na papir, 13 × 9 cm. 41
Slika 25: Cindy Sherman, *Brez naslova #183*, 1988, kromogeni barvni tisk, 96,5 × 57,8 cm, New York, last umetnice in *Metro Pictures* (pridobljeno s < https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1154?slideshow=17&slide=18> [3. 4. 2020]). . 43
Slika 26: Carolee Schneemann, *Oko Telo #9* iz *Oko Telo*: 36 *Transformativih dejanj za kamero*, 1963, srebrni tisk, natisnjeno 2005, 61 × 50,8 cm, *Galerie Lelong & Co., P•P•O•W*, New York (pridobljeno s <https://www.moma.org/collection/works/200132?association=portfolios&locale=en&page=1&parent_id=200121&sov_referrer=association> [3. 4. 2020]). 44
Slika 27: Kresnička, *Očiščevanje integracije*, 2018, performans (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tatiana Kocmur). 46
Slika 28: Tadej Vaukman, *Očiščevanje 4*, 2020, fotografija, akril, semenska tekočina, Center in Galerija P74, Ljubljana, foto: Dejan Habicht (pridobljeno s <https://scontent-vie1-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/82762333_1347910362036926_2483671500129828864_o.jpg?_nc_cat=111&_nc_sid=8024bb&_nc_ohc=7N0yCTqM34YAX9MMh4O&_nc_ht=scontent-vie1-1.xx&oh=dd55303f123e8057fc5c328a2851deb1&oe=5ECCE920>) 51

Slika 29: Agnes Momirski, *siXern (Verbum Medicinae),* 2020, performans, Ljubljana (Fotoarhiv [Agnes Momirski in MGLC], Ljubljana, foto: Urška Boljkovac). 52
Slika 30: Ana Mendieta, *Brez naslova: serija Silhueta*, 1978, srebrni tisk, 17,1 × 24,8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (pridobljeno s <https://www.guggenheim.org/artwork/5221> [3. 4. 2020])..... 53
Slika 31: Eclipse, *Monstrum Nostrum,* 2019, performans, Stara mestna elektrarna (pridobljeno s <http://www.bunker.si/en/events/eclipse-monstrum-nostrum-2/> [3. 4. 2020]). 54
Slika 32: Tatiana Kocmur, *BLINK BLINK*, 2016, plesni performans, Avtonomna tovarna Rog (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, foto: Sunčan Stone). 55
Slika 33: Agnes Momirski, prizor iz dela *siXern (Verbum Medicinae),* 2020 (Fotoarhiv [Agnes Momirski], Rotterdam, direktor fotografije: Rajko Bizjak). 56
Slika 34: Jan Rozman, *Predmetenje*, 2018, performans, Plesni Teater Ljubljana (pridobljeno s <https://www.janrozman.net/#/thinging/> [3. 4. 2020]).. 58
Slika 35: Tatiana Kocmur, *Brez naslova*, 2017, grafit, Tovarna Rižarna, Ljubljana (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana). 59
Slika 36: Fotografija notranjih prostorov rižarne, 2017, Tovarna Rižarna, Ljubljana (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana). 61
Slika 37: Dalea Kovačec, *Brez naslova*, 2017, igračka in akril, Tovarna Rižarna, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana). 62
Slika 38: Otvoritev razstave *Tovarna Rižarna*, 2017, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana, foto: Philipp Pöschl). 63
Slika 39: Dokumentacija procesa, 2017, Tovarna Rižarna, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana, foto: Urška Savič). 64
Slika 40: Kresnička, *Investigation of nonphysical*, 2017, telesna instalacija, Ufer Studios, Berlin (pridobljeno s <https://morr2017.wordpress.com/awaiting-rooms/> [3. 4. 2020]) 66
Slika 41: Liza Šimenc, *Brez naslova*, 2017, performans, Tovarna Rižarna, Ljubljana (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana). 67
Slika 42: Florian Berger, *Brez naslova*, 2017, performans, Tovarna Rižarna, Ljubljana (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana, foto: Philipp Pöschl). 67
Slika 43: Betina Habjanič, *Ljubezenski akt: inverzija,* 2018, performans, galerija Kapelica, Ljubljana (pridobljeno s <https://www.rtvslo.si/kultura/vizualna-umetnost/maja-smrekar-in-betina-habjanic-odpirata-ekstravagantna-telesa-v-zagrebu/499927#&gid=1&pid=2> [3. 4. 2020]). 69

Slika 44: Tattorian, *Brez naslova*, aktivno slikanje, 2017, Tovarna Rižarna, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana, foto: Florian Berger). 70
Slika 45: Francisco Tomsich, *Vabilo na razstavo Rdeče niti #Where is the Line?*, 2018, Rampa Lab, Ljubljana (Fotoarhiv Translacija | Traslación, Ljubljana). 72
Slika 46: Francisco Tomsich, *Skica postavitve razstave Rdeče niti #Where is the Line?*, 2018, digitalna skica (Fotoarhiv Translacija | Traslación, Ljubljana). 74
Slika 47: Tatiana Kocmur, *Skica Rdeče niti #TV Dražba,* 2018, digitalna skica (Fotoarhiv Translacija | Traslación, Ljubljana). 74
Slika 48: Translacija | Traslación*, Rdeče niti #Where is the Line?*, 2018, razstava, Rampa Lab, Ljubljana, (Fotoarhiv Translacija | Traslación, Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 75
Slika 49: Translacija | Traslación, prizora iz video dokumentacije performativne predstavitve *Rdeče niti #TV Dražba*, 2019, 03 min, SCCA, Ljubljana (Videoarhiv Translacija | Traslación, Ljubljana, video: Matias Zemljič). 76
Slika 50: Martina Bastarda, prizor iz dela *TV Dražba*, 2003, video, 60 min, TV Pika, Ljubljana, (Fotoarhiv Translacija | Traslación, Ljubljana). 77
Slika 51: Francisco Tomsich, *Rdeče niti #Where is the Line?: documentation of exhibition devices*, 2018, (Fotoarhiv Translacija | Traslación, Ljubljana). 79
Slika 52: Francisco Tomsich, *Jernej,* 2018, fragment z razstave *Rdeče niti #Where is the Line?*, Rampa Lab, Ljubljana, (Fotoarhiv Translacija | Traslación, Ljubljana). 81
Slika 53: Kresnička, *Rojstvo Kresničke*, 2017, telesna instalacija, Zelenica, Ljubljana, (Fotoarhiv [Kresničke], foto: Tomaž Šantl). 83
Slika 54: Kresnička, *Kresnička*, 2017, telesna instalacija, Hoffest, Nemčija, (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Christian Rosenkranz)..... 87
Slika 55: Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1974, srebrni tisk na fotografskem papirju v osemindvajsetih delih, 17,1 × 11,4 cm (pridobljeno s <https://twitter.com/MOCAlosangeles/status/1027346226092670977/photo/1> [4. 4. 2020]). 89
Slika 56: Vanessa Beecroft, *VB43.035.ali*, 2000, digitalni kromogeni tisk, 101,6 × 152,4 cm (pridobljeno s <https://www.artnet.com/auctions/artists/vanessa-beecroft/vb43035ali> [4. 4. 2020])..... 91
Slika 57: Nicholas Nixon, *The Brown Sisters*, *Brookline, Massachusetts*, 1999, srebro-želatinska kontaktna kopija, 19,4 × 24,4 cm, Fraenkel Gallery, San Francisco (pridobljeno s < https://fraenkelgallery.com/portfolios/brown-sisters> [4. 4. 2020]). 93

Slika 58: Tatiana Kocmur, *Madre*, 2020, digitalna fotografija, 50,8 × 33,87 cm, (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 94
Slika 59: Kresnička, *Rojstvo Kresničke*, 2017, telesna instalacija, Zelenica, Ljubljana, (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 97
Slika 60: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, Pocket Teater Studio, Ljubljana (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 103
Slika 61: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, Pocket Teater Studio, Ljubljana (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 103
Slika 62: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, Pocket Teater Studio, Ljubljana (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 104
Slika 63: Tatiana Kocmur, *Alopecia Areata*, 2018, performans, Pocket Teater Studio, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tatiane Kocmur], Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 105
Slika 64: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje, (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 106
Slika 65: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje, (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 106
Slika 66: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje, (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 107
Slika 67: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje, (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 108
Slika 68: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje, (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 108
Slika 69: Kresnička, *Mary Jane*, 2019, telesna instalacija, Center sodobnih umetnosti Celje, (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tomaž Črnej). 109
Slika 70: Kresnička, *Očiščevanje integracije,* 2018, performans, dnevnik, (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tatiana Kocmur). 110
Slika 71: Kresnička, *Očiščevanje integracije,* 2018, performans, ob reki Savi, Ljubljana, (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tatiana Kocmur). 111
Slika 72: Kresnička, *Očiščevanje integracije,* 2018, performans, ob reki Savi, Ljubljana, (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Tatiana Kocmur). 111
Slika 73: Drugi vhod v stavbo, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana, foto: Lo Milo). 112
Slika 74: Lo Milo, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana, foto: Lo Milo). 112

Slika 75: Tatiana Kocmur (desno), *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana, foto: Tatiana Kocmur).....113
Slika 76: Florian Berger, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana). 113
Slika 77: Proces dela, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana).....114
Slika 78: Tattoarian, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana). 114
Slika 79: Tattorian, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana). 115
Slika 80: Bilal Yilmaz, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana).....115
Slika 81: Lo Milo, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana). 116
Slika 82: Deso, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana). 116
Slika 83: Florian Berger, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana). 117
Slika 84: Liza Šimenc,, *Brez naslova*, projekt *Tovarna Rižarna,* 2017, Ljubljana, (Fotoarhiv [Tattorian], Ljubljana). 117
Slika 85: Translacija | Traslación*, Rdeče niti #Where is the Line?*, 2018, razstava, Rampa Lab, Ljubljana, (Fotoarhiv [Translacija | Traslación], Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 118
Slika 86: Translacija | Traslación*, Rdeče niti #Where is the Line?*, 2018, razstava, Rampa Lab, Ljubljana, (Fotoarhiv [Translacija | Traslación], Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 118
Slika 87: Translacija | Traslación*, Rdeče niti #Where is the Line?*, 2018, razstava, Rampa Lab, Ljubljana, (Fotoarhiv [Translacija | Traslación], Ljubljana, foto: Tomaž Šantl). 119
Slika 88: Francisco Tomsich, *Rdeče niti #Where is the Line? :documentation of exhibition devices*, 2018, opis del (neobjavljeni vir [Translacija | Traslación], Ljubljana).....120
Slika 89: Francisco Tomsich, *Rdeče niti #Where is the Line? :documentation of exhibition devices*, 2018, opis del (neobjavljeni vir [Translacija | Traslación], Ljubljana).....121
Slika 90: Kresnička, *Kresnička*, 2017, telesna instalacija, Ljubljana, (Fotoarhiv [Kresničke], foto: Liza Šimenc). 122
Slika 91: Kresnička, *Rojstvo Kresničke*, 2017, telesna instalacija, Zelenica, Ljubljana, (Fotoarhiv [Kresničke], foto: Tomaž Šantl). 122

Slika 92: Kresnička, *Kresnička*, 2017, telesna instalacija, 2onfire, Hannover, (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana, foto: Florian Berger). 123
Slika 93: Kresnička, *Kresnička*, 2017, telesna instalacija, Atonal Berlin, Berlin (Fotoarhiv [Kresničke], Ljubljana). 123

ZAHVALA

Ob tej priložnosti se zahvaljujem svojemu mentorju praktičnega dela, izr. prof. mag. Žigu Karižu, za reference, strokovne nasvete in prijazno mentorstvo. Prav tako se zahvaljujem svoji mentorici teoretičnega dela, izr. prof. dr. Uršuli Berlot Pompe, za informacije, reference in pomoč pri pisanju magistrskega dela.

Iz srca se zahvaljujem tudi svojemu dolgoletnemu prijatelju Primožu Mlačniku za dragocene nasvete in pomoč pri pisanju.

Hvala!

Zveni premalo in menim, da ni besede, ki bi lahko opisala moja telesna občutja. Pa vendarle ne znam drugače, kot da se zahvalim vsem, ki so me spremljale na tej razvojni poti.

Neskončno se zahvaljujem svoji družini, ki mi je stala ob strani v hudih trenutkih in me podprla v vseh spektrih. Posebno zahvalo izrekam svoji soustvarjalki Lizi Šimenc in soustvarjalcema Franciscu Tomsichu in Florianu Bergerju za bleščeče trenutke, ki so ostali zapečateni v izjemnih delih in sedaj tudi v mojem magistrskem delu. Zahvaljujem se tudi ustanovam, pri katerih sem lahko širši javnosti predstavila svojo umetnost. Za zaključek pa izrekam prisrčne zahvale svoji ljubezni Boštjanu Čadežu za spodbudo, podporo in ljubezen.