

Višnja Rogošić

# Život bez smrti: Orlanini i Stelarcovi zahtjevi tijelu

Proizvodnja realnoga iskustva na sceni čest je i rado korišten "antireprezentacijski artikl" suvremenih izvedbenih umjetnosti, gotovo poistovječen s pojavom performansa, do te mjere da se ista karakteristika u plesu i kazalištu obično tumači kao priljev iz ove najmlađe izvedbene umjetnosti.<sup>1</sup> Kroz povijest performansa naglašavanje stvarnoga nužno upućuje na odnos prezentnosti i reprezentacije koji se, kao i odjek toga "plesa" između izvedbe i predstave u auditoriju, povija prema nekom od naznačenih polova. Bilo da je riječ o prepuštanju reprezentaciji "devijacijom" prema kazalištu za koje je tradicionalno rezervirana pro-

izvodnja iluzije<sup>2</sup> ili pokušaju njezina prevladavanja, rezultat je redefinicija žanra. U prvom slučaju slijedi analiza, imenovanje i klasifikacija novonastala hibrida (primjerice performans kazališta), ali, čini se, bez značajnih promjena postojećega sustava, metoda proučavanja ili mogućnosti recepcije. Drugi aktivira znatizeljnu prirodu izvedbenih studija testirajući paradigmu izvedbe u radikalnije promijenjenim uvjetima. Napinjanje performansa u oba pravca primjetno je u tjelesnoj stvarnosti performerskih opusa francuske umjetnice Orlan i australskoga umjetnika Stelarca, koji pokušavaju protegnuti trajanje i prostor čovjekova tijela gradeći svoju društvenu ulogu facilitatora na, možda znakovitom, prijelazu iz jednoga u drugi milenij. Opreku "predstavljanje – nepredstavljanje" performans utvrđuje već u razdoblju svoje povijesne legitimacije, obilježavajući je u različitim radovima

različitim svrhom. Šezdesetih i sedamdesetih godina pod velikim je utjecajem konceptualne umjetnosti koja će umjetnički objekt zamijeniti umjetničkim činom<sup>3</sup> sugerirajući eliminaciju nepotrebnog posrednika između umjetnika i gledatelja. Na isti način, izlaganjem iskustva, npr. onog vremena, prostora ili tijela, performans će izravno posegnuti prema gledatelju i pokušati iznijeti svoju neposrednost na predreprezentativnoj razini. No, rastvaranje zakonitosti predstavljanja ispunjeno je i drugačijim sadržajima: "istina" na sceni, primjerice, daje legitimitet tematizaciji umjetnikove autobiografije i vice versa, a naglašavanje "ovdje i sada" posebno je prikladno za apostrofiranje socijalno-političkih izjava i zahtjeva. Podržavajući ovo posljednje, Leslie Hill tvrdi kako je performans oblikovan upravo svojim sadržajem, a prvi mu je sadržaj politički: "novi hibridni umjetnički oblik u kojem je osobno bilo političko, političko je bilo performativno, a izvedba je bila javna"<sup>4</sup> izmislile su sufražetkinje i korijen mu je u njihovim marševima. Za Hansa-Thiesa Lehmana pak prisutnost stvarnosti u performansu pretvara njegov recepcijski učinak u zauzimanje etičke pozicije. Primjerice, publika koja svjedoči samoranjavanju Gine Pane u *Vrućem poslijepodnevu* (1977.)<sup>5</sup> šutnjom proglašava umjetničinu bol i svoju potencijalnu traumu estetskom činjenicom.<sup>6</sup> Istodobno s ovom "nepotrošivom" preokupacijom ukazuje se i medij kroz koji se stvarnost jednostavno objavljuje u srcu izvedbe: živo tijelo kao utvrda događajnosti. Tijelo se opire dekorativnoj ulozi u izvedbenim umjetnostima, postaje nezamjenjiv i neizostavan razlikovni element pa činjenica tjelesnoga izvođenja dolazi u prvi plan na područjima od postdramskoga kazališta do postmodernoga plesa, gdje se od predstavljanja počinje bježati prema unutra radikalnim prodiranjem u sam događaj, u jezgru života, u meso tijela te sve njegove postojeće i načinjene rastvore. No tijelo na sceni nije jedino i upravo na temelju vlastite tjelesnosti gledatelj dobiva priliku aktivno i ravnopravno sudjelovati u izvedbenom činu. Poljski kazališni redatelj i istraživač Jerzy Grotowski glumca, gledatelja i njihov odnos proglašava jedinim nužnostima siromašnog kazališta, svoje prve stvaralačke faze. Hepeninzi sintag-

S novim tijelom Orlan za sebe proizvodi novi sustav komunikacije sa svijetom (ime) iz čijeg djelovanja proizlazi novi svijet (društvo). Samo provođenje zakonskoga postupka kojim će Francuska Republika prihvatiti promjenu (Orlaninu i svoju) tek je osvješćivanje i arhiviranje procesa koji se već dogodio. Ovako protumačena poruka o nestabilnosti značajno se intenzivira i širi suočavajući gledatelja s relativnim i njegovom nepreglednošću istodobno: nestalnost tijela nestalnost je svijeta.

mu "interakcija s publikom" implicitno proglašavaju pukom formom mijenjajući je u "interakcija izvođača". Američki plesač Steve Paxton među prvim plesnim koreografijama izvodi iznošenje namještaja iz ureda (tijelo koje podnosi napor) i jedenje sendviča na klupi (tijelo koje se hrani).<sup>7</sup> Body art ustanovljuje se kao do danas možda najkoherentnija i najšira potkategorija performansa koja će u nekoliko sljedećih desetljeća pohoditi različite slojeve tijela i njegova postojanja: od značenja koje društvo ispisuje na površini / koži do seciranja mesa.<sup>8</sup> Naglašavanje stvarnosti tijela u nekim slučajevima postaje čak i mjerilo "stvarne umjetnosti", ili kako bi to rekla Lea Vergine: "Oni koji trpe bol reći će vam kako imaju pravo da ih se shvati ozbiljno."<sup>9</sup>

U osciliranju performansa na liniji između nedostižnih točaka izvedbe i predstave projekti Orlan i Stelarca, barem u svojim idejnim verzijama, pokušat će umaknuti postavljenoj relaciji. Kako bih naznačila to tvrtanje odnosa između prisutnosti i reprezentacije na kraju 20. i početkom 21. stoljeća, poslužit ću se skretanjem u područje susjedne izvedbene umjetnosti, a na primjeru pisanja Helge Finter o Artaudovu naslijeđu i krizi jezika.<sup>10</sup> Naime, u članku *Antonin Artaud i nemoguće kazalište: naslijeđe kazališta okrutnosti*, autorica najčešće razmišlja u okvirima postdramskoga kazališta. Ipak, gradacija primjera i zaključaka koju oblikuje ukazuje se kao prikladno idejno uporište upravo dvama spomenutim performerskim opusima / projektima. Finter zaključuje kako se 60-ih godina

problematiziranje reprezentacije u kazalištu zadržavalo na formalnom odmaku od predstavljačkih konvencija, napadima na "zakonitosti koje prethode predstavljanju i određuju njegovu vjerojatnost" ili je pak proizvelo "diskurs nove realnosti koji bi mogao biti politički motiviran". Teatar i performans 70-ih i 80-ih bavili su se kazališnim sustavima značenja kroz dijalog s "osobnim i kulturnim uspomenu" svakog pojedinog gledatelja. Kao primjer navodi radove Roberta Wilsona i Richarda Foremana koji od gledatelja zahtijevaju aktivno sudjelovanje unutar registra Imaginarnoga, sposobnost "vezivanja čuvstva uz označitelja". U 90-im godinama, Finter primjećuje novi sadržajni pomak. Gledatelj je senzibilnost oslabjela, a čuvstvena poticajnost izvedbenoga znaka izbljedjela pa se i scena drži marketinških pravila: atraktivna poruka jamči recepciju. Jedino prizivanje "privlačne opasnosti Realnoga" može potaknuti javljanje osjećaja. Novo desetljeće koristi "strah kao označitelj za izostanak označitelja i vjeruje da fizički tragovi straha ili boli postaju jedino sredstvo ulaska u afektivnu memoriju gledatelja". Primjeri scenskih manifestacija ovoga uvjerenja su suigra ljudskih sa životinjskim izvođačima koji bi mogli predstavljati stvarnu opasnost, poput zmija otrovnica kod Jana Lauwersa ili tarantula kod Jana Fabrea.<sup>11</sup> Isti efekt proizvodi prikazivanje ekstremne boli, bilo da je izvođači nanose sami sebi ili ih ozljeđuje netko drugi, te signali smrti – suočavanje sa smrtno bolesnim / umirućim izvođačima na pozornici. Kao posljednji primjer Finter navodi konkretno fizičko nasilje upravljeno prema publici, primjerice ono taktilno u nastupima katalonske grupe La Fura dels Baus ili auditivno u predstavama Reze Abdoha. Prodor opisanih motiva na scenu upućuje na opću krizu subjekta: "Izgradnja Imaginarnog i projekcija individualnog subjekta u jezik postaje nesigurna kad više nije moguća primjena velikih narativa i svaki se subjekt mora izgraditi kao subjekt u stalnom procesu, konstruirajući svoj pojedinačni mali narativ. Religija fizičkog tijela (...) ovdje više nije primjenjiva. Čini se da danas neranjivome tijelu, koje je kazalište 60-ih još uvijek moglo slaviti, prijeti smrt, a u obliku Realnoga ta prijetnja postaje jedina kazališna sigurnost, veza fascinacije i terora."<sup>12</sup> Suočen s

**Orlan od stvarnosti bježi kroz stvarnost samu: proizvodi zastrašujuću realnost jer želi isprazniti njezin "strašni" sadržaj od smrti, igra se s boli jer pokušava razotkriti njezinu beznačajnost, privlači gledateljevu pažnju kako bi ukazala na važnost distance, na činjenicu da je i "krvava" slika tek slika.**

vlastitom procesualnošću, gledatelj se sve teže povezuje s tijelima koja mu se nude na sceni. Cjelovitost, zaokruženost, mogućnost pridavanja značenja zamjenjuju privremenost, raspršenost i beskonačne, nesigurne interpretacije, lišene autora u svojoj intertekstualnoj pojavnosti. Praznini, dosadi i udaljavanju koji naviru kazalište će doskočiti pouzdanim dojmivim trenutkom kojim zrači svako živo tijelo – potencijalnim nestajanjem. Nužno utjelovljenoj subjektu tijelo može ukazati na sigurnost njegove smrti pa se konačnost rastjelovljenja nadaje i kao fiksna vremenska međa subjekta identiteta te novi oslonac za izgradnju slike o sebi. U rastvaranju te misli, a u radovima performerica Orlan i Stelarca, ugnijezdila se naznaka kako bi problematiziranje reprezentacije u novom desetljeću / stoljeću / mileniju moglo postati problematično na nov način.

### Orlanina besmrtnost

Rad francuske performerice Orlan na prvi pogled idealno se uklapa u Finteričinu analizu pa tako s jedne strane govora o postupku konstituiranja identiteta, a s druge o radikalnom tretmanu smrtnoga i bolnog tijela kao scenskoj pouzdanosti. U eseju *The surgical self*<sup>13</sup> Philip Auslander analizira Orlanin rad kao pravi primjer tijela koje stalno eksplicira svoju nemoć i neuspjeh u pokušajima da se definitivno obuhvati. Naime, 90-ih godina umjetnica je započela konceptualni projekt prilagođavanja vlastitoga tijela "unutarnjoj slici sebe",<sup>14</sup> a tu je sliku oblikovala po uzorima ženske ljepote iz različitih civilizacijskih razdoblja i kultura, ujedno i nositeljicama osobina prema kojima bismo ih danas svrstali u feminističke heroine.<sup>15</sup> Kombinacijom pojedinačnih dijelova lica modela stvorila je svoj

željeni imaginarni autoportret i, odlučivši po njemu preoblikovati vlastiti izgled, podvrgla se nizu plastičnih operacija, "režiranih", scenografski i kostimografski osmišljenih te uživo emitiranih u javnosti. Prema Orlaninim planovima, nakon što se operacijama što je moguće više približi kolažiranoj i računalno generiranoj slici, slijedi traženje novoga imena za novo tijelo, a potom zahtjev za zakonskom potvrdom novoga identiteta. Posvećujući manje pozornosti čestim feminističkim interpretacijama,<sup>16</sup> Auslander promatra umjetničke intervencije kao reakciju na sve intenzivniju dematerijalizaciju tijela u bestjelesnim identitetima kreiranima u virtualnom prostoru. Orlan svojom izvedbom izgovara dugi monolog nesigurnoga subjekta čije se konačno utjelovljenje stalno odgađa. Njezino prilagođavanje vanjske zamišljenoj "unutarnjoj slici" naglašeno tematizira kontinuirane mutacije identiteta u suvremenom društvu. "Umjetnost mesa"<sup>17</sup> ne zanimaju konačni plastični rezultati, nego kirurška operacija – izvedba i modificirano tijelo kao prostor javne debate,<sup>18</sup> tvrdi Orlan, a kako zaključivanje procesa transformacije nije važno, umjetnica je opravdano nedosljedna u broju najavljenih operacija.<sup>19</sup> To se očituje i u odluci da "lov za fizičkim identitetom" nastavi potragom za novim imenom koju će provesti agencija za odnose s javnosti: "završetkom medicinske faze započinje zakonska; kad lice dosegne konačni oblik, započet će igra s imenom".<sup>20</sup> No, slijed promjena tijelo – ime – društvo nije tek proizvoljno umjetničko nastojanje da se održi kontinuitet promjene, nego logičan postupak analogan fenomenološkoj projekciji svijeta. Svijet je konstrukcija, a tijelo temelj iz kojega se ona gradi te upravo tjelesna percepcija, koja prethodi onoj svijesti i na nju utječe, omogućava bivanje "svijeta kao latentnog horizonta našeg iskustva".<sup>21</sup> Nepovratna tjelesna promjena znači nepovratnu promjenu iskustva svijeta odnosno svijeta samoga koji se za pojedinčevu svijest kontinuirano rađa iz konkretnoga zamjećivanja. S novim tijelom Orlan za sebe proizvodi novi sustav komunikacije sa svijetom (ime) iz čijeg djelovanja proizlazi novi svijet (društvo). Samo provođenje zakonskoga postupka kojim će Francuska Republika prihvatiti promjenu (Orlaninu i svoju) tek

je osvješćivanje i arhiviranje procesa koji se već dogodio. Ovakvo protumačena poruka o nestabilnosti značajno se intenzivira i širi suočavajući gledatelja s relativnim i njezgovom nepreglednošću istodobno: nestalnost tijela nestalnost je svijeta. Iskustvo u srži promjenjivoga je potresno, o čemu govori i Orlanino priznanje: (uz pomoć medicine) jedina bol koju doživljava kao posljedicu svoga dugogodišnjeg projekta jest ona psihička. Stabilnost može pružiti smrt, podsjetit će Finter, ali Orlan odbija misao o bilo kakvoj dovršenosti, fiksaciji, zatvaranju. Dokaz je *Peticija protiv smrti* objavljena na službenoj internetskoj stranici umjetnice: "Dosta je dosta! To već preduge traje! Mora prestati! Ne slažem se, ne želim umrijeti! Ne želim da moj prijatelj umre! Vrijeme je da se reagira protiv smrti. Pokušajmo svi zajedno, mora postojati prilika. Da, moguće je dobiti priliku, ako kažeš: Ne, ako ovdje napišeš: Ne. Sada, zajedno, bez iznimke."<sup>22</sup> Pozivom na ukidanje smrti Orlan iskazuje želju za zadržavanjem u prostoru beskrajinih izmjena tjelesnoga teksta podložnog različitim povijesnim i osobnim upisima pa se između njezina "teatra operacija" i željene recepcije javljaju nova usklađivanja. Umjesto suosjećanja, boli, afektivnoga djelovanja na publiku prisustvom rastvorena živog tijela, Orlan traži udaljanje: "Predlažem da gledajući moje performanse radite ono što vjerojatno radite gledajući TV. Stvar je u tome da ne dopustite slikama da vas preuzmu i nastavite razmišljati o onome što je iza slika."<sup>23</sup> Gledateljev pogled pun povjerenja umjetnica želi preoblikovati u pogled kritičkog interpretatora, prije svega teatralizacijom cijeloga projekta. Kostimi, scenografija, izgovaranje odnosno čitanje različitih tekstova grade sustav koji prema dvijeipolstisućljetnoj tradiciji od publike očekuje da se bavi značenjem "iza" izvedbe. Usto, zahtjev je potkrijepljen doslovnim distanciranjem prenošenjem uživo operativnih zahvata do udaljenih auditorija, svjesnim smještanjem medija (videa ili interneta) između nje i publike odnosno pretvaranjem stvarnoga u sliku stvarnoga. Simbol je te distance i tumač za osobe s oštećenim sluhom prisutan tijekom svake operacije. Podsjećajući nas "da smo svi, u nekim trenuci-

ma, gluhi i oštećena sluha”<sup>24</sup> prevoditelj tijelo ponovo smješta u područje jezika, potvrđujući njegovu “klizavu” označivost. Izazivanje krajnjeg šoka kod gledatelja je kontraproduktivno, rezultira nijemošću i, Brechtovim riječima, “gašenjem cigarete”, dok Orlan želi potaknuti raspravu. Stoga su izlaganje cijeloga procesa kroz predavanja i diskusije koje slijede važan dio Orlanina projekta harmoniziranja svijeta s njegovim mogućnostima, promišljanja kojem nikad ne smije doći kraj. Tehnologija postoji, ali je li čovjek spreman prihvatiti posljedice toga postojanja?

Operacije koje se obično izvode pod punom anestezijom umjetnica podnosi pri svijesti, uz pomoć lokalne anestezije, epiduralne blokade, uz objašnjenje: “Ja jednostavno proizvodim slike. Moj rad temelji se na eliminaciji boli. Operacije na tijelu uvijek se percipiraju kao mučenje i patnja; još uvijek se nije prihvatila ideja da se mogu događati, a da ne uzrokuju ni najmanju patnju, jer je veliki doprinos naše ere mogućnost eliminacije boli. Rečenica ‘u mukama djecu ćeš radati’ nevjerojatno je smiješna.”<sup>25</sup> Kako primjećuje Auslander, naspram bodiartista koji često ističu iskustvo boli u prilog “nesmanjene prisutnosti tjelesnog materijala”, Orlan negira čak i bol koja zasigurno postoji, poput boli tijekom oporavka. Skrivanje ranjivosti, hladnoća, smirenost, samokontrola i čvrstoća mogu se tumačiti i kao oprez i zaštita od mogućeg diskreditiranja cijeloga projekta kao iracionalnog,<sup>26</sup> ali uklapaju se u sliku tijela u procesu. Njezino tijelo “ne doživljava bol ni tijekom transformacija jer njegova materijalna prisutnost nije apsolutna, njegova je materijalnost neizvjesna, prilagodljiva, podložna intervenciji”.<sup>27</sup> Orlanino izbjegavanje fizičke boli signal je odvratanja pogleda od smrti. Ako je neizvjesnost promjene trajna, ako umjetnica ne želi da smrt postoji, bol postaje fakultativni ukras jer i živo tijelo postaje dekorativno. Bez opozicije život-smrt nije potrebna ni bol, koja bi tu opoziciju sugerirala upozoravajući na opasnost po život. Na tretiranje tijela kao neumirućeg ukazuje i odnos prema organskim ostacima plastičnih operacija, poput otečene krvi i masnoće uklonjene liposukcijom. Orlan je ostatke izlagala te prodavala na tržištu umjetnika, u svrhu prikupljanja sredstava za buduće zahvate, što

bi se moglo objasniti kao kritika komercijalizacije umjetnosti odnosno objektivizacije umjetnika. Ali prodavanje umjetničina tijela manje je skandalozno i kritičko iz perspektive vječnoga postojanja. Nestabilnome tijelu lišenom smrti značajno je umanjena vrijednost jer budućnost obećava gomilanje njegovih odbačenih dijelova te oni mogu imati samo arhivsku važnost, nimalo jedinstvenu, nimalo svetu. Marvin Carlson upozorit će na to riječima ispisanim na rukavu jednog od Orlaninih pomoćnika: “Tijelo je tek kostim.”<sup>28</sup>

lako izvedbu razvija u smjeru permanentne odsutnosti i vječne predstave neživoga, Orlan ne uspijeva isključiti “prijetnju smrti” iz vidokruga. Tijelo ostaje životno ugroženo, podnosi bol, riskira paralizu kao posljedicu epiduralnih blokada. Tijelo stari, ono je smrtno i operacije ne mogu trajati vječno. Publika raspravlja o implikacijama stalne promjene identiteta, ali ipak je zaprepáštena radikalnošću performansa, s nelagodnom prati umjetničinu namjerno poružnjenje, tragove boli i smrti. Pa ako i ne izmiče proizvodnji realnoga iskustva na sceni, ova metamorfoza otvara novo poglavlje problematiziranja odnosa između iluzije i stvarnosti. Orlan, naime, od stvarnosti bježi kroz stvarnost samu: proizvodi zastrašujuću realnost jer želi isprazniti njezin “strašni” sadržaj od smrti, igra se s boli jer pokušava razotkriti njezinu beznačajnost, privlači gledateljevu pažnju kako bi ukazala na važnost distance, na činjenicu da je i “krvava” slika tek slika.

### Stelarcova uvedba

Smrt jednako ometa Orlanin, kao i rad australskoga performerera Stelarca. No, dok Orlan čezne tek za ukidanjem smrti i pretvaranjem reprezentacije u jedinu kazališnu sigurnost, Stelarc vremenskoj ekspanziji tijela u besmrtnost pridružuje i širenje u prostoru, potencijalno do eliminacije bilo čega što nije dio novoga tijela, što vodi mnogim redefinicijama. “Čovjek” nestaje pred prikladnijim nazivljem: “Tijela su i zombiji i kiborzi. Nikad nismo imali vlastiti um i često djelujemo potaknuti tuđom voljom izvana. Otkada smo se razvili kao hominidi s kretanjem na dvije noge, dva su uda postala upravljači te smo konstruirali

artefakte, instrumente i strojeve. Drugim riječima, oduvijek smo bili povezani s tehnologijom. Oduvijek smo bili protetska tijela. Bojimo se gubitka vlastite volje, a postajemo sve više automatizirani i ekstenzivni. Ali bojimo se onoga što smo oduvijek bili i što smo već postali – zombiji i kiborzi.”<sup>29</sup>

Poput Orlan, i Stelarc gotovo 40-godišnjim radom na vlastitom tijelu smjera prilagodavanju čovjeka njegovu civilizacijskom kontekstu, polazeći od tvrdnje kako je ljudsko tijelo zastarjelo: bez hrane, vode i u izvanzemaljskim uvjetima ne može preživjeti i to ga uvelike ograničava u odnosu prema fleksibilnoj tehnologiji. Potaknut željom da “proširi inteligentni život izvan Zemlje”,<sup>30</sup> koja se tumači i kao prevencija izumiranja vrste, Stelarc praktično promišlja redizajniranje tijela te, u terminima Jona McKenzieja, stapa kulturalnu i tehnološku izvedbu.<sup>31</sup> Prema Brianu Massumiju,<sup>32</sup> redizajn evoluiru u nekoliko faza: počinje izlaganjem tijela-objekta u stanju krajnje napetosti i spremnosti, ali i blokade, nastavlja se “otvaranjem” tijela prema ekstra/interpolacijama i konačno njegovim umrežavanjem u novi “organizam” čiji se razmjeri i ukupna građa tek naziru. U 70-ima i 80-ima Stelarc izlaze svoje “gravitacijske krajolike” – nago tijelo obješeno na metalnim kukama koje su provučene kroz kožu. Od sredine 70-ih rastvara i razgibava strukturu tijela: pruža pogled u unutrašnjost snimkama utrobe, izvrcé utrobu u okolinu amplifikacijom tjelesnih zvukova poput zvuka srca ili krvotoka, prijemljivu tjelesnu konstrukciju dopunjava tehnološkim dodacima poput Treće ruke – protetičkog mehaničkog uda koji uz pomoć elektroda pokreće mišićima abdomena i nogu. Od sredine 90-ih tradicionalno shvaćeno tijelo podvrgava fragmentaciji uklapajući ga u različite nadređene konstrukcije gdje postoji kao ravnopravni element uz organska, anorganska i virtualna tijela. Masumi će zaključiti kako, poput svih izuma, Stelarcove su gestije tjelesnih transformacija prethode svojoj namjeni. Sami se performansi, dakle, mogu shvatiti kao testiranje djelotvornosti novih tehnomodela okruženo i utemeljeno na pretpostavkama. Kako tvrdi McKenzie, “iako se navodno smišlja, oblikuje, gradi i ispituje sukladno strogim pra-

Mimezis tradicionalno podrazumijeva nešto što bi se moglo oponašati, odijeljenost oponašatelja od onoga za koga se oponaša, kao uostalom i od prostora/pozornice koja bi ugostila to oponašanje. No Stelarcova produžnost je potencijalno neograničena pa novi organizam u sebe može umrežiti svako drugo koje ga okružuje. Reprezentacija prestaje biti izazov jer ju je lako riješiti apsorpcijom. Predstavljanje se uvlači u sebe, razvija se prema vakuumu, stanju visoke koncentracije organizma i lišenosti praznine u kojem je moguće samo izvođenje sebe sebi.

vilima i metodama pozitivističke znanosti, vrednovanje tehnoloških performansi često uključuje labavije, intuitivne tehnike. (...) Vrednovanje performanci je umjetnost, a ne znanost.”<sup>33</sup>

Ispitujući rascjep reprezentacije zadržat ću se na Stelarcovim radovima iz 90-ih godina gdje umjetnik najaktivnije “koristi tijelo kako bi reagirao protiv njega”.<sup>34</sup> Radove poput Fractal Flesh, Ping Body, Parasite ili Eksoskeleton često se tumači kao destabilizaciju osobnog identiteta koji Stelarc uspješno raspruže i fizički i psihološki, odbacujući oba ta kriterija utvrđivanja neke osobe. Sam koncept zastarjeloga tijela i aktivna dopunjavanja protezama poput treće mehaničke ruke razapinju tjelesne granice i granice života, osvješćuju mogućnosti fizičkog razvoja različitim umetcima. Skromne zamjene nestalih, propalih ili disfunkcionalnih organa umjetnicima, a koje poduzima suvremena medicina, prerastaju u pripajanje do sada nepostojećih elemenata organizma, proteza velikog raspona podrijetla i kvalitete. Primjerice, u poznatoj izvedbi Fractal Flesh (1995.) Stelarcovo ljudsko tijelo postavljeno je u Luksemburg te spojeno elektrodama sa sustavom računala povezanih modemima. S terminala u Parizu, Helsinkiju i Amsterdamu pojedinci su mogli upravljati pokretima Stelarcova tijela, a omogućena im je i međusobna vizualna komunikacija putem ekrana. U protetiku nove generacije u ovom slučaju mogli bismo ubrojiti mehaničke dijelove, veći broj udaljenih pojedinaca,

informatičke programe i virtualni / stvarni prostor koji ih sve povezuje. Ali čovjekovo tijelo unutar novoga sustava nije prioritarno, hijerarhijski privilegirano na bilo kakav način niti prostorno mora tvoriti njegovu jezgru, štoviše ono je i samo fizički podvojeno. Koncept fizičke podvojenosti Stelarc temelji na različitim podrijetlu tjelesnih pokreta koji mogu biti voljni, nenamjerni, kontrolirani i programirani, odnosno inducirani iz više različitih izvora. Tjelesni raskol, dakle, vezan je uz onaj psihološki jer novo tijelo uključuje više različitih svijesti, od kojih neke potencijalno mogu biti artifičijelne. Status čovjeka u opisanoj simbiozi Massumi prikladno opisuje kao RAO (random-access opening).<sup>35</sup> "Može se vezati na bilo koji način sa samim sobom, svojim objektima i drugim tijelima. Može se otvoriti, razdvojiti i prespojiti u bilo kojem trenutku, prema unutra ili van."<sup>36</sup>

Ovakva fragmentacija i reorganizacija tijela i svijesti vodi prema redefiniranju humanoga odnosno posthumanoj fazi u kojoj se i pitanje reprezentacije mora preformulirati. Novo tijelo jednako radikalno mijenja pojam realnoga iskustva i kazališnoga "kao da", o čemu se zabrinuto pita Amelia Jones: "Što bi bila moja bol (tjelesna, emocionalna, mentalna i intelektualna odjednom) kad ne bi bila vezana uz moje tijelo? Što bi bila moja želja? U čemu bi bila svrha svijesti da nema smrti, da nema krajnjeg olakšavanja iluzije slobodne volje?"<sup>37</sup> Realnost doista postaje teško određiva jer više nije vezana isključivo uz jedno tijelo / svijest. Nova je realnost zbroj umreženih realnosti pojedinih tijela / svijesti nad kojima nema superiornog entiteta s mogućnošću uvida u sve senzacije, misli ili pokrete, s mogućnošću postavljanja parametara za pojedino iskustvo. Tijelo kao "objektivni volumen" postaje tijelo kao "produžnost"<sup>38</sup> (ne samo u prostoru) kojemu je teško i pretpostaviti izvedbu, nekmoli odrediti njezin stupanj iluzornosti. Ništa manje esencijalno ugroženo nije ni oponašanje stvarnosti. Mimesis tradicionalno podrazumijeva nešto što bi se moglo oponašati, odijeljenost oponašatelja od onoga za koga se oponaša, kao uostalom i od prostora / pozornice koja bi ugostila to oponašanje. No produžnost je potencijalno neograničena pa novi organizam

u sebe može umrežiti svako drugo koje ga okružuje. Reprezentacija prestaje biti izazov jer ju je lako riješiti apsorpcijom. Predstavljanje se uvlači u sebe, razvija se prema vakuumu, stanju visoke koncentracije organizma i lišenosti praznine u kojem je moguće samo izvođenje sebe sebi. I tu hipertekstualnu slojevitost buduće izvedbe Stelarc lucidno anticipira: u performansima "šupljega tijela" poput *Hollow Body / Host Space: Stomach Sculpture* (1993.) kamera luta umjetnikovim tjelesnim interijerom te prije uvodi nego što izvodi.

Orlanin i Stelarcov umjetnički projekt jednako bi se mogli podcrtati duhovitom Stelarcovom tvrdnjom kako je napravio karijeru od vlastitoga neuspjeha.<sup>39</sup> Na tragu Artauda, dvoje umjetnika utjeloviti će izvedbene zahtjeve koji se još nisu ostvarili, ipak sustavnost i daljina misaonog zamaha ovih pokušaja nisu ugroženi nedoraslim tehnološkim opcijama. Liminalna ravnoteža između tijela koje imaju i onoga koje grade umnaža se u zrcalima različitih disciplina otkrivajući svakoj njezinu nespremnost. Kako sam ovdje pokušala naznačiti, izvedbene studije kroz posthumano suočava s pojmom postreprezentativnoga, ogledavajući se u potrazi za sustavom koji bi ga mogao zahvatiti.

#### LITERATURA

Auslander, Philip (1997.), *From Acting to Performance*, Routledge: London.

Carlson, Marvin (2003.), *Performance A Critical Introduction*, London and New York: Routledge.

Finter, Helga, "Antonin Artaud and the Impossible Theatre: the Legacy of the Theatre of Cruelty" u Scheer, Edward, ur. (2004.), *Antonin Artaud, A Critical Reader*, Routledge: London.

Godfrey, Tony (1998.), *Conceptual Art*, London: Phaidon.

Harding, James M., ur. (2000.), *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*, University of Michigan Press: USA.

Heathfield, Adrian, ur. (2004.), *Live Art and Performance*, Tate Publishing: London.

Hill, Leslie "Suffragettes Invented Performance Art" u Goodman, Lizbeth i de Gay, Jane, ur. (2000.), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, Routledge: Abingdon.

Lehmann, Hans-Thies (2004.), *Postdramsko kazalište, Zagreb-Beograd: CDU i TkH*.

McKenzie, Jon (2006.), *Izvedi ili snosi posljedice*, Zagreb: CDU.

Merleau-Ponty, Maurice (1978.), *Fenomenologija percepcije*, Logos: Sarajevo.

Miglietti Alfano, Francesca (2003.), *Extreme Bodies*, Skira: Milano.

Phelan, Peggy i Lane, Jill, ur. (1998.), *The Ends of Performance*, NYU Press: New York i London.

Reynolds, Nancy i McCormick, Malcolm (2003.), *No Fixed Points*, Yale University Press: New Haven i London.

Smith, Marquard, ur. (2005.), *Stelarc The Monograph*, MIT Press: Cambridge.

Vergine, Lea (2000.), *Body Art and Performance*, Skira: Milano.

*Points: Dance in the 20th Century*, New Heaven and London: Yale University Press, str. 397.

<sup>8</sup> Heathfield, Adrian, ur. (2004.), *Live Art and Performance*, Tate Publishing: London, str. 132-143.

<sup>9</sup> Vergine, Lea (2000.), *Body Art and Performance*, Skira Editore S.p.A.: Milano, str. 8.

<sup>10</sup> Finter, Helga, "Antonin Artaud and the Impossible Theatre: the Legacy of the Theatre of Cruelty" u Scheer, Edward, ur. (2004.), *Antonin Artaud, A Critical Reader*, Routledge: London, str. 51.

<sup>11</sup> Usp. Finter 2004.

<sup>12</sup> Usp. *ibid.*, str. 51.

<sup>13</sup> Auslander, Philip (1997.), *From Acting to Performance*, Routledge: London, str. 126-140.

<sup>14</sup> Phelan, Peggy i Lane, Jill, ur. (1998.), *The Ends of Performance*, NYU Press: New York i London, str. 318.

<sup>15</sup> Usp. *ibid.*, str. 319.

<sup>16</sup> Usp. npr. Stiles, Kristine, "Never Enough Is Something Else: Feminist Performance Art, Avant-Gardes, and Probity" u Harding, James M., ur. (2003.), *Contours of the Theatrical Avant-Garde*, USA: University of Michigan Press, str. 239-289.

<sup>17</sup> Usp. razliku *carne art* (umjetnost mesa) i *body art* (umjetnost tijela) u Phelan i Lane, 1998., str. 319.

<sup>18</sup> Usp. Phelan i Lane, 1998., str. 319.

<sup>19</sup> Usp. Auslander, Philip (1997.), *From Acting to Performance*, Routledge: London, str. 135

<sup>20</sup> Usp. *ibid.*, str. 136.

<sup>21</sup> Usp. Merleau-Ponty, Maurice (1978.), *Fenomenologija percepcije*, Logos: Sarajevo, str. 107.

<sup>22</sup> Usp. [www.orlan.net](http://www.orlan.net)

<sup>23</sup> Usp. Phelan i Lane, 1998., str. 315.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Usp. Miglietti Alfano, Francesca (2003.), *Extreme Bodies*, Skira: Milano, str. 175.

<sup>26</sup> Usp. Phelan i Lane, 1998., str. 307.

<sup>27</sup> Usp. Auslander, 1997., str. 132.

<sup>28</sup> Usp. Carlson, Marvin (2003.), *Performance A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, str. 171.

<sup>29</sup> Usp. <http://www.stelarc.va.com.au/arcx.html>

<sup>30</sup> Usp. Smith, Marquard, ur. (2005.), *Stelarc The Monograph*, MIT Press: Cambridge, str. 125.

<sup>31</sup> Usp. McKenzie, Jon (2006.), *Izvedi ili snosi posljedice*, Zagreb: CDU.

<sup>32</sup> Usp. Smith, 2005., str. 125-188.

<sup>33</sup> Usp. McKenzie, 2006., str. 152.

<sup>34</sup> Usp. Smith, 2005., str. 66.

<sup>35</sup> Usp. *ibid.*, str. 177.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Usp. *ibid.*, str. 216.