

TELO V SODOBNI UMETNOSTI: PERFORMANS IN NEVARNE POVEZAVE

Povzetek. V tekstu avtorica raziskuje samoupodabljanje in uprizarjanje telesa v performansu. Še posebej je pozorna na načine samoupodabljanja ženskega telesa, saj se prav tu lahko razgrnejo nekatere temeljne značilnosti razstave telesnosti. Predstavljeni so predstavljeni trije strateški pristopi performansa, ki nam s svojimi načini samoupodabljanja lahko razgrnejo različno razumevanje telesa in moči njegovega uprizarjanja. Avtorico zanima predvsem taktični učinek teh del, ki rezultira v različnih strategijah proizvodnje telesa. Skozi predstavitev strategije narave, umetnega in invencije analizira različne zgodovinske momente performansa ter vzpostavljanje možnosti njihove politike.

Ključni pojmi: telo, performans, strategije, uprizarjanje, umetnost 20. stoletja.

"Razstavljanje samega sebe je težko za druge ljudi, za tiste, ki o svojem telesu nimajo dobrega mnenja. Sama bi lahko bila pohlevnejša - toda če bi bila pohlevnejša, ne bi bila umetnica." (Hannah Wilke, v: Jones, 2002: 151)

Uvod

V tekstu se bom ukvarjala z analizo nekaterih povezav med reprezentacijo telesa in sodobno umetnostjo. Moja pozornost bo namenjena predvsem tistemu delu sodobne umetnosti, ki se obsesivno ukvarja z razstavljanjem telesa, natančneje, z njegovim samoupodabljanjem oziroma uprizarjanjem. Velik del tovrstnih umetniških praks predstavljajo ženske umetnice, ki so se še posebej poglobile v različne načine vidljivosti telesa in uporabe lastne telesnosti. V tem dejstvu seveda ni nič nenavadnega, če pomislimo, da so se pri svojem delu morale spopasti skorajda s celotno zgodovino zahodne sodobne umetnosti, ki telo ženske vedno upodablja kot objekt, kot tisto telo, ki se razkriva in prepozna le skozi intervencijo moškega avtonomnega umetniškega subjekta. Zato imajo ženske umetnice pomembno mesto v zgodovini performansa 20. stoletja, in ne samo to kot ugotavlja Amelia

* Bojana Kunst, doktorica filozofije in raziskovalka na Filozofski fakulteti, Univerza v Ljubljani.

Jones, performans z njegovo razstavo telesnosti lahko beremo kot nekakšen specifičen način uprizarjanja tistih šibkih, nevidljivih subjektov, ki v zgodovini zahodne umetnosti niso imeli legitimnosti znotraj umetniških, kritičkih in estetskih stališč. (Jones, 2002)

Performans¹ je v umetnosti 20. stoletja nastopil vedno kot sklop različnih načinov intervencij, ki so predvsem posegale na meje umetniškega medija; lahko rečemo, da te intervencije zanima predvsem to, kar sam medij (umetnosti) ni, ne pa to, kar medij je. Dela nastopajo pod različnimi imeni (akcije, situacije, hepeningi, environments, v zadnjem času se vedno bolj uveljavlja tudi izraz 'živa umetnost / live art'). Skupna točka teh dogodkov je neka temeljna strateškost, ki neprestano goji razprtost procesa. S tem ne samo, da pretrese meje umetnosti, pač pa tudi globoko poseže v način reprezentacije. Lahko torej rečemo, da performans sledi oziroma na svoj način udejanja neko temeljno spoznanje, ki ga najdemo tudi v filozofiji 20. stoletja (in ki se jasno artikulira še posebej z nastopom poststrukturalizma) in ga Peggy Phelan opiše kot spoznanje, da reprezentacija pravzaprav "vedno pokaže več, kot pa pomeni." (Phelan, 1993: 27) Telo ima seveda znotraj te razprtosti, znotraj te samopreverjajoče se strukture posebno mesto: kaže se kot tista problematična točka vidljivosti in delovanja, ki čeprav neprestano obsesivno upodobljena, nikoli ni imela dejanske reprezentativne vrednosti. Še posebej to velja za žensko telo, v zgodovini umetnosti vedno umeščeno znotraj racionalnih dihotomij žensko / moško, telo / duh, narava / kultura, naravno / umetno ipd., Telo se tukaj razgrne kot tista centralna in mejna točka subjektivnosti, ki še zdaleč ni koherentna, ampak neprestano preverjajoča se skozi načine uprizarjanja, delovanja in prezentacije, nikoli avtonomna, pač pa neprestano vpeta v pogled drugega, v specifično strukturo vidljivosti in intervencij drugega. Toda kljub vsemu - ob vsej tej razprtosti in razumevanju prehajanja različnih režimov vidljivosti in moči - ostaja odprto neko temeljno vprašanje, ki se dotika taktičnega cilja in strateške moči tovrstnih intervencij in ki so ga tudi sami umetniki performansa neprestano preverjali ter iskali nove načine artikulacij. Vprašanje je namreč, kako artikulirati vedno večplastni učinek tovrstne telesne vidljivosti, kako ujeti in tematizirati to temno razpoko, v katero nas vsaka vidljivost vedno porine. Za ženska telesa, kot pravi Rebecca Schneider, ki so zgodovinsko umeščena kot "različna, pregrešna, prelomljena, je ta projekt globoko nemiren v svoji dvojni povezavi." (Schneider, 1997: 184). Prav lahko se namreč zgodi, da ta strategija samo še poudari razliko in dihotomijo ter izprazni telo v manipulativno podobo.

Kako torej provokativna in neposredna vidljivost samoupodablajočega se ženskega telesa uspe ubežati tej dvojnosti strategije razstavljanja telesa? Kaj nam prav-

¹ Besedo *performans* uporabljam kot slovensko izpeljanko iz angleške besede *Performance Art*. Ta izpeljanka ohranja neko temeljno procesualnost, trajanje, aktualnost, ki je bistveni del tovrstnih dogodkov. V slovenski terminologiji je kar precejšnja zmešnjava ob uporabi tega pojma, nekateri avtorji še ohranjajo izvorni termin - *performance art*, sicer najbolj natančen, vendar pa ne zajame širine fenomena žive, 'performativne' umetnosti, ki seveda ni samo zahodni fenomen, pač pa del širše vidljivosti proizvodnje in dogodka umetniškega procesa. Zasedimo tudi uporabo angleške besede *performance*, ki pa je izrazito nenatančna, saj dejansko uporabi besedo za zaključen in zaprt dogodek in izpusti tisti drugi del termina 'art', ki ponazarja razprtost strukture, procesa, dogodka, pa tudi specifično formo uprizarjanja.

zaprav razkrije telesno samoupodabljanje in za kakšno uprizarjanje gre tukaj? Kako torej performans (taktično) producira in proizvaja telesnost ter razkriva njene nevarne povezave? Z vpogledom v različne artikulacije samoupodabljanja telesa lahko razgrnemo različne kontekste uprizarjanja telesa in njihovo politično moč. V nadaljevanju bom skušala predstaviti tri strateške pristope performansa, ki jih lahko spremljamo skozi njegove poglobitvene historične momente, in ki nam lahko razprejo različne pristope ter artikulacije njegovih 'nevarnih povezav', hkrati pa prav s tematizacijo telesne vidljivosti tudi razgrnejo različno razumevanje telesnosti. Pri tem se bomo strogo osredotočili na taktični učinek teh del, na načine proizvodnje telesa in ne na estetske kategorizacije in uokvirjanje, ki nikakor ne zajamejo bistvenih značilnosti teh odprtih in kontradiktornih umetniških intervencij.

Strategija narave: eksces telesa

Primerov tovrstnih del, ki so v šestdesetih in sedemdesetih letih prebijala pogled drugega (še posebej moškega pogleda) prav z razstavljanjem ženskega telesa in tako globoko problematizirala tradicionalno verjetje v podobo, razgrnila avtoritarne in institucionalizirane modele vidljivosti, je seveda veliko in so zelo raznovrstni. Zato bom tukaj predstavila samo eno, ki pa vsebuje nekaj tipičnih kodov prepoznavanja te specifične telesne strategije narave, njenega delovanja ter nakaže tudi možni učinek.

"Leta 1975 znamenita ameriška umetnica Carolee Schneemann uprizori svoj performans *Interior Scroll*. Najprej gola napove publiki, da bo brala iz svoje knjige Cézanne, *She Was a Great Painter*. Potem odpre naslovno stran in si vrže kose blata na telo. Postavi se na mizo in bere najprej iz knjige. Pri tem prevzema različne poze slikarskega modela. Odvrže knjigo in počasi vleče zvitek papirja iz svoje vagine. Ob tem bere tekst napisan na tem zvitku, ki je bil vzet iz feminističnih tekstov, napisanih in uporabljenih v njenem prejšnjem delu." (Warr, et Jones, 2000: 215)

Sama Scheemannova takole opiše središčno in hkrati mejno točko svojega performansa: "vagina kot prostor ekstaze (...) sveti, ritualni prostor (...) vir prevajanja notranjega znanja." (Warr, et Jones, 2000: 215) V tem delu seveda lahko prepoznamo vrsto motivov, ki se pojavljajo v feminističnem performansu šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja: kot je npr. neposredna kritika modernega slikarstva in radikalna intervencija v modernistične načine uprizarjanja. Kritika upodabljanja (uokvirjanja ženskega telesa), ki jo lahko spremljamo z asociacijami na Cézanna se tako hkrati prepleta s kritiko razpirajočega se in procesualnega akcijskega slikarstva (npr. Jacksona Pollocka z njegovim ekscesnim čopičem, kot tistim šibkim, a še vedno kreativnim in avtonomnim podaljškom telesa). Tovrstna kritika se neprestano lomi in prevaja v popolnoma drug pogled. Ne gre samo za parodijo bolj ali manj tradicionalnih načinov uprizarjanja, ampak za vzpostavljanje drugačne performativne ali še boljše, v tem primeru, 'slikarske akcije'. Kar najprej opazimo, je drugačna hierarhija telesa, avtoriteta postane nevidna in spremenjena v tekoči in fluidni center telesa. A tukaj ne gre samo za komunikacijo znotraj umetniškega polja, za preverjanje in prehajanje različnih načinov in možnosti umetni-

škega delovanja, na kar so se tudi pogosto osredotočile popularne kritike performansa - češ, da gre predvsem za neko znotrajumetniško kritiko, ki je ne moremo sprejeti, če ne poznamo teorije, oziroma kompleksnega sistema zgodovine zahodne umetnosti ipd. Performans je v teh prepričanjih označen kot neke vrste, sicer lahko neumetniška, a še vedno znotrajsistemska intervencija, ki preverja meje samega medija in seveda tudi meje njegovega dožemanja spolnih teles. Tovrstni, sicer hvaležni kritiški okviri, nam namreč ne dovolijo, da dejansko razpremo moč samoupodabljanja telesa in razpremo problem realnosti, živosti, potencialnosti, ali še bolje proizvodnje samega telesa. Performans se tega momenta lastne potencialnosti dobro zaveda prav s samoupodabljanjem telesa. O tem piše, sicer na svoj način tudi Artur Danto, ko imenuje tovrstne umetniške prakse umetnosti izgrede. Danto najbolj sicer poudari njihovo provokativno značilnost, ki razbija mejo med umetnostjo in življenjem, torej njihovo vlogo znotraj umetniškega polja. Vendar pa ob tej ekstatičnosti Danto z analitično ostrino opazi, kako te umetnosti izgrede vedno ohranjajo tudi neko določeno grožnjo, nevarnost, odprtost in tako kompromitirajo realnost samo. Realnost, ki se tukaj razkrije kot aktualna komponenta, je natančno tista realnost, ki nima reprezentacijske vrednosti, saj ji ta vrednost tudi nikoli ni bila podeljena. (Danto, 1986: 119 - 125) Gre torej za neko razprtost, reprezentacijo telesa, ki pokaže veliko več kot pomeni, saj hkrati neizogibno vedno tudi nekaj proizvede.

To proizvedeno je tista temeljna telesna samopodoba, ki se v performansu Carolee Schneemann razkriva kot neko sveto, ritualno, a hkrati izrazito spolno jedro: telo se reprezentira, samoupodablja skozi neko avtentično, izvorno točko (spolne) narave. Kar se proizvede, je neko temeljno verjetje v moč telesne vidljivosti, ki s svojo ekscesno, spolno, fluidno, nehierarhično in razpršeno naravo lahko preobrne pogled in vzpostavi drugačno politiko telesa in tudi politiko gledalčeve percepcije. To ekscesno telo narave, ki se kaže skozi razstavo, modulacije in preučevanje meja telesa, izhaja seveda iz globokega impulza šestdesetih in začetkov sedemdesetih let. Še najbolje ga lahko opišemo z Marcusejevim prepričanjem, katerega osvoboditvena filozofija je močno vplivala na predstavnike performansa v šestdesetih letih. Strategija upora ima svoje korenine 'v sami naravi, v biologiji individua, in na tej novi podlagi bodo uporniki redefinirali cilje in strategijo političnega boja.' (Marcuse, 1978) Ta realnost, ki je tukaj pripeljana do aktualnosti, ta proizvod je tako sama narava telesa, vidljivost utelesenosti *par excellence*. Gre torej za neko razprtost, ki je bila v zgodovini modernosti neprestano izgnana v nevidnost in je le tu in tam butnila na površje kot grozljiva, a hkrati silovito privlačna negibljivost nerazločljivega, tudi monstruoznega. Kajti, če pogledamo v zgodovino telesa, prav ta njegova obsesivna, fluidna, abjektna narava nikoli ni bila prepuščena v podobo. Bila je sicer vedno del mita o avtonomnem umetniku (ki je vedno razpet med šibkostjo telesa in avtonomnostjo kreativnosti), a nikoli ni zares bila proizvedena.

Velika večina umetnikov in še posebej umetnic performansa šestdesetih in začetkov sedemdesetih let tako razgrinja samoupodabljanje kot svojevrsten vdor ekscesne narave, kot tisto utopično verjetje v neko avtentično vpetost telesa in politično moč telesne strategije. To velja tako za izrazito 'moške' performanse (npr.

dunajski akcionizem, za slikarske intervencije Jacksona Pollocka) kot za modernistično gledališče. Robert Auslander celo pravi, da se modernistični diskurz o gledališču pravzaprav pričinja s 'svetim' telesom in nikjer ni to bolj udejanjeno kot npr. v gledaliških metodologijah in eksperimentih šestdesetih let (Grotowski, Barba, Living Theatre itd.). (Auslander, 1997) Ta 'narava' se razgrinja dobesedno kot simptom nekega temeljnega stanja, ki preganja modernistične umetnike in vzpostavlja tudi njihovo problematično bipolarno politiko. Amelia Jones zelo dobro opiše to situacijo s citatom iz nekega članka Georga B. Leonarda ml.: "Nekega temačnega jutra letos pozimi se je Gay Gray prebudil in doumel, da je pozabil, kako izreči besedo 'jaz'. V svobodnih in demokratičnih ZDA je bil prefinjeno osleparjen za dediščino, ki jo komunisti odrekajo s silo." (Jones, 2002: 106) Stavek, ki nas takoj spomni na neko veliko bolj znano prebuditev Gregorja Samse iz Kafkove Preobrazbe, nam razkrije, kako je strategija narave vrnjena kot tista avtentična povezava, ki podlaga modernističnega razpršenega subjekta. Na eni strani se vzpostavlja kot nasilna strategija (npr. dunajski akcionizem), kot izredno manipulativna strategija, ki naravo vključuje v metodo telesnega in igralčevega treninga (modernistično gledališče in njegovi ritualni eksperimenti) in nenazadnje kot politična taktika vidljivosti: narava ni več ukleščena in obvladovana, ampak se razkrije s vso svojo abjektnostjo in drugačno reprezentativno taktiko v feminističnih performansih.

Razlika med še vedno avtonomnimi 'moškimi' intervencijami in feminističnimi performansi ima svoje korenine prav v tem presežku, v tej proizvodnji telesa, kjer je to, kar dobimo skozi eksces narave, neposredno razkrito kot utelesitev. Kakeršnokoli izrekanje besede jaz, je namreč skozi upodabljanje telesa tu že globoko vpeto v njeno konstituiranje kot druge. Ali drugače: vedno se njen jaz konstituira kot tisti, ki je prepoznan v ogledalu moškega jaza, kot tisti šibki jaz, ki mu je prav skozi njegovo konstituiranje izreka jaza odvzeta. Zato narava, ki se tukaj razgrne, postane globoko prepustna narava, abjektna, tekoča narava odprt in tekočin, tista narava, ki nam provokativno vrača pogled nazaj. Tu se tako samoupodabljanje telesa zdi veliko bolj nevarno in tudi učinkovito: posega v sam pogled in vidljivost, eksces narave nam razpira, kako je ženska narava vedno že druga, a hkrati kot druga tudi najbolj učinkovita (prva) strategija. Ta narava, ki se torej tukaj razgrne, je globoko abjektna, tovrstna narava, čeprav topos tistega avtentičnega, pa to avtentično hkrati predstavi kot izvržek, tako kot ga razume Julija Kristeva: "je vedno občutek nevarnosti, izgube, je zanikovalec teritorijev, jezikov, (...) in vedno presprašuje svojo trdnost". (Kristeva, 1980: 12)

Strategija poze: umetno telesa

Ta presežek, ki se torej s strategijo narave proizvede, je prav sama vidljivost telesa: presežek je tisto taktično fluidno, spolno in abjektno telo, ekscesno telo narave, ki preobrača hierarhične modele uprizarjanja in je ob tem hkrati temeljno prepredeno z verjetjem v avtentičnost. S preučevanjem performansa šestdesetih in sedemdesetih let lahko vidimo, kako ta strategija nevarnih povezav učinkuje in kako je hkrati nezadostna, globoko problematična v svoji 'dvojni nevarni povezavi',

na kar so se že kmalu (še posebej pa v osemdesetih letih) osredotočile številne feministične kritike, prihajajoče tako s polja umetnosti kot s polja teorije.² Strategija, ki jo zasledujejo feministični performansi šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let je, obsesivno samoupodabljanje ženskega telesa, s katerim se neprestano radikalno preobrača in briše tisto zamejeno mesto, ki ga je žensko telo imelo skozi somatofobično moderno zgodovino: vedno je bilo, lahko rečemo, umeščeno znotraj modernih dihotomij med dušo in telesom, moškim in ženskim, naravnim in kulturnim. Vendar pa se moramo zavedati, da je to samoupodabljanje vedno zaznamovano z dvojnostjo, s problematičnim robom. Ta problematična dvojna nevarna povezava, prav zaradi utopičnega verjetja v eksces narave, ki žene energetske in fluidne artikulacije telesa v šestdesetih in sedemdesetih letih, nikoli ni resno tematizirana, ampak vedno zakrita v osvoboditveno verjetje, kjer se razkritje narave telesa neposredno poveže s prepričanjem v (politično) moč vidljivosti samega telesa. Verjetje v moč vidljivosti, ki deluje kot pglavitna strategija entuziastičnih, političnih in utopičnih šestdesetih let, še vedno strogo verjame v moč opozicijskega stališča. Eksces narave deluje na način intervencije, izzivanja, odpora, subverzije, prespraševanja: skozi te postopke se na novo konstituira subjektivnost performerjev in ženskih umetnic. Toda problem ni samo v tem, da ima vsako članstvo, tudi opozicijsko, vedno svoje privilegije, pač pa je nevarna povezava vedno tudi dvojno, če ne večkratno nevarna. Na eni strani lahko preobrne in razgrne pogled in intervencijo gledalca (še posebej pogled na žensko naravo, ki je subverzivno in ekscesno 'cela' tukaj), toda na drugi strani se telo v svoji vidljivosti spremeni v spektakel: vsaka vidljivost marginalnosti še tako ekscesne narave je predvsem spektakel in lahko hitro umesti telo na prazno mesto. Ko se samoupodobimo, razgrnemo in uprizorimo, torej vedno tvegamo, da smo videni kot spektakel, nenazadnje ostanemo kot poza brez moči. Ali kot malce humorno pravi Peggy Phelan v uvodu v svojo knjigo: "če bi bila vidljivost enaka moči, potem bi morale skoraj gole mlade ženske prevladovati v zahodni kulturi" (Phelan, 1993: 10) Eksces narave, ki se povezuje z močjo vidljivosti, se tako kmalu razgrne kot zelo problematična utopija, ki se samo še poglobi z razvojem medijev in spektakelske kulture, pa tudi z uporabo videa in fotografije v performansu poznih sedemdesetih in osemdesetih let. Telo se namreč razgrne kot temeljno replicirano in reproducirano, in vidljivost marginalnega še zdaleč ni tako očitno povezana z močjo in učinkovitostjo, kot se je morebiti najprej zdelo še v utopičnih načinih opozicijskega delovanja.

Ta spektakel, ki je vedno zahrbtno na delu v vidljivosti telesa, je malce ironično povzet v stavku, ki ga Harold Rosenberg izreče o fotografiji: "Fotografija vodi um proti dejanskemu svetu. (...) Če gre za akt, doseže, da človek pomisli na ženske, in ne na umetnost." (Jones: 196) Pa ne gre seveda zato, da na ženske ne bi smeli pomisliti, pač pa predvsem za to, kako ta spektakel ženske vidljivosti obrniti, kako ga uporabiti, da se v njem razkrije spolno telo, a tokrat nič več vpeto v avtentičnost, saj se tudi spolna narava kaže kot neke vrste artificialna poza. Telo, ki je v teh strategijah samoupodabljanja proizvedeno, je drugačno telo, s povsem drugačno

² Tukaj glej predvsem: Mary Kelly: *Desiring Images / Imaging Desire*. Wedge, št. 6., 1980. Luccy Lippard: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York. Dutton: 1976.



potencialnostjo moči. Nihče tega ne ve bolje kot Hannah Wilke, ameriška umetnica, ki je vse svoje življenje obsesivno fotografirala samo sebe in se v svojih performansih in instalacijah neprestano samoupodabljala. Njeno delo te Rosenbergove dileme 'ženske ali umetnost', ki jo hitro lahko prevedemo v 'spektakel ali umetnost', nikakor noče razrešiti, pač pa jo še dodatno zaplete in nadgradi. Wilkejeva, lahko rečemo, se obsesivno samoupodablja, prav zato, ker se neprestano zaveda problematične moči vidljivosti oziroma nemožnosti povezave med vidljivostjo in močjo.

"Kdo je v resnici Hannah Wilke? Njeni body art projekti jo z retoriko poze pomnožijo: v njih se pobjiskava njena zadnjica; gola se prihuljeno naslanja na steno in v rokah drži otroško orožje; razkazuje svoj lepi torzo, zaznamovan z bizarnimi poljubčki iz prežvečenega žvečilnega gumija, ki spominjajo na

pičko / kurca; iz čokolade oblikuje svojo čutno golo podobo; provokativno sedi na stolu v galeriji in se prodaja kot "kip"; obuta v čevlje z visokimi petami in razgraljenim oprsem stoji v drži krščanske mučenice; svoj obraz preoblikuje v erotične odprtine in štrline; gola leži ob mršavi, bolni, a še vedno živahni materi; čudovita, z lasmi, razmršenimi od ljubezni, pozira v postelji, skupaj z ljubimcem, ki uživa v postkoitalnem zadovoljstvu; metodično se slači pred Duchampovim velikim steklom, njeno mednožje je poravnano s snubčevim impotentnim ljubezenskim plinom." (Jones, 2002: 210 - 211)

Njena strategija, kot pravi sama Wilkejeva, "kako iz sebe narediti umetniško delo, namesto da bi drugi iz tebe naredili nekaj, česar morda ne boš odobral" (Jones, 2002: 223), jo tako pelje k nepreglednim serijam umetniških del, kjer svoje telo ponudi za številne fotografske, filmske in videoportrete. Hannah Wilke, če se še enkrat povrnemo k Rosenbergovi izjavi, se dobro zaveda, da gre hkrati za ženske in umetnost, za spektakel in umetnost, a na nek poseben način: ženskost je tukaj poza in temeljno artificialna, dobessedno proizvedena in replicirana v neskončnost. Wilkejeva se torej ne samoupodablja na način opozicijskega, subverzivnega predrtja, skozi katerega se razkrije eksces njene žive in bohotne narave, pač pa z neprestanim ponavljanjem, skorajda obsesivnim grajenjem lastnega spektakla, ki ga gradi sistematično in artificialno, neprestano se vzpostavlja kot poza: "pozirala sem celo med spanjem". (Jones, 2002: 190)

Kaj lahko torej sklenemo iz tega obsesivnega poziranja, kakšna nevarna povezava se nam tukaj razkrije? Kako lahko na njenem primeru ujamemo strateško proizvodnjo telesa, tisti presežek potencialnosti samoupodabljanja? Ta 'retorika

poze' pravzaprav obsesivno ponavlja prav to, v kar je bila uokvirjena ženska podoba skozi zgodovino umetnosti: neprestano posnema negibnost, ki jo povzroči pogled in tako pravzaprav razkrije njegovo intervencijo in pozicijo moči. Obenem pa, hkrati z obsesivnim ponavljanjem in z osebnimi intervencijami, prisili prav ta pogled k predaji, saj ga s svojo ponavljajočo se narcistično avtoriteto neprestano prelamlja. Spektakel je umetno nadet kot najbolj premišljena in bohotna obleka, a hkrati pretiran in prisiljen v repetitiji, zožen na svoje prazno bistvo poze, ki pa je hkrati njena najbolj radikalna strategija. Telo, ki je tukaj proizvedeno, zaznamuje čista artifičialnost, ki šele kot umetno, kot čisti 'performans ženskosti', razpre vpogled v tisto, kar je nevidljivo, zamolčano in prazno. Njeno umetniško delo nam kljub temu, da nam ponuja čisto koherenco, popolni okvir, ne pusti, kot pravi A. Jones, da bi se v razmerju do njega vzpostavili kot koherentni gledalci, kaže nam namreč, kako je to razmerje neprestano erotizirano. (Jones, 2002) A ta nekoherentnost našega pogleda se ne vzpostavlja z ekscesom narave (kjer se še vedno lahko hitro izmuznemo s spektaklom, ki udari zadaj za vsako razkrito naravo), pač pa kot čista forma avtoritete ponovitve, ki gre taktično v čisto praznino. Ali drugače: čeprav dobimo kot gledalci natančno to, kar smo od samoupodabljanja ženskega telesa pričakovali, svojega pričakovanja nikoli ne moremo izpolniti, vedno se nam namreč nekje prelomi. Njena osebna intervencija se z nami igra kot najbolj umetna in zvijačna strategija, ki nam nikoli ne dopusti, da bi ta presežek proizvodnje telesa, kljub neprestani razgrnjenosti in detajlni razvidnosti pripeli, prisiljeni smo, da ob njenem samoupodabljanju tudi sami pademo v razprtost procesa.

Kot pravi A. Jones: Wilkejevo lahko 'fiksiramo' samo kot odprt in neulovljiv performans ženskosti. Ali pa jo 'fiksiramo' kot v osnovi narcistično in zato ne vredno resne pozornosti." (Jones, 2002: 211) Prav na to so se tudi osredotočile feministične diskusije o njenem delu. Te so se v obdobju njenega življenja, ko je Wilkejeva fotografirala in razstavljala svoje lepo in erotično žensko telo, osredotočile v obsodbo njenega narcizma, ki ne počne nič drugega kot prazni žensko telo v manipulativno podobo; in se kasneje, v obdobju, ko je predmet samoupodabljanja postalo njeno s kemoterapijo načeto telo, preobrnilo v slavospeve tokrat aktivne in radikalne telesne vidljivosti. Na tem mestu se sicer ne bom poglobila v simptomatičnost tovrstnih različnih reakcij, ki nam lahko zelo dobro razkrijejo nezavedni moralizem še tako radikalne in subverzivne kritike, pač pa me zanima predvsem, kako opisati in ujeti njeno strategijo, kako artikulirati moč in politično taktičnost tega presežka proizvodnje / uprizarjanja telesa.

Tu se lahko po pomoč obrnemo k neki strategiji vidljivosti ženskega telesa, ki je že stara in ki najprej vzemiri enega najbolj pronicljivih opisovalcev prihajajoče modernosti, dekadentnega pesnika Charlesa Baudelaira: "Proslaviti kult podob (moja velika in edina, moja prvinska strast." (Baudelaire, 1977: Razgaljeno srce) Še posebej je tukaj zanimiva Baudelairova fascinacija z vidljivostjo prostitutke, ki jo kasneje odlično analizira Walter Benjamin, in ki nam razrgne neko temeljno vidljivost telesa kot komoditete. Žensko telo prostitutke je resda temeljno komodificirano, postane blago, serijsko telo, kot da bi bilo proizvedeno v tovarnah; toda hkrati se razkriva kot neprestano ekscesno, polno užitka, fluidno, njegova želja je nepre-



stano razprta, a hkrati umetno nadeta. Je torej tisto telo, kjer se nam razpira, kako se z nastopom modernosti prepletajo toposi tehnološkega in naravnega, ekonomskega in estetskega, ženskega in moškega. A to ni fluidnost narave, ekscesnost njenih tokov, pač pa hladni tok blaga in produkcije, spremenljivosti, taktike, zavzemanja pozicij, kjer se hkrati razcveteta ljubezen in impotenca, narava, ki se neprestano prenareja in producira, kultura, ki se neprestano deformira in razkraja. Ta tok lahko namreč razumemo tudi kot umetnost taktičnega prenarejanja, fluidnosti, razkritosti, artikuliranja novih načinov reprezentacije in emancipatorne moči. Je torej zastavek novih strategij, kako se proizvedejo nova telesa in osebe. Kot pravi Mark Seltzer, "privilegij relativnega raztelesenja v potrošnji ni samo življenje onkraj telesa, pač pa predvsem telesna estetizacija, telo kot artefakt." (Seltzer, 1992: 136) Prav to je sedaj lahko tudi ena od taktik nove potencialnosti telesa, ki ni nujno samo enosmerni prehod od substance k stilu, od stvari k podobi, pač pa način strategije, kako se v drugi polovici 20. stoletja znova vrne telo in hkrati diskurz o njegovi naravi / kulturi. Prav ta zvijača telesa kot artefakta, lahko razgrne obsesivno komodifikacijo in samoupodabljanje ženskega telesa kot novo strategijo pozicioniranja, ki jo lahko imenujemo tudi z izrazom Rebecce Schneider, kot strategijo 'eksplicitnih teles'. (Schneider, 1997) To je strategija taktične subjektivnosti, skozi katero se lahko razgrinjajo načini sodobne proizvodnje telesa in načini njegovih reprezentacij.

Podoben način poziranja, le da so njene poze še bolj vpete v sodobne načine komodifikacije telesa, najdemo pri ameriški fotografinki Cindy Sherman, ki v seriji svojih avtoportretov pozira tako, da se v različnih kostumih udeležuje odprtja galerij oziroma v neki drugi seriji z naslovom *Film-Stils* upodobi različne klasične podobe žensk iz popularnih filmov. Če se Wilkejeva obsesivno slači, da bi pozirala, se Shermanova obsesivno preoblači, a poza ima pri obeh umetnicah podoben strateški namen. Vedno se z obsesivnim ponavljanjem pravzaprav izkaže, da je podoba jaza lahko ujeta le skozi njegovo izginotje, le skozi njegov najbolj umetni presežek: da je pravzaprav to tudi njegova temeljna izreka in temeljna karakteristika samoupodabljanja.³

Wilkejeva in Shermanova ne samoupodabljata zato, da bi se razprl eksces narave, pač pa predvsem skozi obsesivno ponovitev poze razpeta nemoč vidljivosti telesa. S pretiravanjem podob izpraznita same podobe v izginotje, ki pa ni prazno, pač pa vedno temeljno lokalno in vezano na kompleksnost užitka telesa. Ta užitek se v njunih kasnejših delih tudi dobesedno vrne kot grozljiva nemoč prehoda:

³ Ni seveda naključje, da so vsa ta dela vezana na fotografijo, nekatera tudi na video (Ulrike Rosenbach, *Valie Export*, npr.), ki kot medij omogoča tovrstno obsesivno ponavljanje, oblikuje pozo in artikulira artifičialnost.

Wilkejeva ob koncu svojega življenja razstavi z rakom prizadeto telo, Shermanova upodablja podobe gnusa, kjer se njena podoba zablisne le še kot pokvečen odsev na umazanih sončnih očalih, ležečih med gnusnimi, a pisanimi organskimi odpadki.⁴ Tu je torej na delu ta dvojna strategija, kako samoupodobiti žensko telo in ga hkrati izprazniti v manipulativno podobo, zavestna in radikalna, brez utopičnega verjetja v opozicijsko zamenjavo in nadomeščanje strategij oziroma verjetja v avtentičnost, v neko 'naravno' točko, v izvorni eksces in moč telesa. Prav nasprotno, telo tukaj nastopi kot zavestno artifično, njegova strateška moč se lahko pokaže le kot moč nevidljivosti, ki je hkrati moč odtegnitve, izgube, teme, prepada, vmesnosti. Ta prepad nam kaže na neprestano zavedanje, kako je telo v vsakem samoupodabljanju neizprosno tudi izpraznjeni objekt in se gledalcem hitro vrne kot pokvečena senca. Z razgaljeno ali zakrito maškarado (v enem in drugem primeru gre za maškarado, naj se razkrije koža ali ne), nam strategije samoupodabljanja Wilkejeve in Shermanove govorijo o tem, kako je tu strateškost vedno že razprta, njena taktična moč pa prav v tem, da je takoj, ko se vzpostavi, že tudi vprašljiva: prav na ta način lahko morebiti deluje taktika nevidnega. Kar se tukaj razgrne, je predvsem potencialnost, proces vzpostavljanja telesa, njegova razprta artifičnost. Ta dela potrjujejo, da naše identitete, če si pomagamo z Judith Butler, nimajo nekega avtentičnega jedra, ampak so predvsem 'dramatični efekt' naših ponavljajočih se predstav. (Butler, 2001) Vsaka avtentičnost je že skonstruirana in zakrita ter temeljno vzpostavljena skozi jezik, kulturo, mreže, znotraj katerih se telo razstavi v tisočero svojih artifičnih in ponovljivih podob.

Glede na to, da nas v tem tekstu zanima predvsem taktični učinek, da skušamo vsako od teh dejanj brati kot tudi kot neko akcijo strateške proizvodnje telesa, ki nima samo znotraj-umetniškega učinka, moramo sedaj razgrniti učinkovitost te taktike umetnega. Vprašati se moramo, kako deluje umetno telesa in kakšna nevarna povezava se nam tu razkrije. Kako bi torej opisali ta telesni presežek, ki se s tem obsesivnim ponavljanjem proizvede, to zmuzljivo podobo ali pozo, ki se zablisne in vzpostavi skozi obsesivno ponavljanje? Kje ujeti moč tovrstne strateške proizvodnje telesa in hkrati prodreti v njeno nevarno povezavo? Neka razlika je tu, ki jo lahko razgrnemo tudi kot različno dojetje oblike političnega delovanja: ne gre več za verjetje v intervencijo, v moč vidljivosti, ki deluje na način opozicijskega predrnja z vidljivostjo narave in ekscesa utelesenosti. Če se telo razkrije in vpade v aktualnost še v šestdesetih in začetkih sedemdesetih predvsem kot opozicijska moč vidljivosti marginalnega (kjer se razgrne kot proces nečesa, kar ne pripada reprezentaciji in se do reprezentacije šele privede), se sedaj pojavi sredi že pozicioniranega polja, proizvedeno in replicirano z uporabo fotografije, filma in medijev oziroma z obsesivnim ponavljanjem in strateškim premikanjem vidljivosti. Taktika umetnega deluje kot poza pozicije: prilagajanje, preobleka, maškarada, pretiravanje, ponovitev in neprestani premik. Telo se tukaj vedno pokaže kot odsotnost in kompleksna mreža njegovih številnih preblek. Poza, skozi katero se telo na takšen način proizvaja, se vedno razgrne na tej poti premikov kot tisti zamrznjeni pogled nekje vmes: kot tista temeljna prisotnost in hkrati tista temeljna negativiteta telesa. Njegova prisotnost nam nikoli docela ne dovoli, da bi udomačili svoj

⁴ Gre za delo Cindy Sherman: *Figure 18, serija Untitled 175 (1987)*.

pogled v spektaklu oziroma se umirili v lebdeči svobodi simulakra (ker je vedno že nekako načeta, reproducirana, pretirana, razlomljena, odmaknjena, preveč prisotna). Hkrati pa prav zaradi te negativitete telesnega nikoli svojega pogleda ne moremo pripeti, poiskati 'nečesa' za tem (naravno, ekscesno, avtentično), ker se telo neprestano spet odmika v podobo in neprestano proizvaja v neko drugo preobleko. Ko Peggy Phelan govori o delu Cindy Sherman, vzpostavi zanimivo opozicijo, ki jo lahko razumemo kot neko temeljno karakteristiko tovrstne strategije samoupodabljanja: ta neprestana razpetost med predoblikovanjem (*pre-form*) in uprizarjanjem (*per-form*) - opozicija pojmov, ki jo je skoraj nemogoče natančno prevesti v slovenski jezik - telo odmakne v izgubo, v odsotnost, v praznino, kjer se šele v tej (umetni) nevidljivosti razgrne njegova moč. "Vidno telo, torej, tako kot svet, raje skriva kot razkriva realno svojega bistva."⁵ (Phelan, 2002: 69) Prav ta vmesnost je temeljna značilnost samoupodabljanja, kot nam ga tovrstna dela razkrijejo: to samoupodabljanje lahko razumemo tudi kot neke vrste strateški narcizem, ne več razumljen kot freudovski Narcisov neuspeh, ki se ne more dokopati do sebe kot do ljubljene objekta, pač pa nam kaže kako je, kot pravi Derrida "narcistična struktura preveč protislovna in prekanjena, da bi nam priskrbela končno besedo. Je spekulacija, katere zvijače, mimi in strategije so uspešni samo, če predpostavijo drugega - in se s tem vnaprej odrečejo vsakršni avtonomiji." (Derrida, 1989) Ta presežek je neka temeljna artificialnost telesa: čeprav se kaže kot izbrana, nadeta, nikoli ni avtonomna, pač pa vedno že prelomljena, v sebi omehčana, vedno že v svoji obsesivni ponovitvi temeljno humana, vpeta v drugega in njegov pogled.

Strategija invencije: kulturno telesa

Vendar pa je kljub temu tudi ta strategija v svoji večplastni nevarni povezavi globoko problematična in vedno butne ob mejo taktične politike nevidljivosti. Znani ugovori, ki so tovrstne prakse doleteli konec osemdesetih let, se že dotaknejo te problematike, vendar pa z neke napačne perspektive in zato proizvedejo tudi napačne zaključke. Najbolj znana kritična intervencija je v knjigi Christopherja Lascha *The Culture of Narcissism*, kjer postavi neposredno povezavo med sodobno kulturno obsedenostjo s telesom in umetniškimi praksami. (Lasch, 1991) Gre torej še za enega od izrazov narcizma sodobne kulture, ki je obsedena s samoupodabljanjem in samoprezentacijo. Problem obsedenosti sodobne kulture s telesom je največkrat podan v znanem argumentu: kljub vsakdanjemu ukvarjanju s telesom (kamor spadajo vsi kulturni in komercialni režimi kultivacije telesa: tako stari - higiena in moda, kot najnovejši - dieta, plastične operacije, genetske modulacije), kljub občutku torej, da smo v stiku s svojim telesom bolj kot kdajkoli prej, telo še nikoli ni bilo tako odtujen produkt kot danes. Umetniško samoupodabljanje s svojim uprizarjanjem telesa torej ne počne v zadnji instanci nič drugega kot participira v tej neznosni in kompleksni komercialni mašineriji. Problem tega stališča je predvsem v zgrešeni perspektivi, ki v svoji naravnosti ne upošteva taktičnosti in političnosti tovrstnega razstavljanja. Kritika, ki kulturni produkciji očita narcizem, ki v

⁵ *Ta razpetost med pre-form in per-form je po Pelanovi tudi temeljna značilnost fotografije.*

razstavi telesa vidi predvsem simptom vsesplošne konzumpcije, namreč ne upošteva tega, da je ta relacija kar se telesa tiče vsaj dvosmerna, če ne večsmerna. Ugovori ne zdržijo tudi zato, ker narcizem pojmujejo v njegovem tradicionalnem in ne strateškem pomenu, kot ga razvijejo načini samoupodabljanja ženskega telesa. Tu je namreč vsaka narcistična poza že reproducirana poza, reprodukcija se pokaže kot edini način korespondence, ali kot pravi Peggy Phelan: "za žensko je vsa korespondenca odgovor, tudi začetna črka". (Phelan, 1991: 65) Vsaka poza je torej že povezava, bi lahko rekli, z obsesivnim ponavljanjem telesa se nam razkrije tudi neka njegova temeljna vpetost, nekakšen temni in boleče lokalni prehod. Telo kot komoditeta je torej znotraj teh praks resda spremenjeno v objekt, a prav tu se lahko vrne kot učinkovita strategija: z obsesivnim samoupodabljanjem se postavi izven tradicionalnega razumevanja dihotomij narava / kultura, moško / žensko, belo / črno, naravno / umetno, originalno / replicirano. Ta komoditeta nam razkrije nekaj presenetljivega: sredi njenega umetnega jedra se nam kot grozljiv užitek pri Baudelairovi prostitutki vrne neznosna lokalnost telesa, vpetost in čutnost, strah in sočutje.

Kljub tej (politični) moči re-produkcije telesa, kjer je na delu strateška moč povezave, pa vseeno ne moremo mimo tega, da ta strategija zadene ob svojo nepremakljivo mejo. Problematika je kompleksna in tukaj bom nakazala samo nekaj sodobnih odmikov, ki nas znova postavljajo pred retematizacijo in refleksijo potencialnosti taktičnega odpora. Ta strategija nevidljivosti, v kateri se telo umakne v praznino, da bi ga na svojstven način lahko znova našli, se zdi namreč silovito nemočna v sodobni spektakelski družbi tisočerih podob, kjer je sama poza postala kulturna izbira. Komercialna strategija je prevzela prav ta način odmika, preloma, prav to vzpostavlja praznino poze kot obliko sodobnega življenjskega stila. Še več, neprestano jo kot komercialni in spektakularni vsakdanji 'permanentni performans' spreminja in modulira, repetitivno ponavlja in obsesivno reproducira; kako torej potem znotraj tega vzdržati taktično napetost, da bi se vendarle razkrilo drugačno telo? Ali marginalna polja sredi kompleksne in spektakularne tržne mašinerije res lahko pridejo do svoje artikulacije moči z uporabo podobnih strategij oziroma, ali niso pravzaprav vsi njihovi strateško - formalni postopki že vnaprej izčrpani, od repetitive, prelomov, pretiravanja, preoblačenja, ter tako pravzaprav ne dosežejo svojega neposrednega namena? Kljub temu, da lahko najdemo veliko paralelnih strategij v stategijah samoupodabljanja, ki se igrajo z zmužljivostjo narcizma in poze, pa ne gre zanemariti, da je tudi tovrstna strategija lahko v svoji nevarni povezavi dvojno nevarna. Na eni strani se nam razgane vpogled v to, kako se telo konstruira, kako se zablisne ravno takrat, ko je najbolj odsotno in to, paradoksalno, skozi tisočero njegovih podob, ponuja se nam torej možnost, da spremenimo in preusmerimo svoj pogled. Pa vendar se ne moremo znebiti občutka, da je tudi tu lahko nevarni trik, ki znova izprazni telo v manipulativno podobo. Maškarada, kot pravi Joan Riviere, ne dela razlike med tisto, ki se preoblači, in samo maškarado. (Riviere, 1991) Res je, da lahko s tem premikom doseže svoj politični efekt, o katerem npr. govorijo tudi feministične teoretičarke (npr. Mary Ann Doane in Sue Ellen Case, ki razmišljata o političnem efektu hiperfemininilnosti). Vendar pa moramo biti hkrati pozorni na to, kako je tovrstna

maškarada danes tudi del ponudbe sodobne izbire teles, kjer smo z upoštevanjem kulturnega telesa nekako navajeni na možnost izbire, razlike, konstitucije različnih teles. Ali drugače, kako je sploh mogoče danes biti oziroma vztrajati na robu in udejanjati posamezne radikalne taktike, ko pa je, kot opaža znani ameriški umetnik performansa Guillermo Gómez-Peña, v zadnjem desetletju "mainstream prevzel žargon in podobe najbolj skritih 'margin' - bolj je zbadajoče in ostro, boljše je - in performans se je dobesedno spremenil v seksi marketinško strategijo in pop žanr. Ta fenomen imenujem 'bizarni mainstream.'" (Gómez-Peña, 20) Zdi se torej, kot da se je sama potencialnost taktičnega delovanja popolnoma ošibila v primerjavi s popularnimi spektakularnimi in komercialnimi strategijami, da torej potencialnosti samoupodabljanja ne moremo več pripisati niti ekscesnosti opozicijske niti ne vztrajnosti pozicijske moči. Ob tem je ta potencialnost samoupodabljanja že nekaj časa tudi znotrajumetniško klasificirana in kategorizirana, spravljen v zgodovino zahodnega performansa in body arta ter v skladu s tem tudi mitologizirana.

Preveč enostavno bi bilo seveda pripisati to sodobno šibkost taktičnega delovanja sodobni vsezajemajoči spektakelski in medijski ali sistemsko / umetniški centrifugi., kot npr. katastrofično ugotavljajo nekateri kritiki postmoderne realnosti (npr. Baudrillard ali Virilio). Gre bolj za to, da moramo še enkrat premisliti meje, ki jih sodobni performans tematizira, in kako se te meje rekonstituirajo. Ali je še mogoče vztrajati kot negativni prostor kulture, kjer se vendarle razkrije strateška potencialnost neke drugačne taktike, je mogoče ponovno retematizirati lasten prostor delovanja? Tukaj se pravzaprav premaknemo k bistvenim značilnostim taktike samoupodabljanja, ki so skozi zgodovino performansa kljub radikalni in kritični drži marsikdaj prezrte, prezrte tudi zaradi različnih načinov političnega delovanja, ki jih je neprestano vodil neki dispozitiv telesa (naravnega, umetnega, kulturnega). Na te bistvene značilnosti samoupodabljanja najprej opozorijo kritike in pristopi k performansu, ki prihajajo z multikulturnega polja, še posebej z opozarjanjem na spregledana polja performansa, ki je še vedno vse do osemdesetih nekako v domeni 'bele zahodne narave in bele poze'. Še vedno torej nima tistega neposrednega kulturnega učinka, saj kljub vsem taktičnim presežkom pravzaprav participira in komunicira znotraj 'zahodnega' umetniškega sistema, premika sicer njegove meje, a te zaradi tega niso nič manj transparentne. Sodobna vidljivost izbire s svojo mainstreamovsko vseprisotno performativno naravnostjo, ne omehta polja performansa zaradi vseprisotnosti, pač pa ker se s to vidljivostjo izbire razgrne veliko globlji problem, dejansko tematiziran v delih in teorijah šele v zadnjih dveh desetletjih. Ali drugače: ponovni premislek o radikalnem vztrajanju na robu se v performansu ne pojavi zaradi vseprisotnosti sodobne izbire teles, pač pa zaradi nujnega problematiziranja same izbire oziroma bolje: načina, kako se ta izbira sploh izvede. Kritike, ki prihajajo iz multikulturnega polja nam pokažejo, da tovrstna izbira še zdaleč ni tako avtonomna, da je tovrstni proces globoko problematičen in še zdaleč ne tako 'samo - svoj - četudi - vpet - v - drugega', kot nas prepričujejo umetniške intervencije, participirajoče v tej navidezni svobodi potencialnosti. Pa pri tem ne gre zato, da se je naravno, avtentično, celo spolno telo, v katerega verjamejo ritualizmi šestdesetih in sedemdesetih, zdaj docela umaknilo kulturne-

mu; da nam torej s sodobnimi multikulturalnimi pristopi samoupodabljanje pravzaprav kaže, kako je telo že vedno kulturno inkskribirano, kontaminirano, kako je vedno že kulturno in diskurzivno opredeljeno, tudi ko govorimo o njegovi najbolj globoki intimnosti: biologiji, seksualnosti, strahovih, boleznih, patologijah, željah ipd.. Ta, lahko ga imenujemo 'kulturni fundamentalizem', ki po mojem mnenju ni nič boljši od 'biološkega', izbiro (in z njo seveda hkrati tudi razliko) postavi kot nepresegljivo vrednoto in z njo proizvede tudi neznosno zahtevo po transparentnosti, ki je seveda daleč od kompleksne samopodobe telesa.

S pomočjo multikulturalnih invencij performerjev (Adrian Pipper, Guillermo Gómez-Peña, Coco Fusco, Mona Hatoum itd.) se nam namreč razgrne, kako so taktike performansa neprestano povezane s proceduro telesnega proizvodnje, ki pa še zdaleč ni tako nedolžno, kot se zdi. Nekatera 'druga' telesa prav skozi to proizvodnjo niso nikoli prepuščena v presežek, že preprosto zato, ker samoupodabljanje tu nikoli ni obstajalo kot izbira, kot prepoznavna procedura. Samoupodabljanje tako ni ne eksces avtentične narave niti reprodukcija kot odgovor na vedno že dano. Da bi se sploh lahko samoupodobili, je namreč potrebno najprej iznati osebo (ali bolje identiteto) in torej razpreti vprašanje avtentičnosti in poze, narave in umetnega na nekem popolnoma drugem polju, ki s seboj prinaša novo dialektiko vidljivosti in nevidljivosti. Telo ni več tista ultimativna meja, tista bolj ali manj travmatična samoartikulacija v spopadu z neznosno težo svoje razgrnjenosti (kar je seveda docela v skladu s spopadom s kulturno zgodovino zahodnega telesa kot lepega objekta), ampak predvsem material za različne vrste in(ter)vincij. Te potekajo kot kulturna, eksistencialna, politična, tehnološka, biološka, spolna, lahko tudi strogo intimna in(ter)vincija, kjer se šele razgrne kako neavtonomna, manipulativna in kako vpeta je sodobna možnost izbire. Tukaj je izredno pomembno tudi spoznanje, kako ta in(ter)vincija dejansko poteka zunaj umetniško/kulturne genealogije performansa, kako neprestano maje artificialno in konsenzualno pozicijo roba, ki ji ga daje mainstreamovsko umetniško in kulturno vrednotenje, pa tudi vrednotenje samih umetnikov, delujočih v tem polju.⁶ Ali kot pravi Guillermo Gómez-Peña, mogoče je edina možnost performansa ta, da "okupira fiktivni center in porine dominantno kulturo proti njenim resnično neželjenim mejam" (Gómez-Peña, 2003: 23) Na takšen način se v tem presežku ne proizvede samo telo, ampak tudi samo mesto performansa: avtentičnost in artificialnost hkrati, izvornost in reprodukcija obenem, prezenca in odsotnost, delovanje in pritrjevanje, konzervativnost in napredek, staro in novo, zaprto in odprto obenem.

To strategijo invencije lahko opazujemo tudi v performansu zadnjih desetih let, ki nas sicer z nekaterimi svojimi ekscesi narave močno spomni na ekscesna telesa šestdesetih let, vendar pa je njegova strateška politika, njegova taktična moč popolnoma drugačna. Te zelo raznovrstne strategije invencij (Stelarc, Oleg Kulik, Gomez Penja, Marcel-li, Orlan, Oreet Ashery, Kirra O'Reily, Ana Mendieta, Ive Tabar itd.) le na prvi pogled pritrjujejo nekemu zelo pogostemu sodobnemu argumentu o tem, kako so danes meje telesa premakljive in nestabilne. Če jih namreč razumemo s te

⁶ Sem lahko vključimo tudi zgodovino performansa, ki ne deluje znotraj zahodnega umetniškega sistema (države vzhodne Evrope npr.), ker je njegova strategija nepregledna, ne vključljiva, njegova invencija daleč od sprejemljivih strateških premikov, sprejetih v zahodnih načinih sistemiziranja.

perspektive, jim že takoj pripišemo mesto v transparentnem sodobnem kulturnem diskurzu o telesu, ki radikalnim podvigom pripisuje natančno takšno robno funkcijo in jih tako na nek način že umiri v pričevanje nekega kulturnega dispozitiva telesa. Prav nasprotno, plastične operacije, ki jih izvaja Orlan, biogenetski postopki Symbiotice, protetični performansi Stelarca, medicinske intervencije Tabarja, preoblačenje identitet Oreet Ashery, stereotipne identitete Gómez-Peña itd., se dogajajo natančno v tem kompleksnem polju samoupodabljanja kot invencije. Na eni strani lahko opazujemo, kako je ta proces izbiranja izrazito performativen, teatralen, po drugi strani pa nas prav s to svojo pretirano teatralnostjo vrne nazaj k vprašanju o naši naravi: strategija je tu potujoča, ne dovoli nam, da bi se pripeli na podobo telesa, pač pa jo moramo neprestano iznajti skupaj s performerjem. Neprilagojenost, negativiteta, eksces, pa prilagojenost, mestoma skorajda obupna klišejskost in normativnost, gredo tukaj z roko v roki; maškarada je sicer res neprestano na delu, a razgrnjena kot neprestana samoinvencija, kjer se prav sredi jedra maškarade govoru o avtentičnosti sami nikoli ne moremo izogniti.

Tako kot je Carolee Schemann vlekla trak iz svoje vagine, da bi brala tekst na tem papirnatem 'prenašalcu notranjega znanja' in razstavljala vidljivo jedro naravnega telesa, si v devetdesetih Orlan operira obraz, to zadnje nedotakljivo narcistično polje, da bi se spremenila v znano podobo iz zgodovine zahodne umetnosti in ob tem bere odlomke iz filozofskih del (najraje Lacana). S serijami plastičnih operacij se nam, če si pomagamo z Deleuzovo analizo Baconovih slik, namesto obraza nenadoma razkrije glava. Namesto obraza - strukturno prostorske organizacije, ki pokriva glavo - se nam torej razkrije dodatek telesu: glava kot dodatek, četudi umeščena na vrh telesa, pokaže telo kot meso, pravi Deleuze. (Deleuze, 1994) Učinek je večplasten in ima opraviti natančno s kompleksnostjo strategije samoinvencije. Njeno delo naleti na številne kritike z različnih smeri, ki pa niso zanimive zaradi obsojanja njenega radikalnega narcizma, ampak prav zaradi nekega skrajnega odpora do same procedure, izbire, ki jo izvede, da bi postala druga. Zanimivo je namreč, da danes prav ta problematičnost procedure postane eden glavnih ugovorov proti samoupodabljanju telesa, to je še posebej očitno pri umetnosti, ki se navezuje na sodobna polja moči vedenja o telesu, kot sta medicina, biologija, tehnologija. Tu lahko najprej opazimo, kako strogo so razmejena sodobna polja invencije in kako neprehodne so meje tovrstnih paralelnih, a strukturiranih moči. Umetniška dela, še posebej performansi, ki te meje neprestano skuša prestopati, je prav s to uporabo procedure in prenosom invencije lahko izrazito transgresiven in provokativen, saj ne sledi ne sodobni komercialni strukturiranosti izbora, ne avtoriteti moči in obvladovanja in kontrole posameznih teritorijev. Namesto tega dobesedno, s svojo uporabo procedur, posega v privilegije vednosti in načinov sodobnega delovanja ter tako zavrača neko strukturirano diseminacijo moči. Seveda je s tem prehajanjem tudi njegova struktura zelo ranljiva in odprta, rezultat pa nezanesljiv in nepredvidljiv, velikokrat se nam vrne nazaj tudi kot neka neznosna aktualnost, pričevanje neke skorajda eksistencialne materialnosti, ki je pravzaprav ne moremo nikamor pripeti. Tovrstna invencija nam govori še o neki značilnosti samoinvencije. Telo Orlanove je seveda daleč od naravnega, neprestano se nam kaže kot strogo izbrano, preoblikovano s premišljenimi komercialno - medicinski-

mi postopki, poza je dobila svoj popolni aparat, bi lahko rekli. Toda hkrati nas neprestano vrača v krvavost svoje narave, kaže nam, kako postopek samoinvenције še zdaleč ni tako nedolžen. In pri tem ne gre samo za bolečino in šok, pač pa za neznosno lokalnost, vpetost in singularnost telesa, ki se sredi vseh teh izbir in procedur nenadoma pokaže.

Kakšna je torej tista nevarna povezava, ki se sredi tega postopka razgrne? Sredi fabriciranega sveta teles, ki se nam zdijo danes neprestano in izborna na voljo, sredi sveta razlik, diferenc, sredi sveta multipliciranih in paralelnih stališč, sredi sveta simuliranih resnic, se nenadoma vrne neznosno lokalna narava. Ne gre zato, da strategije samoinvencije nadomeščajo in razširjajo same meje telesa, pač pa se neprestano taktično spopadajo s prisotnostjo nekega veliko globljega problema: tokrat je narava sama proizvedena, replicirana, transparentna ter reproducirana in kultura sama se kaže izvorna, ekscesna, fobična ter zmuzljiva. V tovrstnih performansih lahko prepoznamo globoko strateško pozicijo, ki ob tem, da razširja polje telesa, hkrati z vso strateško natančnostjo kaže, kako je prav samoinvencija hkrati neznosno vpeto, neavtonomno polje, kako je prav danes (spolno) telo še posebej intenzivno soočeno s travmatičnostjo svoje lastne artikulacije in prepustnosti za intervencijo, saj se vedno bolj podreja naraščajoči komodifikaciji telesa in vedno bolj učinkovito deluje pod obsesivnimi racionalnimi imperativi in strukturiranostjo samopodobe. Res je, da se s strategijami umetnega odpira tudi možnost drugačne akumulacije telesnega in njegove emancipatorne politike, saj nam kaže kako, postajanje spolnega telesa ni produkt razločljivosti, pač pa predvsem 'prosto lebdeča zvijača' (J. Butler). Toda ne pozabimo, da je prav ta umetna zvijača / postajanje telesa tudi neznosno čutni in lokalni prehod. Vidljivost telesa (spolnega, ženskega, drugega, marginalnega ipd.) po vseh telesnih intervencijah in razgrnitvah danes ni tako vezana na nek prepoznavni dispozitiv telesa, ki se vrača in retematizira njegovo 'zahodno' pozabo, pač pa je predvsem povezana s prepoznavanjem sodobnih procedur moči, načinov ter dostopov do invencije in izbora, z razgrnitvijo materialnosti in eksistencialnega polja, ki se sredi te sodobne maškarade vedno povrne. Spolno telo se s svojim samoupodabljanjem razgrne prav tako kot sodobna izbira, a zaradi tega nič manj ekscesna, nič manj vpeta, nič manj krvava, kljub vsej čistosti in navidezni transparentnosti sodobnih procedur.

Zaključek

Kljub temu, da performans lahko povežemo z razkrivanjem specifičnih režimov vidljivosti, načinov uprizarjanja in uokvirjanja umetniških praks, ki jih neprestano udejanja zahodni način umetniške proizvodnje, pa vseeno ostaja odprto vprašanje, kakšno dejansko moč imajo tovrstne intervencije danes. Kot vemo, je zgodovina performansa pravzaprav že institucionalizirana in klasificirana in daleč od prvotne, skorajda romantične ideje o gverilskem in opozicijskem delovanju z roba. Z institucionalizacijo medija samega performansa (s spremljanjem, arhiviranjem, uokvirjanjem in sistematičnim preučevanjem), še posebej pa z vključitvijo performansa v modernistični muzej in postmoderne kuratorske projekte, o perfor-

mansu vsekakor ne moremo več govoriti kot o nekakšni gverili. Danes si ne moremo več predstavljati, da performans deluje na takšen način - intervenira torej iz margine na center in se potem spet umakne. Sodobna situacija produkcije umetnosti je strukturirana in transparentna: center namreč danes prav dobro ve, kje je gverila ves čas, in prav to je danes ena od bistvenih značilnosti detektiranja in prepoznavanja novosti in drugačnosti v sodobni umetnosti. Situacija torej še zdaleč ni tako utopična, kot je to značilno za začetke performansa, pač pa se na prvi pogled pravzaprav kaže kot globoko distopična. Ni mogoče vztrajati ne na robu ne preživetu v centru, kje se torej premika in deluje sodobna kulturna in družbena potencia performansa? Kot smo videli je tu prisotna še neka značilnost sodobne kulture, ki to situacijo oziroma razpravo o politični moči performansa še dodatno zaplete. Z razvojem medijev, kulturnih stilov in potrošniških kultur bivanja v zadnjih dveh desetletjih se zdi, da se je moč intervencij in radikalnosti pravzaprav skomercializirala in preoblekla prav tako v svojevrsten stil - s hlepenjem po realnosti in svojevrstnem medijskem 'hepeningu' pa dobila tudi svoje pravo medijsko ogledalo.

Nekaj je pri tem taktičnem delovanju vseskozi prisotno, ki nam mogoče lahko pomaga ob koncu dobiti uvid v artikulacijo te moči. Ta značilnost je pravzaprav performansu, kljub njegovim mutacijam in kljub različnim situacijam, vendarle podelila specifično mesto, ki pa ni mesto, katerega lahko ujamemo z estetskimi ali kritičnimi kategorijami, pač pa ga moramo vedno znova pozorno detektirati s sledovi situacije, ki jo sproža, na katero reagira in se navezuje: vedno gre torej za vzpostavitev neke realnosti, kot npr. ugotavlja že A. Danto. (Danto, 1986) Tovrstna sodobna dela nas tako znova povrnejo k strategiji invencije. Ta ni samo strateška naravnost samoupodabljanja in sodobne produkcije telesa, pač pa tovrstna strategija invencije vedno znova oblikuje tudi samo etiko izvajanja oziroma uprizarjanja samega performansa. Postavi se vprašanje njegove performativne politike, ki je globoko vpeta tudi v strategije samoupodabljanja. Ta politika nam neprestano - ob tem da deluje sicer hkrati provokativno in konfirmativno, kot opozicija in pozicija, kot odprtost in zaprtost - kaže izvajanje kot procesualnost, odprto konstitucijo in razpira vpogled v lastno - potencialnost. Na takšen način se tudi sam performans vedno znova iznajde (kot dogodek, kot neka določena realnost), pa četudi izgleda pogosto prav kot neznosna ponovitev. V procesu samoupodabljanja se nam ta performativna politika razgrne prav skozi vprašanje avtentičnosti, ki eksczesno vpade v začetke performansa in se danes skrito vrača skozi uporabo procedur manipulacije telesa. Sama etika izvajanja performansa avtentičnost že na začetku zavrže, vendar pa le zato, da to izredno pomembno vprašanje taktično premakne v sredino procesa: šele zdaj je namreč prosto svoje apriori skonstruirane navlake in se zastavi kot vprašanje potencialnosti. Vsaka izreka jaza namreč zahteva neko resnico, neko vpetost, neko stabilnost, tudi tisti najbolj fabricirani in izbrani jaz. Gre pravzaprav za strateški boj, ki postane izredno pomemben v našem sodobnem življenju, kjer smo neprestano postavljeni pred navidezno svobodo izbire in invencije. Ta boj je odprt in multiplasten in nam skozi pozicioniranje in mesto performansa kaže na problematičnost in nujnost taktik odpora, politične artikulacije in neprestanega povezovanja nemogočega. Prav zato želim odprto zaključiti z duhovitim odlomkom, ki ga navaja Gómez-Peña, in ki nam odlično ponazori, kako se

kljub temu, da se včasih zdi mesto performansa nepregledno in nemočno, prav v teh neposrednih in ironičnih samoprepoznavanjih lahko razpre moč taktičnega delovanja in transgresivnosti.

"Vprašanje: Oprostite, ali lahko definirate performans?"

Odgovori:

– *"Skupina čudakov, ki se radi slečejo in kričijo o levičarski politiki. (yuppie v baru)"*

– *"Umetniki performansa so... slabi igralci." (dober igralec)*

– *"Mislite na te dekadentne in elitistične liberalce, ki se skrivajo za umetniškimi stvarmi in prosijo za državni denar?" (politik)*

– *"To je samo... zelo kul zadeva. Pripravi te do tega, da misliš in serješ. (moj nečak)"*

– *"Performans? To je vzvišen pogled... drugačen občutek za namen uporabe objektov, prizadevanj in besed." (performer št. 1)*

– *"Jaz bom odgovoril z šalo: Kaj dobiš, ko premešaš komedijanta s performerjem?... Šalo, ki je nihče ne razume." (prijatelj)"*

LITERATURA

Auslander, Robert (1997): *From Acting To Performance*. London & New York: Routledge.

Baudelaire, Charles (1977): *Rože zla*, Ljubljana: Mladinska knjiga.

Butler, Judith (2001): *Težave s spolom, feminizem ali subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC.

Danto, Arthur (1986): 'Art and Disturbation'. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.

Derrida, Jacques (1989): *Memories for Paul de Man*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (1994). *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: La Difference.

Gómez-Peña, Guillermo (2002): *In Defence of Performance Art*, osnutek teksta v nastajanju, z avtorjevim dovoljenjem.

Jones, Amelia (2002): *Body Art: Uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska, Koda.

Kristeva, Julija (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil.

Lasch, Christopher (1991): *The Culture of Narcissism: American Life in the Age of Diminishing Expectations*. New York, London: W. W. Norton.

Marcuse, Herbert (1978): *Kraj utopije. Esej o oslobodenju*. Zagreb: Stvarnost.

Phelan, Peggy (1993): *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.

Riviere, Joan (1991): 'Womanliness as a masquerade'. v: Athol Hughes (ur). *The Inner World of Joan Riviere*. London: Karnac.

Schneider, Rebecca (1997): *The Explicit Body in Performance*. London & New York: Routledge.

Seltzer, Mark (1992): *Bodies and Machines*, New York: Routledge.

Warr, Tracey; Jones, Amelia (2000): *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited.