

Mario Županović

# Body art kao suvremeni *pharmakon* / *pharmakos*

Zbog nemogućnosti pisanja *ispravne* povijesti body art performansa i postavljanja isključivih, jednoobraznih teorija ili sustava dekodiranja onih procesa koje navijamo izvedbenim, pokušat ću u ovom radu neizbježnom selektivnošću i unaprijed nezahvalnom pozicijom sintetizatora istražiti i postulirati odnose u sustavu izvođač↔gledatelj↔teorija. Pritom ću se ponajviše baviti onim vidom body arta koji se označava ekspresivnim, ritualnim i bihevioralnim, s naglaskom na procesima i izvedbama koje uključuju jednog izvođača.<sup>1</sup> Pojmovi *izoliranog, usamljenog tijela* i simultanost modela subjekt / objekt važne su premise koje djelomično određuju koordinate samog rada. Središnju teorijsku paradigmu mog sustava predstavlja skup termina *pharmakon* – *pharmakeus* – *pharmakos*, preuzet i adaptiran po modelu Jacquesa Derride iz njegovog čitanja *Platonove farmacije* u djelu *Diseminacija*.

Body art se najčešće promatrao u postmodernističkom ključu koji od-

govara formuli proces / izvedba / događaj kao perzistentni izvedbeni proizvod naslijeđen iz kasnog modernizma, vitalan i ključan oblik *živog* izvođenja koji je, omeđen u hasanovskom kontekstu kao *društveni, umjetnički fenomen okrenut otvorenoj ideologiji frakture*, iskazivao suvremenu *antitetičku stvarnost*<sup>2</sup> i među prvima uistinu doveo u pitanje *ekskluzivnost* umjetnosti visokog modernizma Clementa Greenberga ili Michaela Frieda.<sup>3</sup> Ujedinjujući u sebi niz kodova društvenog, političkog, ritualnog, rodnog i identitetskog promišljanja, body art se pokazao pogodnim za najrazličitije interpretacije i kao plodno tlo za manipulaciju *tijelom* u svrhu obrane ili izgradnje određene teorije ili sociološkog opredjeljenja.<sup>4</sup>

U članku *Interpreting Feminist Bodies: The Unframability of Desire*, Amelia Jones, kroz radove Lynde Bengalis, Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Annie Sprinkle i Adrian Piper, otkriva zanimljivu premisu: feminističko tijelo kao subjekt / objekt izvedbe ne izvodi nužno feminističku poruku. Radovi poput *Interior Scroll* Schneemann (izvođačica polako izvlači rolu papira iz vlastite vagine i čita njezin sadržaj) ili *Now* Bengalisove (izvođačica manipulacijom putem videa izvodi homoerotizam) izokreću realitet odnosa subjekt / objekt u kontekstu lacanovskoga označiteljskog lanca *subjekt / objekt / žudnja*, reducirajući ga na simultanost tih istih u vidu tijela izvođača.<sup>5</sup> Važno je pri problematizaciji odnosa subjekt

/ objekt tj. izvođač / publika (u kontekstu izvedbe) istaknuti da je body art radikalna strategija izvođenja koja u praksi manipulira *ulogama* i u stanju je u potpunosti zamijeniti mjesta i poziciju subjekta i objekta.

Eksplicitnu argumentaciju tog zaključka nalazimo u radu *Post Post Post Modernist* Annie Sprinkle, u kojem izvođačica poziva gledatelje da zavire u unutrašnjost njezinih genitalija. Gledatelj se time iz *promatrača* pretvara u *promatranog* (od izvođačice) i njegova se uloga mijenja (postaje kao i izvođač dvojni subjekt / objekt element izvedbe). Modularanje ovakovog sustava često je u srži izvedbi Marine Abramović (primjerice *Imponderabilia* i *Rhythm 0*)<sup>6</sup> i Vita Acconcija (*Seedbed*, *Street Works*), ali se ne može ustoličiti kao paradigma primjenjiva na sve body art izvedbe. No rad Amelije Jones upućuje na to da body art ne smijemo promatrati kroz ideologiju *samoprisutnosti* i *samodostatnosti* (citirajući pritom Derridinu kritiku pojma *selfpresence*) upravo stoga što su *uokviravanje (framing)* i pozicija promatrača upitni i reverzibilni.<sup>7</sup> Ono što je na ovom stupnju značajno podcrtati jest *promjenjivost, neodredivost* i *manipulativnost* izvedbenih faktora, što nas dovodi u blisku vezu sa srži odnosa *pharmakon* – *pharmakeus* – *pharmakos*, koji ću iznijeti nešto kasnije.

Prije toga uputno je otvoriti još dva poglavlja u kontekstu body art izvedbe: liminalnost same izvedbe i transformativnost njezinih sudionika u društvenom kontekstu te radikalnost body arta prema sustavu *proizvodne* umjetnosti. Elementi liminalnosti prisutni su u većini radova body arta, makar ne i nužno eksplicitno prepoznatljivi u vizuri izvedbe. Ono što je formulativno jesu izvedbene odrednice: izvođač najčešće s heterogenim auditorijem oblikuje proces izvođenja koji često tretira publiku kao sudionika i djelatnog aktera same izvedbe. Tijelo izvođača je *nezaštićeno* i često namjerno upućeno / podvrgnuto sakaćenju, ozljeđivanju i dovođenju do maksimalnog rizika trajne destrukcije ili potencijalne smrti. Gledatelj se u unaprijed pripremljenim uvjetima upućuje da sudjeluje u neizvjesnom i *začudnom* (stranom) događaju koji ga dovodi do mogućeg preispitivanja vlastitih bioloških, psiholoških i društvenih datosti.

Stoga je iskustvo koje je gledatelj prošao upravo *liminalno iskustvo*. Prema riječima Erike Fischer-Lichte, gledatelj je (ali i izvođač) barem nakratko *transformiran između razli-*

Cjelovitost i *zdravlje* umjetnosti / društva dolazi na kušnju ako u njemu djeluje rizičan *pharmakon* koji nije motiviran k učvršćivanju sustava, nego djeluje *anarhistički slobodno, bez motivacijskog predznaka*. Sam body art, u sustavu zaštićenoga *zapadnjačkog* tijela umjetnosti, nagrizi i osujećuje (dovodi u pitanje) *zdravlje* njegovih sudionika.

čitih, čak i *oprečnih okvira, pravila, normi i uzoraka ponašanja, između umjetničkih i etičkih zahtjeva*.<sup>8</sup> Fischer-Lichte povezuje *liminalnost* body arta s teorijama *liminalnosti* i *društvene drame* Victora Turnera, naglašavajući da ritualizacija suvremenih izvedbi ne odudara nužno od tradicionalnih izvedbi predindustrijskog doba – time odbacuje liminoidne oznake umjetnosti performansa jer postindustrijske datosti nisu nužno implicirane u ideologiji izvedbe (čak i u slučaju *tehnoloških performansa* Stelarc tehnologija nije preduvjet, nego oruđe izvedbe). Ne bih na ovome mjestu raspravljao koliko je uputno primjenjivati model *društvene drame* na izvedbene značajke body arta, ali je potrebno podcrtati *liminalnost, transformativnost* i *iskustvenost* kao važne čimbenike body arta i kao atribucijske elemente u lancu *pharmakon* – *pharmakeus* – *pharmakos*.

U sustavu *proizvodne* umjetnosti body art se često manifestira kao negacijski, antiekonomični čin, doslovce kao *jalovo* djelovanje. Terminom *proizvodne* umjetnosti označit ću ovom prigodom sav umjetnički, kulturni i industrijski pogon koji je sazdan na principima sigurne i zaštićene infrastrukture (trajno i neoštećeno tijelo, stroj, ili trajno zaštićeni i osigurani konzument / gledatelj), ciljane i nerizične produktivnosti (povijesno *ispravno* mjesto određenog artefakta u sustavu kulture i umjetnosti) te nesmetane i *unaprijed zajamčene* reproduktivnosti. Priznajmo odmah da postoji niz *tehnoloških izvedbi* poput Stelarcovih *The Third Hand* ili *Elapsed Horizon*, koji upravo naglašavaju principe *proizvodne* umjetnosti (ne treba zaboraviti da je tijelo *alat* koji treba održavati i sačuvati za naredne izvedbe), ali rudimentarna body art izvedba podrazumijeva upravo *antitetičke* karakteristike: tijelo se kao temeljna infrastruktura oštećuje, kvari, narušavaju mu se ili mijenjaju performanse, odlike i svrha (*Escalade sanglante* Gine Pane ili *Aktion* Arnulfa Rainera), konzument / gleda-

telj takve izvedbe izložen je riziku *aktivnosti i djelovanja*. Unatoč znanstvenoj revalorizaciji body art izvedbe nemaju precizno artikuliran *smještaj* unutar korpusa *povjesnosti* – ne možemo ih smatrati u *potpunosti* ni ritualima ni obredima (nepostojanje tradicijske, religijske ili svrshodne motivacije), a ponajmanje žanrovski *usustavljenim* izvođenjem.

Jon McKenzie u razmatranju *otjelovljene* izvedbe, nastale suradnjom tijela i neoblikovanog materijala, prepoznaje *podstratum* ili određeni element izvedbe, ali body artu, čini se, nedostaje onaj *metastratum* ili odredbeni element.<sup>9</sup> Karijere rijetkih body art izvođača traju duže od desetak godina i najčešće pokazuju dvije faze djelovanja: formativno razdoblje inauguracije određene estetike tjelesne izvedbe te rekapitulaciju ili antologiziranje već ustaljene prakse. Onda kada body art izvedba, a s njom i izvođač, postanu *okoštali* dio povijesno-umjetničkog establišmenta, prestaje, čini se, i njihova liminalnost, a započinje disciplinarnost *povjesnog* body arta – aspekta kojim se neću baviti u ovom radu.<sup>10</sup>

Derridina kritika zapadnjačke metafizike postulirana u članku *Istina u slikarstvu* kao opreka Kantovoj i Hegelevoj estetici naglašava nemogućnost / neispravnost sagledavanja umjetnosti isključivo u kontekstu serije suprotstavljenih termina *značenje / forma, unutar / izvan, označeno / označitelj, subjekt / objekt ili interpretirano / interpretator*, naglašavajući da se procesi i dinamika određenih radnji nalaze podjednako i nedjeljivo zastupljeni unutar antitetičkih skupina.<sup>11</sup> Znači li to da operativna suprotnost mora biti u potpunosti napuštena? Ne! Derrida nam nastavak rasprave nudi u djelu *Platonova farmacija*. Umjesto strukturiranja u vidu oprečnih termina i antitetičkih lanaca, ovdje se otvara potreba za višeznačnim, multiperspektivnim iščitavanjem povezivih pojmova i struktura.

Iako primarno tekstološka tvorevina, *diseminacija* je primjenjiva kao analitičko / dekonstrukcijsko oruđe i na ritual, dramu ili slikarstvo. U središtu Derridina diseminacijskog čitanja Platona stoji *neoznačeni* pojam *pharmacia* koji u našem slučaju možemo interpretirati kao umjetnost, društvo, kultura ili kao antički *logos*. Višeznačni *pharmakon* prvi je u lancu označenih termina, sa značenjem *otrova, droge, lijeka* ili samo *tvari*.<sup>12</sup> Cjelovitost i *zdravlje* umjetnosti / društva dolazi na kušnju ako u nje-mu djeluje rizičan *pharmakon* koji nije motiviran k učvrš-

ćivanju sustava, nego djeluje anarhistički slobodno, bez motivacijskog predznaka. Sam body art, u sustavu zaštićenoga *zapadnjačkog* tijela umjetnosti, nagriža i osujećuje (dovodi u pitanje) *zdravlje* njegovih sudionika.

Primijenimo, dakle, *pharmakon* u njegovim operativnim značenjima na body art: *pharmakon djeluje protiv prirodnog života i daje bolno zadovoljstvo*<sup>13</sup> – u ovom kontekstu body artist često djeluje nasilno i destruktivno na vlastito tijelo pobijajući time svetost i *cjelovitost* datog organizma (Stuart Brisley u *Moments of Decision / Indecision* pokušava *uništiti* vlastito tijelo, Gina Pane pokušava se izložiti izgaranju u *Conditioningu*, Ron Athey i Matthew Barney doživljavaju *bolna* zadovoljstva u radovima poput *Martyrs and Saints* ili *Hoist*). *Pharmakon* je nadalje u *stanju raspršiti ili dopuniti bolest*<sup>14</sup> – kao potpuno radikalan sustav unutar body arta ističe se *izlaganje deformacije* ili *izlaganje bolesti* – epitomizirano u izvedbama Franka B. koji doslovno *raspršuje bolest* (u ovom slučaju HIV). Subverzivnost tjelesnih činova / radnji u kontekstu *zagađenja* ili *osobe koja zagađuje* (termin Simona Watneyja) dobro je istaknula Judith Butler: *ako je tijelo sinegotalno za društveni sustav per se ili je mjesto u kojem konvergiraju otvoreni sustavi, tada svaka vrsta neregulirane propusnosti tvori mjesto zagađenja i opasnosti*,<sup>15</sup> usprkos svojevrsnoj rezervi koju mogu iskazati prema čitanjima body arta kao *izvedbe rodnih performativa* od same J. Butler.

*Pharmakon* ne možemo jednostrano imenovati osobom, odlikom ili stanjem, nego ponajbliže *procesom*, kao što body art nije označen isključivo tijelom izvođača ili stanjem publike, već *procesom* koji se odigrava između tih kategorija. Bliskost koja se pokazuje na relaciji dinamizma i procesualnosti u *antičkoj farmaciji* s onim *procesualnim* dinamizmom o kojem govore Turner i Schechner istražujući operativna načela rituala, zasigurno nije slučajna. Derrida, rastajući moguće konotacije *pharmakona*, donosi i značenje prema kojem je on *surogat i suplement koji je u osnovi opasan* jer nije prirodno zadan.<sup>16</sup> Svako zamjenjivanje prirodno danih uloga i namjena u osnovi je *opasno* i dovodi u pitanje *mentalno i društveno* zdravlje onih koji se dotiču *pharmakona*, koji je *liminalnih* oznaka. Iskustvo i transformacija uz pomoć *pharmakona* blisko je vezana uz liminalne društvene radnje i rituale koje sam već napomenuo.

Terapeutska svojstva *pharmakona* u vezi su s *označenom suštinom* koju mu zadaje korisnik ili sudionik. U našem slučaju iščitajmo to ovako: body artist koristi izvedbu (*pharmakon*) u terapeutske svrhe *liječenja* ili nadomještanja *zdravlja*, gledatelj ne mora nužno percipirati ili konzumirati terapeutske učinke izvedbe – u konačnici ono što je izvođaču *lijek* gledatelju može biti *otrov* i obratno.<sup>17</sup> Terapeutska izvedba nalazi se u srži velikog djela izvedbi jer *terapija* ne podrazumijeva nužno *dobro / pozitivno* iskustvo, nego oblik transformacijskog ciklusa usporedivog donekle s *kazališnom katarzom*. Derrida nas upozorava da *pharmakon* nije crno ili bijelo, nego crno / bijelo u istom trenutku. U tom kontekstu *pharmakon* nije odvojiv od tijela kojem daje / uzima bolest kao što body artist nije odvojiv od tijela s kojim je simultani subjekt / objekt izvedbe. *Pharmakon* je *ambivalentan* jer *zasniva medij u kojem su suprotnosti suprotstavljene*, on je *pokret, mjesto i igra, proizvodnja razlike... on nije ništa sam po sebi, ali je uvijek u bazi drugog*.<sup>18</sup> Stoga posjeduje onu *neoznačenu razliku* koja je često u srži suvremenih teorija izvedbe.

*Pharmakon* se uvijek može dovesti u vezu s *osjećanjem boli* ili s *proizvodnjom boli*, neovisno djeluje li kao *lijek* ili *otrov*. Bol je središnji aspekt radikalne novosti koju krajem 60-ih i tijekom 70-ih godina 20. stoljeća inaugurira upravo body art performans, a koji će se zatim izravno pretočiti u aspekt *kazališta tijela boli* o kojem govori Hans-Thies Lehmann u kontekstu skupina poput *La Fura dels Baus*, *La La Human Steps* ili u radovima Reze Abdoha. Lehmann označava da je radikalni pomak izvršen od *predstavljanja boli* (dramsko kazalište, slikarstvo) prema *boli doživljene u predstavljanju* i to je prema njegovim riječima *ono novo što je u svojoj moralnoj i estetskoj dvoznačnosti postalo indikatorom za pitanje predstavljanja*.<sup>19</sup> Body art nastupa kao praksa koja ukida *posredništvo* ili *naraciju* o, djelujući trenutno na *krv i um* – nije li to upravo uloga *višeznačnog pharmakona*?

Termin *pharmakeus* nadalje nam je važan kao svojevrsno otjelovljenje paradigme *pharmakona* jer se tim terminom imenuje osoba ili značenje onog koji je analogan *pharmakonu*. *Pharmakeus* je usporediv s antičkim *magom* ili *čarobnjakom* (Derrida navodi i pojam *trovača*), približe to je uvijek onaj koji nije u sustavu ili *smjera* protiv konvencija ili zakona određenog sustava. Sokrat je tipičan primjer

Suvremeni ritual *pharmakosa* usađen je u strategije izvedbe body arta, bilo u vidu izolacije umjetnika kao *supkulturne egzistencije* bilo u vidu implementacije sustava *žrtva / stranac / uzurpator*. Neovisno o tome kojim ga kontekstom označavamo, *pharmakos* je uvijek ambivalentan subjekt koji je u opreci s prevladavajućim sustavom: performans protiv klasične *neosjetljive* umjetnosti, body art protiv bezbolnog konzumiranja izvedbenog tijela, umjetnik protiv konvencionalnog *ugadanja* i zabavljanja javnosti / publike.

antičkog *pharmakeusa* u svojstvu *kvaritelja*. Suvremeni *pharmakeus* može biti pročitán kao *šaman, osloboditelj* ili osoba *opasnih namjera*. Aspekti body arta označeni kao *umjetnost ponašanja*, a najbolji nam je primjer Joseph Beuys, djeluju upravo u smjeru *pharmakeusa*: Beuys unutar sustava (dizeldorfska akademija) propagira ideologiju stranu umjetničkom establišmentu i stoga je odstranjen iz sustava kao *anarhoidni ljevičar* ili čak kao *opsjenar*.<sup>20</sup> *Pharmakeus* stoga radije (kako bi ostvario vlastitu ulogu i lakše poentirao protiv sustava) namjerno bira izolaciju (ne bježeći nikad u potpunosti od *sukoba*) prema sustavu, pojavljujući se kao *stranac* ili *žrtva* sustava, uvijek prema vlastitom izboru. Lehmann nam u slučaju Chrisa Burdena i Orlan dobro sažima *učinke pharmakeusa: uloga žrtve očita je u obama slučajevima, ali ona polazi od individualno subjektivne volje*,<sup>21</sup> apostrofirajući da postupci u namjernom *zastranjenju* od konvencija stvaraju apoteozu *self-willed* pojedinca koji se ne miri ni s kakvom sudbinski zadanom realnošću. On radije, poput Rona Atheya, odabire neku *marginalizaciju punu ponosa* u vidu subkulturne egzistencije.<sup>22</sup>

*Pharmakeus* u odnosu prema društvu ili bira sebi slične ili se u očima javnosti doima kao *negacija* dobrobiti tog istog društva. Tijekom izvođenja performansa *Seedbed* Marine Abramović 2005. godine u Guggenheimovu muzeju u New Yorku dio publike izjavljuje: *Ona je kurva... ovo nije umjetnost... planiram dignuti Guggenheim u zrak*.<sup>23</sup> Dobar dio posjetitelja body art priredbi djeluje u dvije krajnosti: *obožavaju visoku umjetnost* usprkos nerazumijevanju ili iskazuju neprijateljski stav prema svemu u body artu, od golo-tinje do samoranjavanja. *Seedbed* u izvornoj verziji Vita

Acconcia iz 1972. godine, sazdan na principu *polja moći*, strukturiran je kao komad u kojem izvođač / masturbator nije fizički vidljiv gledateljima, iako se njegov utjecaj (potencijalno) osjeća. Tipična je to situacija gdje *pharmakon* / *pharmakeus* izaziva *mentalne* ili psihosomatske učinke u sustavu *zdravih* dijelova društva iako nije vizualno ili fizički prisutan u tom istom. Derrida nas u cijelom procesu dekonstrukcije u *pharmacii* upozorava upravo na tu *neuklonjivost* i *nezaboravljivost*, neizbježno i *ponavljanje* / *citiranje* jednom započetog procesa.

Dolazimo u konačnici do termina kojim dovršavam Derridin diseminacijski lanac u sustavu *Platonove farmacije*, a to je *pharmakos* (termin koji je Platon izostavio). Derrida upozorava da je *pharmakos* sinonim *pharmakeusa* (čarobnjaka, trovača, maga), ali kroz grčku tradiciju posjeduje distinktivno značenje *žrtvenog jarca* i stoga ga označavaju ritualne oznake *zla* i *stranog*. Antički ritual *pharmakosa* odvijao se na rubu grada, a *pharmakoi* (žrtve) najčešće su ubijani kroz *energičnu fustigaciju* koja je izvršavana primarno na genitalijama.<sup>24</sup> Uklanjanjem *zla* iz tijela (klasični egzorcizam baštinstven u postantičkom vremenu) ili uklanjanjem *stranog* elementa iz grada / društva, ritual se uvijek vraćao na početnu točku i ciklički se ponavljao kao konstanta *demokracije* (practiciran u vrijeme velikih prirodnih katastrofa ili epidemija). Time je pozicija *pharmakosa* kao *nužnog zla* instrumentalizirana u svrhu zadržavanja poretka. Derrida naglašava da se ritual *pharmakosa* uvijek događao negdje između, na granici, odgovarajući onom *betwixt and between* Victora Turnera i onačavajući pravu *liminalnost* rituala.<sup>25</sup>

Body art se umnogome dotiče uloge / namjene *pharmakosa*. Pozicija žrtve, kako sam već napomenuo, ovdje je *subjektivno* i *voljno* stvar izbora samog umjetnika / izvođača koji odabire ulogu žrtve / stranca ili izvodi vlastiti ritual *pharmakosa*, u kojem je simultano i žrtva i egzекutor: Thomas Ruller izvodi samospalijvanje u 8. 8. 88, ritual lomče središte je *Conditioninga* Gine Pane, pomaknuti *ostracizam* u smjeru genitalija naznačen je u *Action pants.: Genital panic* Valie Export, gdje izvođačica s puškom u ruci fokusira publiku na vlastitu vaginu, uloga *pharmakosa* namijenjena je publici (strah od oružja i genitalija).<sup>26</sup> *Pharmakos* usprkos svojoj liminalnosti ne posjeduje određene karakteristične za društvene rituale, čini se da je

tomu tako jer se, za razliku od sličnih rituala, *pharmakos* izvodi izvan granice društvenog područja i predstavlja *obred poništavanja*, a ne *obred prijelaza* koji je središnji u sustavu društvenih rituala.

Suvremeni ritual *pharmakosa* usađen je u strategije izvedbe body arta, bilo u vidu *izolacije* umjetnika kao *supkulturne egzistencije* bilo u vidu implementacije sustava žrtva / stranac / uzurpator. Neovisno o tome kojim ga kontekstom označavamo, *pharmakos* je uvijek ambivalentan subjekt koji je u opreci s prevladavajućim sustavom: performans protiv klasične *neosjetljive* umjetnosti, body art protiv *bezbolnog* konzumiranja izvedbenog tijela, umjetnik protiv konvencionalnog *ugađanja* i *zabavljanja* javnosti / publike. Dok je *pharmakon* procesualno neodređen i u stanju stalne izmjene podrazumijeva aktivnost i dinamizam, *pharmakos* je završeno / pasivno stanje, određeno odabranim društvenim ulogama / pozicijama, unatoč tome što se ciklički ponavlja.

Sumirajmo na kraju značajke sustava *pharmakon* – *pharmakeus* – *pharmakos*. Umjetnost, a s njome i izvedba i performans, uvijek su u *neodređenom* stanju permutacije, promjene u zatvorenim sustavima najčešće dolaze *izvana* (*neumjetnost* koja penetrirajući u disciplinu u vidu suvremenih rituala, supkulture, igre, društvenih i političkih stavova ili idioma kulture postaje umjetnost ili kulturalno artikuliran fenomen) napadajući ga *pharmakonom* koji kao body art cilja na rušenje predodžbi o *predstavljачkom tijelu*, o zatvorenosti sustava subjekt / objekt izvedbe te o *metafizički* zadanoj ulozi umjetnosti. *Pharmakeus* body arta ne progovora kroz etičke / estetske okvire o *dobru* / *zlu* niti didaktički propovijeda neki etabilirani društveni poredak, nego radije birajući *izolaciju*, *marginu*, *samoodređenje*, poziva na propitivanje umjetničkih i društvenih konvencija i zakona. *Pharmakos* nam nagoviješta upravo takvu situaciju: potrebitost žrtve / žrtvovanja tijela, prihvaćanje radikalnih izvedbenih praksi i otklon od estetičko-eklektične filozofije umjetnosti.

Pokušao sam u ovom radu ukazati na nemogućnost i neispravnost sagledavanja body art izvedbi u kontekstu pojedinačnih teorija ili sustava, poput feminizma i povijesti umjetnosti (koje smatram zatvorenima zbog negiranja ambivalentnosti tijela, poruke, pozicija subjekta / objekta te oznaka *otvorenog djela* unutar tih istih disciplina i teo-

rija). Nadalje, bilo je potrebno upozoriti na razlike i područja dodira u odnosu body art ↔ ritual te podcrtati liminalne karakteristike odnosa izvođač / publika. S tim u vezi izveo sam svojevrsnu sintezu body arta, u vidu *pharmakona* / *pharmakosa*, ne implicirajući time zatvoreno i jedino moguće čitanje fenomena izvedbe *tijela*, nego radije naglašavajući lanac isprepletenih suodnosa koji se učinio i više nego pogodnim za poduzeto istraživanje.

#### LITERATURA

- Amelia Jones, *Interpreting Feminists Bodies: The Unframeability of Desire*, u: *The Rhetoric of the Frame*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Judith Butler, *Nevolje s rodom*, Zagreb: Ženska intima, 2000.
- Richard Schechner, *Performance Theory*, London, New York: Routledge, 2003.
- Jacques Derrida, *Dissemination*, London, New York: Continuum, 2004.
- RoseLee Goldberg, *Performance – live art since the 60's*, London: Thames and Hudson, 2004.
- Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd: CDU Akcija, 2004.
- Dossier Beuys*, Zagreb: DAF, 2005.
- Stelarc – *The Monograph*, Cambridge, London: The MIT Press, 2005.
- Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Vlees & Beton, 2005.
- Jon McKenzie, *Izvedi ili snosi posljedice*, Zagreb: CDU Akcija, 2006.
- Marina Abramović, *Seven Easy Pieces*, Milan: Charta, 2007.
- Jacques Derrida, *Pisanje i razlika*, Sarajevo: Šahinpašić, 2007.
- Erika Fischer-Lichte, *Performance Art – Experiencing Liminality*, u: *Seven Easy Pieces*, Milan: Charta, 2007.

- 1 V. M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Vlees & Beton, 2005., str. 118-119.
- 2 I. Hassan, *Komadanje Orfeja: prema postmodernoj književnosti*, Zagreb: Globus, 2002.
- 3 Riječ je, dakako, o *nagravanju* poetike *metafizičke uloge umjetnosti* propagirane kroz sustav antagonistički suprotstavljenih povijesnih razdoblja ili kroz opreku visoka – *popularna* umjetnost.
- 4 U djelima Judith Butler, Monique Wittig ili Luce Irigaray.
- 5 A. Jones, *Interpreting Feminist Bodies: The Unframeability of Desire*, u: *The Rhetoric of the Frame*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996., str. 223-242.
- 6 M. Abramović, *Seven Easy Pieces*, Milan: Charta, 2007., str. 37-39.
- 7 A. Jones, 1996., str. 232.
- 8 E. Fischer-Lichte, *Performance art – Experiencing Liminality*, u: *Seven Easy Pieces*, Milan: Charta, 2007., str. 37-38.
- 9 J. McKenzie, *Izvedi ili snosi posljedice*, Zagreb: CDU Akcija, 2006., str. 230-231.
- 10 O problemu žanrovskog okoštavanja medija v. članak Josette Féral, *Što je preostalo od umjetnosti performancea*, u *Up & Underground*, Zagreb, 2002.
- 11 A. Jones, 1996., str. 305.
- 12 J. Derrida, *Dissemination*, London, New York: Continuum, 2004., str. 99.
- 13 Ibid., str. 102.
- 14 Ibid., str. 103.
- 15 J. Butler, *Nevolje s rodom*, Zagreb: Ženska infoteka, 2000., str. 133.
- 16 J. Derrida, *Dissemination*, London, New York: Continuum, 2004., str. 112.
- 17 U ovom kontekstu uputno je pročitati razgovore koje su gledatelji vodili tijekom vrijeme izvedbe *Seven Easy Pieces* Marine Abramović u Guggenheimovom muzeju u New Yorku: v. M. Abramović, *Seven Easy Pieces*, Milan: Charta, 2007., str. 68-70, 131-156, 191-192, 217-220 i 228-230.
- 18 J. Derrida, *Dissemination*, London, New York: Continuum, 2004., str. 130.
- 19 H. T. Lehman, *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd: CDU Akcija, 2004., str. 286.
- 20 *Dossier Beuys*, Zagreb: DAF, 2005., str. 401. Čini se da je, po vlastitim riječima, Beuys izbačen s akademije zbog osnivanja *Ureda za izravnu demokraciju*.
- 21 H. T. Lehman, 2004., str. 184.
- 22 R. L. Goldberg, *Performance: Live Art since the 60's*, London: Thames and Hudson, 2004., str. 119.
- 23 M. Abramović, 2007., str. 95-102.
- 24 J. Derrida, 2004., str. 133-134.
- 25 R. Schechner, *Performance Theory*, Routledge, London, New York, 2003., str. 187.
- 26 M. Abramović, 2007., str. 118.