

Tomaž KRPIČ*

ESTETSKO RAZMERJE MED TELESOM IN SEKUNDARNIM KULTURNIM PREDMETOM

Povzetek. Avtorjev prispevek bi najlažje opredelili kot razpravo o estetskem razmerju med človeškim telesom in sekundarnim kulturnim predmetom, ki v procesu interakcije omogoča sporazumevanje. Posamezniki se le redko sporazumevajo zgolj z uporabo lastnih teles. Visoke stopnje intimnosti ni vedno lahko doseči niti ni nujno zaželeno, zato posamezniki pri sporazumevanju uporabljajo sekundarne kulturne predmete, na primer oblačila kot prenašalce kulturnih pomenov. Čeprav moda ni priznana kot vrsta umetnosti in je početje modnih kreatorjev praviloma označeno kot oblikovanje materialnih pogojev posameznikovega ugodja, njenega estetskega momenta ni moč spregledati. Umetnost lahko povabi modo pod svoje okrilje, pri čemer smo priča vdoru vsakdanjega življenja v svet umetnosti, kar je razvidno iz body art performansa imitacije modne revije v Galeriji Kapelica.

Ključni pojmi: telo, sekundarni kulturni predmet, umetnost, moda

Uvod

Priznati moram, da je cilj mojega eseja sila skromen. Bralca želim zgolj opozoriti na razmerje med človeškim telesom in kulturnim predmetom, ki pa je v tem primeru razmerje prav posebne vrste. Gre namreč za estetsko razmerje. Da pa ne bi ostalo zgolj pri opozorilu, bom svoja razmišljanja podkrepil tudi z ustreznim empiričnim gradivom, še posebej zato, ker je prav terensko raziskovanje botrovalo nekaterim mojim teoretskim dognanjem v zvezi z zgoraj omenjenim razmerjem. V poletnih mesecih leta 2002 sem nekaj časa posvetil terenskemu raziskovanju posebnega kulturnega

* Dr. Tomaž Krpič, raziskovalec na Fakulteti za družbene vede, Univerza v Ljubljani. Avtor je dolžan posebno zahvalo vodstvu galerije Kapelica, predvsem Juriju Krpamu in Sandri Sajovic, saj brez njihove prijazne pomoči, to delo ne bi ugledalo luči sveta.

fenomena, imenovanega body art. Pri tem raziskovanju sem skoraj izključno uporabljal kvalitativne metode. Šlo je predvsem za poglobljene intervjuje z izvajalci body art performansov, pa tudi posamezniki, za katere bi lahko dejali, da dokaj pogosto hodijo na otvoritve body art performansov in jih zaradi tega lahko na nek način štejemo za ljubitelje body art umetnosti. Deloma je moje raziskovanje potekalo tudi v obliki raziskovanja z udeležbo in analize posnetega video materiala, ki so mi ga v pregledovanje prijazno odstopili v galeriji Kapelica. Ko gledam na svoje tedanje raziskovalne napore z današnjega zornega kota si sicer ne morem kaj, da se ne bi nekoliko zamislil nad naivnostjo svojega početja, pa vendar so me rezultati pripeljali do nekaterih, vsaj zame, zanimivih spoznanj.

Body art performans je še posebej močno pritegnil mojo pozornost zaradi dveh značilnosti, ki ga precej oddaljujeta od tradicionalnih predstav o umetnosti. Kot prvo je za body art performans značilna zelo tesna povezanost med telesom body art performerja in sekundarnim kulturnim predmetom, v nekaterih primerih je njuna prepletenost celo tako močna, da lahko govorimo, če že ne kar o njuni identiteti, pa vsaj o izraziti podreditvi sekundarnega kulturnega predmeta človeškemu telesu.¹ Umetnik tako vsota v umetniški proces na prav poseben način, saj praviloma sam oziroma, točneje, njegovo telo, postane umetniško delo, ki ga razpre za pogled morebitnemu gledalcu. Toda čeprav je tesen spoj performerjevega telesa in kulturnega predmeta vir njegove enkratnosti, morda celo aureatične, je hkrati tudi neusmiljen vir njegove minljivosti, saj se body art performans dobesedno razblini pred očmi gledalca, potem ko je ta enkrat končan. Kot drugo pa me je še posebej fasciniral način, na katerega body art performerji iz svojih teles naredijo umetniško delo. Načini, na katere pripravijo svoje telo do zgoraj opisane interakcije s sekundarnim kulturnim predmetom, praviloma do telesa niso prijazni. Ravno obratno. Lahko bi rekli, da so celo sovražni. Rezanje, prebadanje, bruhanje, tetoviranje, obešanje, pribijanje, stiskanje, zažiganje in še bi lahko naštevali, so le nekatere od bolj priljubljenih telesnih tehnik body art performerjev, za katere moderna kultura, z izjemo tetoviranja in body-piercinga, nima kakšnega posebnega posluha. To pa je stanje, ki ga body art performerji s pridom izkoriščajo, kajti zdi se, da zanje ni večje slasti, kakor pa pošteno vznemiriti, javnost na splošno in občinstvo posebej. Občinstvo pa je tretji element body art performansa, ki je vreden vse pozornosti. Zato je na prvi pogled še posebej nenavadno, da se teoretiki, takšni ali drugačni, v svojih delih le redko

¹ *Kulturne predmete delim na primarne in sekundarne. Primarni kulturni predmet je človeško telo. Posamezniku predstavlja primarno realnost, biološko determinanto, ki brez izjeme opredeljuje meje njegove eksistence. Sekundarni predmeti so vsi fizični predmeti, za katere velja vsaj to, da so nosilci kulturnih pomenov, mogoče pa jih je celo uporabiti v kulturnih praksah (več o tem glej v Krpič, 2004).*

spomnijo, ne samo da je občinstvo prav tako konstitutiven del body art performansa kot body art performerji, ampak da na nek poseben način igra aktivno vlogo pri njegovem konstruiranju (glej na primer Krpič, 2003a).

Čeprav se nam morebiti zdi, da gledalci body art performans zgolj pasivno spremljajo dogajanje na odru, seveda če odštejemo njihovo vznemirljivost, in je tako njihov vpliv na dogajanje na odru zanemarljivo majhen, temu še zdaleč ni tako. To pa je točka, na kateri se začne moj kratek prispevek k razpravi o razmerju med človeškim telesom in sekundarnim kulturnim predmetom. Nobenega dvoma namreč ni, da imamo v primeru body art performansa opraviti ne le s pojavom estetske narave, ampak vsekakor tudi s pojavom, ki je v svojem bistvu družben in kulturn. Kot družboslovec imam sicer na voljo kar nekaj teoretskih modelov, s katerimi je mogoče razlagati družbene in kulturne fenomene, a meni najljubši pristop je konstrukcija družbene realnosti.² Nekoliko poenostavljeno to pomeni, da je nek kulturni pojav oziroma kulturni pomeni, ki ga sestavljajo, nujno rezultat simbolne interakcije večjega števila posameznikov v omejenem času in prostoru, ki pa ima lahko časovno dolgoročne in prostorske široko razvejane posledice. Poudarek je na simbolni interakciji ali z drugo besedo, na sporazumevanju posameznikov s pomočjo jezika v neki skupnosti. Torej lahko na koncu sklenem uvod z naslednjo mislijo: če želim kot kulturni sociolog izvedeti kaj več o pomenu, ki ga ima preplet telesa in sekundarnega kulturnega predmeta za kulturo, ki spremlja body art performans, se moram na telo ozreti iz perspektive sporazumevanja. In to naj bo v resnici cilj mojega članka³, ponazorjen pa bo s prelepim primerom body art performansa, ki je potekal kot imitacija modne revije v okviru festivala performansa Break 21 v organizaciji galerije Kapelica poleti 2002.

Tipologija estetskega razmerja med primarnim in sekundarnim kulturnim predmetom

Iz tega, kar sem zapisal v uvodu, lahko bralec do neke mere že razbere, da je moje razmišljanje o vlogi človeškega telesa v kulturi tesno povezano z vprašanjem, kakšno vlogo ima človeško telo v procesu sporazumevanja med pripadniki neke kulturne skupnosti. To je seveda res, čeprav moram priznati, da moje tovrstno zanimanje ni povsem plod moje racionalne

² Bralec prijazno opozarjam, da konstrukcija družbene realnosti predpostavlja, da svet sekundarnih kulturnih predmetov obstaja neodvisno od družbenega sveta. Fizične predmete in procese je sicer mogoče usmerjati, tako da koristijo pojavom v družbenemu svetu, vendar vedno le do določene mere (več o tem glej na primer Searle, 1994).

³ Vseeno pa naj bralec ne pričakuje preveč, saj je prostor namenjen mojim mislim na žalost omejen z dolžino mojega članka.

odločitve, ampak se mi je nekako zahrbtno prikradlo v moje razprave o kognitivni sociologiji. Povsem se strinjam s S. P. Turnerjem (2002), da kognitivna sociologija boleha za posledicami neproblematiziranja vpliva, ki ga ima neokantovska filozofija na morebitno razrešitev vprašanja, ali sploh lahko upravičeno govorimo o skupnem horizontu kulturnih pomenov v neki družbeni skupnosti. Eden od mogočih pristopov reševanja tega problema zahteva osvetlitev vloge, ki jo ima človekovo telo v procesu sporazumevanja. Zato bo nemara najbolje, če začnem pri kodnem modelu sporazumevanja, ki pa je le eden od modelov sporazumevanja v komunikološki teoriji. Če mi bralec dovoli, bi preskočil celotno zgodovino razvoja kodnega modela sporazumevanja vse tja do modela sporazumevanja D. Sperberja in D. Wilsona (1986), nekoliko modificiranega s pomočjo družbenega konstruktivizma (glej predvsem Kempen, 1998; tudi Frank, 1991; Krpič, 2004: 127), potem lahko sklenem, da telo posameznika deluje kot posrednik med dvema področjema. Analitično gledano meji telo na eni strani na horizont družbenih in kulturnih pomenov v posamezniku⁴, na drugi strani pa na sekundarni kulturni predmet.

Meja med horizontom družbenih in kulturnih pomenov posameznika in njegovim telesom me na tem mestu sploh ne bo zanimala. O tem sem obširneje že pisal drugje (Krpič, 1999a; 2004), pa tudi časa in prostora za kaj takega na tem mestu nimam. Raje se bom osredotočil na razmerje med telesom in sekundarnim kulturnim predmetom. Prepletenost človeškega telesa in sekundarnega kulturnega predmeta je mnogo manj zapletena in meja med enim in drugim tudi ni vedno zgolj analitična. Povrhu vsega pa lahko sekundarni kulturni predmet v komunikacijski situaciji celo manjka, pa zaradi tega sporazumevanje med posamezniki sploh ne bo prekinjeno, saj so nekatere oblike kulturnega delovanja to, kar so, tudi ali prav zaradi tega, ker je sekundarni kulturni predmet izključen. Tak primer je erotična zaljubljenost (glej Weitman, 1998) ali pa materinstvo/očetovstvo (glej na primer DeNora, 2000) in podobno.

Primarni in sekundarni kulturni predmet, človeško telo in svet materialnih predmetov, skupaj sestavljata kulturni predmet. Njegova glavna značilnost je, da je v komunikacijski situaciji lahko nosilec kulturnih pomenov (Griswold, 1987; Dant, 1999; kar se tiče oblačenja in mode glej tudi Barnard, 2002). Kadar je kulturni predmet nosilec estetskih kulturnih pomenov, takrat ga imenujemo estetski kulturni predmet. Pustil bom ob strani vprašanje, kaj je tisto, kar naredi kulturne pomene za estetske. Naj

⁴ Več o horizontu kulturnih in družbenih pomenov si lahko bralec prebere v *Social Mindscapes Eviatarja Zerubavela (1997)*. V kognitivni antropologiji lahko bralec pogosto sreča izraz 'kognitivna shema' (glej na primer D'Andrade, 1995; ali pa Strauss, 1997).

bo to vprašanje, s katerim se ukvarjajo filozofi. Že tako ali tako imamo v družboslovju dovolj svojih težav, zakaj bi si jih še izposojali iz drugih disciplin. Menim, da je zame kot kulturneu sociologu dovolj, da vem, da pripadniki neke kulture določeno obliko delovanja posameznikov in družbene ter materialne posledice takšnega delovanja razumejo kot sfero estetskega delovanja. Osebnost me bolj zanima, kakšno je sploh lahko razmerje med primarnim in sekundarnim kulturnim predmetom, in kakšne posledice, če sploh kakšne, imajo različni tipi estetskega razmerja med enim in drugim kulturnim predmetom na družbeno konstruirane kulturne estetske prakse.

Posamezniki v neki kulturni skupnosti vzpostavijo estetsko razmerje med svojim telesom in materialnim svetom preprosto tako, da v skladu z estetskimi predstavami, ki so del njihovega kognitivnega horizonta družbenih in kulturnih pomenov, preko delovanja svojega telesa vzpostavijo fizičen odnos do materialnega sveta in ga po potrebi preoblikujejo ali pa ga zgolj uporabijo kot orodje. Še vedno velja, da je delovanje človeškega telesa v materialnem in kulturnem svetu najlepše opredelil in opisal M. Mauss v svojem danes že razvpitem eseju *Techniques of Body* (1973). Ne uporabljam besede 'opisal' zgolj zato, ker lahko že po nekaj odstavkih branja Maussovega eseja hitro ugotovimo, da glavne kvalitete teksta ne gre iskati toliko v novih teoretskih konstrukcijah, ampak prej v sveži perspektivi, v katero je bil Mauss sposoben vpreči svojo radovednost, medtem ko je opazoval kulturne razsežnosti človeškega telesa, ampak tudi zavoljo tega, ker so meni najljubši deli njegovega eseja prav tisti, kjer opisuje kulturno bogastvo različnih telesnih tehnik. Pri opisih telesnih tehnik se Mauss nikdar ne omeji zgolj na telo samo oziroma tisto, kar sam imenujem primarni kulturni predmet. Kjer je le mogoče opisuje delovanje telesnih tehnik v odnosu med telesom in materialnim svetom. Zdi se mi, da je Maussovo razumevanje telesnih tehnik s slednjim izredno tesno povezano, saj si sicer nikakor ne znam predstavljati, da bi lahko resno vzeli neprestano Maussovo poudarjanje kulturne determiniranosti telesnih tehnik. Specifična telesna tehnika je kulturno relativna v odnosu do naravnega okolja, ki kot tako predstavlja telesni tehniki referenčno točko. Telesna tehnika čepenja, ki vzhodnjakom omogoča, da počivajo na nožnih prstih, se loči od telesne tehnike stanja s celim podplatom v blatu zahodnjakov ravno zaradi tega, ker tako na ene kot na druge dežuje kot iz škafa.

Zgoraj navedeni primer kaže, da je povezanost med primarnim in sekundarnim kulturnim predmetom pomembna. Toda, kakšne narave je ta povezanost in kakšen je njen pomen za konstrukcijo družbene realnosti? Ne zgrešim veliko, če rečem, da je njun odnos predvsem fizičen, šele nato

lahko govorimo tudi o preostalih značilnostih njenega razmerja. Lastnost prostorski je gotovo ena od pomembnejših lastnosti fizične razsežnosti odnosa med primarnim in sekundarnim kulturnim predmetom. Prav zato sem se odločil, da v svojem eseju v ospredje postavim prostorsko razsežnost razmerja med človeškim telesom in sekundarnim kulturnim predmetom. Kot bo bralec v nadaljevanju mojega eseja lahko ugotovil tudi sam, dobi tipologija razmerij med obema kulturnima predmetoma zanimive konotacije pri razlagi in razumevanju nekaterih sodobnih oblik umetnosti. Zato bom v nadaljevanju govoril predvsem o estetskem razmerju med primarnim in sekundarnim kulturnim predmetom.

Pa pojdemo lepo po vrsti. O prvem tipu estetskega razmerja med človeškim telesom in fizičnim kulturnim predmetom lahko govorimo takrat, kadar je med njima dovolj velika fizična razdalja, da se mednju lahko vrine kak drug, morda estetski, ni pa nujno, kulturni predmet, ali pa je primarni in sekundarni kulturni predmet mogoče ločiti, ne da bi pri tem prišlo do preoblikovanja enega ali drugega. Posameznik, ki med ogledom slikarske razstave v galeriji svoje telo postavlja v estetsko razmerje do umetniškega dela, ki visi na steni ali pa je v prostor postavljen na kak drug način, je dovolj lep primer, pa vendar lepšega primera kot je posameznik v notranjosti gotske katedrale, po mojem skromnem prepričanju, ne more biti. Gotska katedrala je virtualni stroj 13. in 14. stoletja, celostna stvaritev človeške kulture, ki dobesedno objema posameznika. Njena glavna značilnost je, da poskuša do skrajne meje izkoristiti umetniška negativna izrazna sredstva za sveto – temo, prazen prostor in tišino – v povezavi s čudovito igro svetlobe, ki v notranjost cerkve pronica skozi velika vitražna okna. Estetsko razmerje med človekovim telesom in fizičnim kulturnim predmetom je v funkciji religioznega občutja posameznika, ki pa prav tako vsebuje pomembno posvetno funkcijo (Krpč, 1999b). Kot ilustracijo prvega tipa estetskega razmerja med človeškim telesom in fizičnim kulturnim predmetom si lahko bralec na sliki št. 1 ogleda Giottovo fresko iz katedrale Sv. Frančiška v Assisiju.

Za drugi tip estetskega razmerja med človeškim telesom in fizičnim kulturnim predmetom je značilna njuna izredno tesna povezanost oziroma prepletenost, ki je tako tesna, da mednju ni mogoče vriniti drugega kulturnega predmeta. Zdi se mi, da lepšega primera estetskega razmerja med primarnim in sekundarnim kulturnim predmetom kot je tetoviranje, sploh ni mogoče najti. Postopek tetoviranja vnese materialni predmet, v tem primeru posebno črnilo, v podkožno tkivo na tak način, da je opazovalcu omogočeno, da v njegovi estetski formi prepozna nosilca specifičnega družbenega in kulturnega pomena, kar praviloma vodi k izražanju določenega stališča, hkrati pa praviloma tudi k pripadnosti neki skupnosti (DeMello, 2000). Postopek pusti neizbrisno sled, saj za vedno poveže telo

posameznika in sekundarni kulturni predmet, hkrati pa sama tetovaža ne vpliva na delovanje posameznikovega telesa, zato lahko o tetoviranju lahko upravičeno govorimo kot o dogodku na površini posameznikovega telesa.⁵ Takšen dogodek na površini posameznikovega telesa nas pripelje korak naprej po poti do cilja mojega eseja. Telesna tehnika tetoviranja je ena od telesnih tehnik, značilnih za moderni primitivizem, katerega ustanovitelj je bil Fakir Musafar (Klesee, 1999: 16). Moderni primitivizem je podvrsta body art performansa, iz katerega je kasneje izšel Ron Athey, ki ga bralcu ponujam kot izvrstni primer prepletenosti primarnega in sekundarnega kulturnega predmeta (glej sliko št. 2).

Slika št. 1: Sv. Frančišek v dialogu z križanim – Giotto, freska nastala okrog leta 1295, Assisi, katedrala Sv. Frančiška (Toman, 1999: 388)



Slika št. 2: Ron Athey izvaja v Galeriji Kapelica performans 'Deliverance' (vir: Galerija Kapelica – foto: Sandra Sajovic)



Body art performans je zame še posebej zelo zanimiv, ker smo pri tej umetniški praksi lahko priča skorajda idealnemu primeru, ko primarni estetski kulturni predmet zamenja sekundarni estetski kulturni predmet. Slednji je tradicionalno razumljen kot estetski kulturni predmet. Pravim idealno, kajti brez sekundarnega kulturnega predmeta vseeno ne gre. To pa nas pripelje do tretjega tipa razmerja med človekovim telesom in sekundarnim kulturnim predmetom, kjer lahko govorimo o vdoru estetskega

⁵ O konceptu 'dogodek na površini človekovega telesa' in 'dogodek pod površino človekovega telesa' sem več pisal v tekstu z naslovom *O telesnih dogodkih* (Krpič, 2003b).

sekundarnega kulturnega predmeta pod površino primarnega estetskega kulturnega predmeta. Pomembno je poudariti, da vdor sekundarnega kulturnega predmeta povzroči dogodek pod površino človeškega telesa, ki se kaže bodisi kot kognitivno delovanje človeškega telesa (glej Krpič, 2004) bodisi kot oblika emocionalnega dela (primerjaj z Russell Hochschild, 1979), ki mora biti do določene mere za gledalca neprijetno, če body art performer želi, da bi bila njegova predstava uspešna. Brez dvoma je body art performans edina umetnost, ki v osnovi temelji na tretjem tipu estetskega razmerja med človeškim telesom in sekundarnim kulturnim predmetom. Da pa si bo bralec lažje predstavljal, kaj pomeni vdor fizičnega sveta v človekovo telo v primeru body art performansa, si lahko na sliki št. 3 ogleda primer body art performansa, ki ga je Ive Tabar izvedel v galeriji Kapelica. Naslov performansa je Fibrilacija, gre pa za dokaj resno in v precejšnji meri tudi nevarno početje. Tabar si je sam, skorajda brez tuje pomoči, v žilo leve roke vstavil kateter in si ga potisnil skoraj do srca, zaradi česar je prišlo do fibrilacije srčne mišice. Utrip njegovega srca je bilo mogoče med performansom opazovati na posebnem ekranu.

Slika št. 3: Ive Tabar izvaja body art performans z naslovom Fibrilacija v galeriji Kapelica (vir: Galerija Kapelica – foto: Sandra Sajovic)



Kot lahko bralec vidi sam, me je razmišljanje o tipologiji estetskega razmerja med primarnim in sekundarnim kulturnim predmetom popeljalo od klasičnega razumevanja estetskega razmerja med človeškim telesom in sekundarnim kulturnim predmetom k njegovemu nekoliko drugačnemu razumevanju. Pot sama je zanimiva, vendar z rezultati ne smem biti kar zadovoljen. Ni namreč dovolj, če pokažem na povezavo med tipom estetskega razmerja med človeškim telesom in sekundarnim kulturnim predmetom na eni strani in tipom umetnosti na drugi strani. Tisto, kar bi me moralo še posebej zanimati, se skriva v vprašanju, kako se kaže njegova družbena dimenzija oziroma, na kakšen način so različni tipi estetskega razmerja med obema vrstama kulturnih predmetov povezani z družbo? Nekaj sem o tem

že povedal v knjigi Kognitivno delovanje človeškega telesa (2004), kjer sem med seboj primerjal dve kulturi, na eni strani kulturo body art performansa in na drugi strani reyv kulturo, in sicer na vprašanju, v kolikšni meri ena ali druga oblika specifičnih telesnih tehnik vpliva na družbeni integracijski potencial posamezne kulture. Nekaj malega pa bom o tem vprašanju spregovoril v nadaljevanju te razprave. Pri tem bralca prosim za potrpljenje, saj je cilj moje razprave, kot sem zapisal že v uvodu, sila skromen. Gre bolj za uvod v daljše in obsežnejše raziskovanje razmerja med človeškim telesom in fizičnim materialnim svetom kulturnih predmetov, še posebej kar se tiče potenciala sporazumevanja, kakor pa za neko zaključeno razmišljanje.

Break 21: modna revija kot body art performans

Junija 2002 je bil na Kersnikovi 4 v galeriji Kapelica dogodek posebne vrste. V sklopu festivala Break 21 se je odvijal performans, ki bi ga sicer lahko poimenovali z besedo modna revija, vendar to vsekakor ni bila modna revija običajne vrste. Praviloma dogajanje na modni pisti godi očem gledalca in v njem vzbuja vsaj željo, če že ne kar zavist, tu pa ni bilo tako. Bralcu bo kaj hitro jasno, zakaj je bilo tako, če si bo v nadaljevanju ogledal slike s performansa (glej slike št. 4 - 12). Dogodek se je odvijal na terasi v prvem nadstropju Kersnikove 4, kamor so se gledalci performansa povzpeli po improviziranem lesenem stopnišču. Glede števila gledalcev, ki so bili lahko hkrati na strehi galerije Kapelica, je bil dostop omejen oziroma urejen tako, da so se gledalci pomikali mimo nastopajočih in zapuščali prizorišče skozi okno v notranjost Kersnikove 4, od koder so se lahko ponovno vrnili na prizorišče. Del performansa je bila tudi tehno glasba, ki je prihajala iz ozadja. Nastopajoči so, razen enega, ležali na bolniških vozičkih in bolj kot na modno revijo je scena spominjala na oddelek za intenzivno nego v Kliničnem centru. Bržkone se bo bralec ob gledanju slik vprašal, zakaj sem se odločil za omenjeni performans. Več razlogov je botrovalo temu in najboljše bo, če jih kar naštejemo, in sicer enega za drugim.

Slika št. 4: (vir: Galerija Kapelica – foto: Sandra Sajovic)



Slika št. 5: (vir: Galerija Kapelica – foto: Sandra Sajovic)



Kot prvo velja, da je performans imitacije modne revije še kar dober primer drugega in odličen primer prvega tipa estetskega razmerja med primarnim in sekundarnim kulturnim predmetom. Če odštejemo slab ducat varnostnih sponk, s katerimi si je ena od manekenk neposredno na svoje telo, točneje skozi kožo, pripela oblačilo (glej sliko št. 8), potem praktično ne moremo govoriti o vdoru fizičnega predmeta v človeško telo oziroma o tretji obliki estetskega razmerja med človeškim telesom in sekundarno obliko kulturnega predmeta. Mirno pa lahko govorimo o estetskem razmerju druge vrste (glej sliko št. 5 in 10). Gre bolj za posebno obliko ličenja oziroma maskiranja, s katerim so avtorji performansa hoteli prikazati realistično stanje na 'oddelku za nujno nego'. Pač pa performans imitacije modne revije prav gotovo sodi v kategorijo prvega estetskega razmerja med primarnim in sekundarnim kulturnim predmetom. V mislih imam razmerje med človekovim telesom in obleko, ki sicer ni nujno vedno estetske narave, vendar v tem primeru nastopa kot tako.

Slika št. 6: (vir: Galerija Kapelica – foto: Sandra Sajovic)



*Slika št. 7: (vir: Galerija Kapelica
– foto: Sandra Sajovic)*



*Slika št. 8: (vir: Galerija Kapelica
– foto: Sandra Sajovic)*



Kot drugo pa me privlači ideja, po kateri je v primeru body art performansa oblačilo lahko umetniško delo. Če pustim ob strani vprašanje, ali gre v tem primeru res za body art performans ali pa zgolj za fenomen, ki nanj meji, potem sploh ne bi smelo biti dileme glede tega, ali je oblačilo lahko umetniško delo ali ne. Saj ni potrebno kaj več kot zgolj to, da se bralec spomni na sam koncept mode. No, morda ni ravno visoka ali pa modernistična umetnost, a nam mora biti ob pogledu na oblačila, ki jih kreira Alan Hranitelj, takoj jasno, da lahko le posameznik brez občutka za estetsko dimenzijo realnosti trdi, da njegova dela niso umetnost. Pač pa je zame zanimivo nekaj drugega. Performans imitacije modne revije odpira vprašanje, kako je neprijetna moda sploh lahko mogoča, saj je visoka moda po definiciji nekaj, kar bi si posameznik vendar moral želeli. Ali pa vsaj tisto, kar je vanjo zavitega. Moda je lahko nesmiselna, neuporabna in do neke mere neudobna (glej Mazzini, 2003), a da naj bi bila očem nevšečna, tega pa še svoj živi dan nisem slišal. To pa je bržkoneda eden od razlogov, zaradi katerega oblačilom ni priznan status (visoke) umetnosti. Moda želi navdušiti in ugažati, visoka umetnost pa je brez dvoma praviloma modernistična.

Zato se lahko upravičeno vprašamo, ali je performans na Kersnikovi 4 sploh lahko modna revija? Na to vprašanje ne znam dati enoznačnega odgovora. Po eni strani je res, da zgoraj opisani dogodek ni običajna modna revija, saj ne ponuja estetskega ugodja, ampak zgolj njegovo nasprotje. Moda oziroma posredno modne revije pa, če že ponuja neugodje, je le to

povzročeno zaradi strahu pred izbiro oblačila, ki ne bi ustrezal družabni priložnosti, kar pa je nekaj povsem drugega. Prav tako si je kar težko predstavljati, da bi se gledalec bil pripravljen potegovati za 'modne kreacije' te vrste. Vendarle pa po drugi strani težko rečem, da performans v galeriji Kapelica ni modna revija. Nekateri elementi so isti. Na primer stik med telesom in obleko postavljen na ogled na javnem prostoru. Tudi manekenke in manekeni so bili pravi, sicer v nekoliko neobičajni vlogi, a pod budnim očesom Nine Gazibare, tako da v tem primeru sploh ne moremo govoriti, da imamo v pravem pomenu besede opraviti z body art performerji, kot je na primer Ive Tabar ali Eclips. Sam bi najraje sklenil, da je ta modna revija tako imitacija kot prava modna revija, dasiravno nekonvencionalna.

Slika št. 9: (vir: Galerija Kapelica – foto: Sandra Sajovic)



O enem od razlogov, zaradi katerih sem izbral fenomen body art performansa imitacije modne piste, do sedaj nisem spregovoril niti besede. Gre za vprašanje vdora vsakdanjega sveta v svet umetnosti in obratno. Namreč, dozdeva se mi, da je ravno to tisto, kar loči običajno modno revijo od body art performansa imitacije modne revije. Da umetnost oziroma estetika v širšem pomenu besede neprestano vdira in naseljuje vsakdanje življenje, o tem ni nobenega dvoma. Dovolj bo, da se bralec ozre okrog sebe in nazorno bo lahko videl, da je moderen svet prepoln raznovrstnih form oblikovanja, da je dobesedno (pre-)estetiziran (Welsch, 1994). Kaj pa obratno, ali tudi vsakdanje življenje lahko naseljuje oziroma vdira v svet umetnosti? In ali lahko v primeru performansa imitacije modne revije, ki se je odvijal v galeriji Kapelica, govorimo ravno o tem?

Povezanost umetnosti in vsakdanjega sveta je tu dvojna. Po eni strani si svet umetnosti sposoja specifično kulturno prakso, ki je v našem primeru oblačenje, iz vsakdanjega sveta. Ni umetniška praksa tista, ki si je oblačenje izmislila, čeprav ni nobenega dvoma, da je prek estetizacije vsakdanjega sveta pustila na oblačilni kulturi zelo močan pečat. In prav ta povezanost

v smeri od umetnosti k vsakdanjem svetu je tista, ki se nam zdi zelo pomembna. Zato tudi radi rečemo, da moda kot najbolj estetizirana oblika oblačilne kulture, neposredno ne spada pod samo okrilje umetnosti. Tako si umetnost podreja vsakdanje življenje. Zdi pa se mi, da bi nas obraten proces, to je vpliv vsakdanjega življenja na svet umetnosti, prav tako moral zanimati.⁶ Vsakdanji svet vstopa v svet umetnosti prek posameznikovega telesa in predstav, ki jih ima posameznik o delovanju vsakdanjega sveta, ki so uskladiščene v posamezniku v obliki horizonta družbenih in kulturnih pomenov. Kakšno je umetniško telo v primeru body art performansa, si je lahko spotoma gledalec ogledal na slikah, pa tudi drugače sem na nekem mestu že opozoril, da gre za trpinčeno telo.⁷ Telo v vsakdanjem življenju modernega človeka pa naj ne bi bilo več trpinčeno telo, ampak dobro vzdrževano telo. Majhen eksces tu ali tam, to že, pretiravati pa vseeno ni treba.

*Slika št. 10: (vir: Galerija Kapelica
– foto: Sandra Sajovic)*



*Slika št. 11: (vir: Galerija Kapelica
– foto: Sandra Sajovic)*



V skladu z mojim prepričanjem, da je na umetnost potrebno gledati kot na posebno obliko konstrukcije družbene realnosti oziroma obliko sporazumevanja med posamezniki menim, da lahko v primeru body art performansa imitacije modne revije rečemo, da obstaja še en način vdora vsak-

⁶ V zadnjem času lahko v sociologiji umetnosti, še posebej v področju sociologije glasbe, zasledimo tendenco k vračanju nazaj k vprašanju, na kakšen način lahko umetnost vpliva na vsakdanje življenje oziroma na družbo v celoti (glej na primer DeNora, 2003). Samo upam lahko, da zaradi tega sociologi umetnosti ne bodo pozabili na proučevanje vplivov, ki jih ima družba na umetnost.

⁷ Primerljivo je s konceptom 'srednjeveško telo' Phillipa Mellorja in Chrisa Shillinga (1997).

Slika št. 12 (vir: Galerija Kapelica – foto: Sandra Sajovic)



danjega sveta v svet umetnosti prek človeškega telesa. Ne zgrešimo preveč, če rečemo, da je vsak gledalec na teraso Kersnikove 4 pripeljal s seboj svoje telo. Gledalčevo telo praviloma ni umetniško telo, je le ali pa predvsem vsakdanje telo. Nemara je pomembno poudariti, da stik med gledalcem in body art performerjem praviloma prostorsko ni oddaljen ali pa posredovan prek tehničnega medija, ampak da lahko gledalec performerjevo početje opazuje iz neposredne bližine (glej sliko št. 13). Tako je bilo tudi v primeru našega performansa, ko so se gledalci lahko po mili volji sprehajali med 'ponesrečenci'. Vsakdanje telo, nevajeno in neadaptirano na opazovanje telesu neprijetnih, če že ne sovražnih telesnih tehnik, lahko reagira z radovednostjo, rahlo zaskrbljenostjo, ignoranco ali z občutjem neugodja (glej sliko št. 14). Slednje je pri body art performerjih še posebej priljubljena in zaželena reakcija občinstva, ki pa je pri nekaterih radikalnih oziroma doslednih različicah body art performansa sploh ni težko doseči. Nenazadnje, komu pa ne bi postalo vsaj malo slabo med opazovanjem estetskega prodiranja sekundarnega v primarni kulturni predmet? Izkušnja, akumulirana v vsakdanjem telesu, nas uči, da je takšno početje vse prej kot prijetno.

Slika št. 13: (foto: Tomaž Krpič)



Slika št. 14 (foto: Tomaž Krpič)



Sklep

Za konec mi preostane le še to, da na hitro povzamem tisto, kar se mi je v članku zapisalo počasi. Odnos človeka do materialnega sveta je večplasten in kompleksen. Brez dvoma človeško telo v tem svetu zaseda pomemben položaj, kljub temu, da se telo v vsakdanjem življenju počasi krči in vedno bolj umika materialnemu svetu kulturnih predmetov. Body art performance poskuša vrniti telesu tisto vlogo, ki jo je imelo pred tehnološkim napredkom. Zdi se, da zaman, saj mu slednje ne uspeva brez vsaj minimalne udeležbe sekundarnega kulturnega predmeta. Telesne tehnike body art performanca na ta način reflektirajo, morda celo kritično, moderno preobloženost človekovega telesa s sekundarnimi kulturnimi predmeti. Vendar v resnici to niti ni posebej omembe vredno. Pomembno je bolj to, da zaradi tega plačuje body art zelo visoko ceno. Estetsko raz-

merje med primarnim in sekundarnim kulturnim predmetom, pri katerem pride do vdora sekundarnega kulturnega predmeta v primarnega, je omejeno na relativno majhen krog ljubiteljev body art performansa. Na ozadju tipologije estetskih razmerij med primarnim in sekundarnim kulturnim predmetom se zdi vprašanje ali sodi body art performans imitacije modne revije, v umetnost ali zgolj v področje estetizacije vsakdanjega sveta, zanimivo. Odgovor kaže, da moda morda lahko postane umetnost tedaj, ko se je pripravljena odpovedati svojemu veselju do estetskega ugodja in ko se hkrati premakne od prve do druge in morda celo vse tja do tretje oblike estetskega razmerja med primarnim in sekundarnim kulturnim predmetom.

LITERATURA

- Barnard, Malcolm (2002): *Fashion as Communication*. New York, London: Routledge.
- D'Andrade, Roy (1995): *The Development of Cognitive Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dant, Tim (1999): *Material Culture in the Social World*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
- DeMello, Margo (2000): *Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community*. Durham, London: Duke University Press.
- DeNora, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (2003): *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frank, Arthur (1991): *For a Sociology of the Body: An Analytical Review*. V Mike Featherstone, Mike Hepworth and Bryan Turner (ur.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, 155-172. London: Sage.
- Griswold, Wendy (1987): *A Methodological Framework for the sociology of culture*. V C. Clogg, *Sociological Methodology*, 1-35. Princeton: Princeton University Press.
- Hranitelj, Alan, kostumograf. Dostopno na <http://expo98.literal.si/slo/people/alan-hranitelj.html-12>, 4. 1. 2004
- Kempen, Harry J. G. (1998): *Mind as Body Moving in Space*. V: Hendrikus J. Stam (ur.), *The Body and Psychology*, 71-93. London: Sage.
- Klesse, Christian (1999): 'Modern Primitivism': Non-Mainstream Body Modification and Racialized Representation. *Body & Society* 5 (2-3): 15-38.
- Krpič, Tomaž (1999a): *A Methodological Framework for Cognitive Sociology*. *Topos* II, 1 (1-2): 49-74.
- Krpič, Tomaž (1999b): *Gotska katedrala: Uporaba kognitivne teorije v družboslovju*

- pri pojasnjevanju nekaterih estetskih družbenih fenomenov. Časopis za kritiko znanosti 27 (194): 157-170.
- Krpič, Tomaž (2003a): Telo kot vir kulturnih razlik. Teorija in praksa 40 (5): 802-820.
- Krpič, Tomaž (2003b): O telesnih dogodkih. V Martin Klanjšek et al. (ur.), Raziskovalno delo podiplomskih študentov v Sloveniji - Ena znanost, 173-184. Ljubljana: Društvo mladih raziskovalcev Slovenije.
- Krpič, Tomaž (2004): Kognitivno delovanje človeškega telesa. Ljubljana: Znanstvena knjižnica - Fakulteta za družbene vede.
- Mazzini, Miha (2003): Moda. Dostopno na <http://friends.s5.net/mazzini/slonadom/dom12.htm>
- Mauss, Marcel (1973): Techniques of Body. *Economy and Society* 2 (1): 70-88.
- Russell Hochschild, Arlie (1979): Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure. *American Journal of Sociology* 85 (3): 551-575.
- Searle, John R. (1995): *The Construction of Social Reality*. New York, London, Toronto, Sydney, Singapore: The Free Press.
- Mellor, Philip in Chris Shilling (1997): *Re-forming the Body: Religion, Community and Modernity*. London: Sage.
- Sperber, Dan in Deirdre Wilson (1986): *Relevance: Communication and Cognition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Stephen P. Turner (2002): *Brains/Practice/Relativism: Social Theory After Cognitive Science*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Strauss, Claudia (1997): What Makes Tony Run? Schemas as Motives Reconsidered. V Roy D'Andrade in Claudia Strauss (ur.), *Human Motives and Cultural Models*, 197-224. Cambridge: Cambridge University Press.
- Toman, Rolf (ur.) (1999): *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*. Cologne: Koenneman.
- Weitman, Sasha (1998): On the Elementary Forms of the Socioerotic Life. *Theory, Culture and Society* 15 (3-4): 71-110.
- Zerubavel, Eviatar (1997): *Social Mindscapes: An Invitation to Cognitive Sociology*. London: Harvard University Press.
- Welsch, Wolfgang (1994): Estetika in anestetika. *Anthropos* 26 (1-3): 240-257.