

Tyrus Miller*

Paradiž zdaj: od seksualne osvoboditve k estetski revoluciji v Združenih državah Amerike šestdesetih let

V šestdesetih letih je v Združenih državah Amerike prišlo do pomembnega zблиževanja med dvema tokovoma »avantgardne« misli, ki sta bila oba osredotočena na telesno izkustvo in značilnosti utelešenega sensorija. Na eni strani so postopna liberalizacija seksualnih navad, rahljanje strogih spolnih vlog in večja stopnja družbene ter pravne tolerance za razpon erotične ekspresije na novo usmerili pozornost na seksualno izkustvo telesa.¹ Na drugi strani je kot rezultat različnih novih, fenomenološko podprtih umetniških praks – med njimi abstraktni ekspresionizem (posebej v različici »akcijskega slikarstva«), performansi in hepeningi, cageovske raziskave neglasbenega zvoka in tišine, uporabe elektronskih tehnologij v glasbi popularne ter elitne kulture in minimalistično ukvarjanje z določenimi predmeti ter prostorskimi okolji – zavest o čutnem telesnem izkustvu kot ključni komponenti umetnosti tako na strani umetnika kot občinstva vedno bolj pritegovala ustvarjalno in kritiško pozornost. Tako je bilo pod vplivom rastočega eksperimentiranja v umetnosti, družbene klime izobila, ki je z velikim pospeškom proizvajala kontrakturne pojave, ter vse večjega števila teoretskih del, ki so jih brali in o njih razpravljali v umetniških ter kontrakturnih krogih, le še vprašanje časa, kdaj se bodo drzna nova zanimanja za seksualno ekspresijo združila in se izrazila skozi eksperimentalne zvrsti umetniške avantgarde.

Zgled te konvergence je ena sama vrstica, ki jo je performerka in filmska ustvarjalka Carolee Schneemann leta 1963 zapisala v svoj zvezek: »Seksualna zapora je ekspresivno prekletstvo.«²

Na drugem mestu je Schneemannova razložila nekoliko več; trdila je, da sta umetniška izraznost in sposobnost za neko obliko emocionalne avtentičnosti

¹ Glej na primer kulturnozgodovinsko poročilo o tem procesu v: David Allyn, *Make Love Not War: The Sexual Revolution: An Unfettered History*, Routledge, New York 2001.

² Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*, ur. Bruce R. McPherson, Documentext, Kingston, New York 1979, 1997, str. 57.

* Kalifornijska univerza v Santa Cruzu, ZDA

po njenem mnenju neposredno povezani med seboj: »Sposobnost za ekspresivno življenje in sposobnost za ljubezen sta nerešljivo povezani med seboj; takšno je bilo moje razumevanje, ko sem poučevala; ko sem se soočila s posamezniki v razredu, sem takoj zaznala, kakšne so njihove možnosti za ekspresivno delo in za neposredno razmerje tega dela z njihovim socialnim/seksualnim in emocionalnim življenjem.³

V nekem oziru je to komajda izvirno opažanje. Ponavlja namreč stališče o ekspresivni ustvarjalnosti, ki sega v čas evropske romantike, po katerem je, v skladu s klasično predstavo M. H. Abramsa, umetniški um kot »zrcalo« realnosti izpodrinila nova metafora, in sicer um kot »svetilka«, ki projicira svojo svetlobo na umetniško platno ali list. Posebna narava te romantične svetilke je bila zanimiva za celo vrsto umetnikov in estetikov v ameriških šestdesetih letih 20. stoletja (in seveda ne le v Združenih državah). To je umetniška svetilka, ki jo poganja libidinalna energija, v svoji desublimirani in relativno neposredni obliki: svetilka romantične ekspresivnosti, oblikovana s freudovskimi in postfreudovskimi teorijami nezavednega; dotaknjena z na novo sproščeno popularno kulturo šestdesetih let, skupaj s kontrakulturo mladih, izkušnjo rock glasbe in morda eksperimentiranjem z drogami; in s sledovi mišljenja seksualne osvoboditve, kot so jo videli heterodoksni intelektualci od psihoanalitika Wilhelma Reicha in anarhista Paula Goodmana pa do filozofov Normana O. Browna in Herberta Marcuseja.

Ne bi se rad zadrževal pri tem, ali je ta estetska teorija ustrezna kot taka, niti ne bom na kakršenkoli resen način raziskoval in ocenjeval umetnosti, ki so jo ustvarili. Moj namen je skromnejši: premisliti, na kakšen način je bila takšna estetika formulirana in umeščena v umetniško, pa tudi popularno kulturo, in kako je bila produktivna za številne umetnike, vpletene v ohlapen kolektivni projekt, ki ga bom označil za »estetsko revolucijo« ameriških šestdesetih let. To sovpadanje je bilo seveda del mnogo širše tendence, ki je kljubovala formalističnim teorijam o estetski avtonomiji, ki so tvorile dominantno kritično ogrodje, ki je legitimiralo avantgardne umetniške prakse v petdesetih in do poznih šestdesetih let, od vplivnih spisov Clementa Greenberga do neogreenbergovske pravovernosti zgodnjega *Artforuma*.⁴ Tesno skladanje transmedijskih avantgar-

³ *Ibid.*

⁴ Določen mejnik v zgodovini *Artforuma* je bil predvsem odhod Rosalind Krauss in Annette Michelson, ki sta nato ustanovili revijo *October*. Sprožilni dejavnik njunega odhoda je bila ob-

dnih umetniških praks z idejami seksualne osvoboditve je umetnikom ponudilo emocionalno nabit način, s pomočjo katerega so svoje umetniško delo skozi preseganje omejitev posameznega umetniškega medija – še posebej slikarstva – lahko razprli na sam utopični prag močno aktualne nove senzibilnosti, širše kot umetnost, a še zmeraj v navezavi nanjo.⁵ V enem pogledu je bila naloga takšnega erotičnega antiformalizma kritična in ikonoklastična: »Ta goli akt moram spraviti dol s platna, zamrznjeno meso k umetnostnozgodovinskemu križanju perceptivne erotike z imobilizirajočim družbenim položajem« (Schneemann).⁶ Vendar je obenem predvidevala radikalno stopnjevanje in razširitev čutov na načine, ki so presegali umetniško izkustvo kot táko, da bi naznanila erotično transformacijo vsakdanje družbene izkušnje. Schneemannova je na primer to opisala kot proces vstopanja v podobo in aktiviranja prek nje. Njena izraznost zaobjema tako podobe množičnih medijev in popularne kulture kot tudi umetniške podobe, ki jih je slikala, snemala, uprizarjala v performansih in razstavljala kot prostorska izkustvena okolja: »Bili smo ganjeni, bili smo prizadeti od podob, ki so prinašale informacije, ki so bile strašne, osupljive in tabu in so te prepričevale, da moraš nekaj ukreniti. Vstopiti v podobo sólo! Aktivacija kot poseg v politiko zadaj za razkrivajočimi podobami.«⁷ Za Schneemannovo je »aktivacija« pomenila novo vrsto estetsko-politične implikacije posameznika v družbenem, posredovane s podobami, kar je bilo pravzaprav že anticipirano v teoretskih razmislekih heterodoksnih avantgardnih teoretikov v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja, na primer pri Walterju Benjaminu v njegovem spisu o nadrealizmu in v njegovi kulturni zgodovini Pariza 19. stoletja, t. i. *Passagenwerk*.⁸

java celostranskega oglasa umetnice Linde Benglis, v katerem se ona pojavlja gola z dvoglavim dildom, ki štrli iz njenega mednožja. Čeprav je bil oglas mišljen kot predrzna parodija razvpite fotografije – ki jo je napravila sama Rosalind Krauss – Roberta Morrisa, golega in okrašenega s S/M verigami in nemško čelado, ne preveč zakrit namig Benglisove, da je umetnik, ki se reklamira v *Artforumu*, izenačen z neke vrste prostitutko, ki služi specializiranim, eksotičnim seksualnim okusom, ni bil vzet preveč prijazno s strani smrtno resnih in precej puritanskih kritikov v *Artforumu*.

⁵ Za nadaljnjo razpravo o tej tendenci ameriške umetnosti v šestdesetih letih glej: Sally Banes, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Duke University Press, Durham, NC 1993.

⁶ Carolee Schneeman, »Interview with Kate Haug« (1979), ponatisnjeno v: *Carolee Schneeman: Imagining Her Erotics*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2002, str. 28.

⁷ Schneeman, *Imagining Her Erotics*, str. 37.

⁸ O tem glej: Sigrid Weigel, »'Body- and Image Space': Traces Through Benjamin's Writings«, v: *Body- and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, New York 1996, str. 16–29.

Z namenom obravnavati to temo v teoretskem kontekstu, bom pozornost v nadaljevanju posvetil nekaterim temam v delu filozofa frankfurtske šole Herberta Marcuseja. Poleg njegove povezave z zgodnejšo politizirano avantgardno kulturo v weimarski Nemčiji in njegovega velikanskega ugleda ter vpliva kot filozofa kontrakture šestdesetih let in študentskega upora, je Marcuse zanimiv tudi v neki drugi povezavi. Čeprav primarno in v strogem pomenu besede ni bil estetik ali umetnostni kritik, kot so bili na primer njegovi kolegi iz frankfurtske šole Walter Benjamin, Theodor Adorno in Leo Lowenthal, je Marcuse kljub temu napisal nekaj pomembnih del, ki so se dotaknila družbenega pomena »estetskega« v širšem smislu. Umetniška kultura oziroma, dosti širše, celotno družbeno področje čutov in senzibilnosti, čutnega izkustva tako v kolektivnem kot individualnem smislu, z erotiko vred, so bila osrednja vprašanja Marcusejeve misli. Poleg širokega vpliva na kontrakturno misel v študentskih gibanjih tako v Združenih državah kot v Evropi je imela Marcusejeva misel prek zanimanja nekaterih radikalnih kritikov, kot sta bila med drugimi Gregory Battcock in Ursula Meyer, neposreden vpliv tudi na umetnostno kritiko v New Yorku v poznih šestdesetih letih 20. stoletja.⁹

Motiv erotično transformirane senzibilnosti v Marcusejevem delu, revolucioniranega in ponovno utelešenega »estetskega«, katerega umetniška praksa je nekakšen vnaprejšnji spomin, je tesno povezan z njegovim revidiranim branjem psihoanalize v sredini petdesetih let, kot se kaže v njegovi knjigi *Eros in civilizacija* (*Eros and Civilization*), še posebej v navezavi na Freudove spekulacije o kulturi in potlačitvi nagonov. V svojem spekulativnem metapsihološkem delu *Nelagodje v kulturi*¹⁰ je Sigmund Freud zagovarjal tezo, da sta družbeni red in sposobnost za delo odvisna od odložitve nagonске zadovoljitve. Bolj ko je namreč civilizacija napredna, bolj razpredeni in kompleksni postajajo njeni načini potlačevanja sil nezavednega, ki zadovoljitev dosežejo v seksualnem ugodju. Še globlje so po Freudu potlačeni psihični konflikti in nevroze. Civilizacijo tako

26

⁹ Glej na primer: Gregory Battcock, »Marcuse and Anti-Art«, *Arts Magazine*, 43 (8/1969), str. 17–19; Ursula Meyer, »De-Objectification of the Object«, *Arts Magazine*, 43 (8/1969), str. 20–22.

¹⁰ Naj na tem mestu opozorimo na terminološko zagato v zvezi s prevajanjem termina »civilizacija«. Omenjena Freudova knjiga, katere angleški prevod se glasi *Civilization and Its Discontents*, se v nemškem izvorniku imenuje *Das Unbehagen in der Kultur*, temu pa sledi tudi slovenski prevod (*Nelagodje v kulturi*). Namesto »civilizacije« je torej v slovenščini uporabljen termin »kultura«. Kljub temu pričujoči prevod sledi avtorju tega članka ter angleški praksi in tudi ob Freudu uporablja izraz »civilizacija«. Terminološka zagata se namreč vleče k Marcuseju in njegovi knjigi *Eros and Civilization*, ki izhaja iz revidiranega branja Freuda. [Op. prev.]

ogrožata dve nevarnosti: skušnjava iracionalnih, destruktivnih izbruhov uničujočih nagonskih sil (o katerih Freud več piše v svojem spisu »Zakaj vojna?«) in kanaliziranje potlačene nagonске zadovoljitve v patološke izraze (simptome, strahove, histerijo itd.).

Marcuse je, podobno kot njegov prijatelj Norman O. Brown v svoji knjigi iz leta 1959 *Življenje nasproti smrti: psihoanalitični pomen zgodovine (Life Against Death: The Psychoanalytic Meaning of History)*, močno kritiziral Freudovo pesimistično teorijo civilizacije. Marcuse in Brown sta Freudov pesimizem sicer sprejela kot pravzaprav preudaren pogled na sodobno moderno družbo, a namesto da bi zapadla resignaciji, sta iz te razlage raje povlekla kritične in aktivistične implikacije. Tako je na primer Marcuse v svoji filozofski razlagi Freudove teorije na kratko povzel tako ontogenetske (individualne) kot filogenetske (civilizacijske) implikacije potlačitve. Njegov poudarek velja dialektični vključenosti posameznika v družbeni zgradbi in, v nadaljevanju, povezavi individualnih psihičnih struktur z zahtevami in kontradikcijami civilizacijskih družbenih formacij. Tako na primer piše o seksualnosti, katere organizacija »odraža osnovne poteze načela izvedbe in njegove organizacije družbe. Freud poudarja vidik centralizacije. Ta je še posebej dejaven pri 'združevanju' raznih objektov delnih nagonov v en libidinalni objekt nasprotnega spola in pri vzpostavitvi genitalne nadvlade. V obeh primerih je proces združevanja represiven.«¹¹ V Marcusejevi formulaciji je nakazan pogled na kapitalistično modernost, na katerega sta vplivala Marx in Weber in po katerem centralizacija, integracija in racionalizacija kapitalistične produkcije vodijo v usklajeno, monopolistično organizacijo družbe kot celote. Marcuse nakazuje, da freudovska potlačitev to centralizirajočo tendenco razširja na psihično ekonomijo, ki na koncu služi temu, da individualni subjekt prilagodi družbenemu aparatu produkcije in dominacije. Podobno kot Brown je tudi Marcuse spodbijal Freudove konzervativne zaključke o *nujnih* povezavah med civilizacijo in represijo in s tem tudi Freudov sklep, da bolj ko človeštvo postaja kultivirano, bolj ko civilizacija napreduje, bolj neizogibne so nevrotične bolezni ter iracionalni izbruhi nasilja in agresije, kot je bilo videti pri dveh velikih evropskih vojnah v 20. stoletju. Marcuse in Brown sta to povezavo civilizacije in represije imela za »nujno« zgolj v zgodovinskem smislu. Menila sta, da je bila na določeni točki družbenega razvoja represija zgodovinsko sredstvo, s pomočjo

¹¹ Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Beacon Press, Boston 1955, 1966, str. 48.

katerega je civilizacija napredovala, toda pod porajajočimi se zgodovinskimi pogoji napredne tehnologije in industrijskega izobilja je postala naključnost represije v civilizirajočem procesu vse bolj očitna. Dejansko je sredi 20. stoletja njeno napredovanje zatonilo skupaj z njenim potencialom za sproščanje agresivnosti in povzročanje psihične škode.

Glavna trditev Marcusejeve knjige *Eros in civilizacija* je bila podobna kot pri drugih mislecih frankfurtske šole, posebej pri Theodorju W. Adornu, namreč ta, da zgodovinski individuum ni bil proizvod nespremenljive narave, temveč prej posebne konfiguracije družbenih sil, v katere se je v sredini 20. stoletja vse bolj dvomilo.

Pod vplivom mogočnega napredka v moderni tehnologiji in pa oblik politike množic, ki jih je bilo mogoče opazovati tako v totalitarnih družbah stalinistične Sovjetske zveze in nacistične Nemčije kot v demokratičnih množičnih družbah Združenih držav Amerike in Zahodne Evrope, je bil ta zgodovinski individuum vse bolj zgolj preostanek osebne subjektivnosti. Marcuse je do tega zaključka prišel izrecno v zvezi s svojo kritiko psihoanalize: »Ko psihologija trga ideološko tančico in sledi izgradnji osebnosti, raztaplja individuum: njegova avtonomna osebnost se pokaže kot *zamrznjena* manifestacija splošne represije človeštva.«¹² Odkar je psihoanaliza, kot so jo v klasičnem smislu definirali Sigmund Freud in njegovi nasledniki, vzela individualno osebo za svojo osnovno enoto analize in teoretiziranja, je prišlo tudi v klasični psihoanalizi do določene negotovosti. Leta 1963 je Marcuse prav tej temi posvetil esej s pomenljivim naslovom »Zastarelost freudovskega koncepta človeka« (»The Obsolescence of the Freudian Concept of Man«).¹³ Kljub temu ta zgodovinska premestitev individualne enote osebnosti iz središča psihoanalitične teorije za Marcuseja ni pomenila, da se odreka Freudovi misli, temveč da jo revidira v luči novih modusov socializacije, ki jih je videl pojavljati se v sredini 20. stoletja. Natančneje, Marcuse je menil, da mora biti predhodni *psihološki* fokus freudovske misli ponovno preiščen skozi *politične* kategorije – ali bolje, da so Freudove kategorije, če jih razumemo v sedanjem kontekstu, že bolj kolektivno-politični kot individualno-psihološki koncepti. Takole razlaga: »prej avtonomne in prepoznavne psihične procese je posrkala funkcija individuumu v državi – njegova javna eksistenca. Psihološki

28

¹² *Ibid.*, str. 57.

¹³ Herbert Marcuse, *Five Lectures*, Beacon Press, Boston 1970, str. 44–61.

problemi se tako spreminjajo v politične probleme: zasebna motnja dosti bolj neposredno kot prej odraža motnjo celote in zdravljenje osebne motnje je dosti bolj neposredno kot prej odvisno od zdravljenja splošne motnje.«¹⁴

Ko je uporabil to splošno hipotezo o socializaciji freudovskega subjekta in s tem politiziral freudovske teoretske kategorije, si je Marcuse lahko zamislil oblike osvoboditve, ki so dvoumno lebdele med dobesednimi in bolj metaforičnimi, analoškimi interpretacijami, kaj naj bi to pomenilo za politično prakso, za osvobodilni in revolucionarni boj. Spreminanje sveta v marksističnem smislu je pomenilo osvobajanje osebe, razumljene v freudovskem smislu, z njeno temeljno strukturo nagonov, vztrajnimi zahtevami po ugodju in s potlačitvami ter sublimacijami, ki za Freuda porajajo civilizacijo, kulturo, moralna načela – a tudi nevroze. Marcuse je menil: »Freudovo korelacijo ‘potlačitev nagonov – družbeno koristno delo – civilizacija’ lahko smiselno pretvorimo v korelacijo ‘osvoboditev nagonov – družbeno koristno delo – civilizacija’. Sugerirali smo, da prevladujoča potlačitev nagonov ni izšla toliko iz nujnosti dela, temveč iz specifične družbene organizacije dela, ki jo je vsiljeval interes dominacije – da je bila potlačitev v veliki meri presežek-potlačitev. Posledično ukinjanje presežka-potlačitve bi *per se* težilo k ukinjanju, vendar ne dela, temveč organiziranja človeške eksistence v orodje dela. Če je to res, bi pojav načela nerepresivne realnosti prej spremenil kot uničil družbeno organizacijo dela: osvoboditev Erosa bi lahko ustvarila nove in trajne delovne odnose.«¹⁵

Kakšna naj bi bila torej točna narava prakse, ki bi uveljavila to dvojno spremembo, revolucioniranje družbe z osvobajanjem subjekta in osvobajanje subjekta v teku revolucioniranja družbe? Izkaže se, da za Marcuseja igra »estetsko« pri premišljanju o tem vprašanju ključno vlogo.

Za Marcuseja ima potlačitev seksualnega užitka kot orodja »civilizirajočega procesa«, discipliniranje telesa in njegovih moči za delo in socialni red, paradoksalen učinek. Po Marcusejevem mnenju seksualni užitek predstavlja pozitiven, vitalen način, na katerega človeška bitja kanalizirajo potencialno destruktivne impulze in energije. Okrepljena seksualna potlačitev – ozko genitalna seksualnost kot družbeno »koristna« ali »produktivna« seksualnost, kakor tudi omeji-

¹⁴ Marcuse, *Eros and Civilization*, str. xvii.

¹⁵ *Ibid.*, str. 155.

tev seksualnosti kot take v imenu »načela izvedbe« – vodi po njegovem mnenju k okrepitvi nerešenih destruktivnih sil. Naraščajoča seksualna potlačitev, ki jo je imel Freud za nujno za sam civilizacijski proces, tako doseže svoje meje in se podvrže dialektičnemu obratu. Civilizacijski proces postane anticivilizacijski in se na destruktivne načine obrne proti civilizacijskim dosežkom, ki jih je prinesel. Podobno tezo sta že prej razvila Marcusejeva kolega iz frankfurtske šole Theodor Adorno in Max Horkheimer v *Dialektiki razsvetljenstva* v poznih štiridesetih letih. V nasprotju z globoko pesimističnimi zaključki, ki sta jih Adorno in Horkheimer povlekla iz te freudovske antropologije, pa je Marcuse poudarjal utopični projekt, nakazan v obračanju te anticivilizacijske tendence civilizacije, osnovane na dominaciji in represiji. Če sta bili dominacija in represija dejansko vir predhodne civilizacije, je bila tu možna še ena pot: uresničiti potenciale nove civilizacijske dinamike, temelječe na premagani represiji, na potešitvi čutov; civilizacije, zasidrane ne v prevladujočem delu in prevladi narave skozi delo, temveč na prestrukturiranju dela kot igre v novih oblikah harmonije z naravo.

Marcuse se je eksplicitno skliceval na nemško estetiško tradicijo, posebej na *O estetski vzgoji človeka* Friedricha Schillerja, da bi nakazal, kako naj bo estetika uresničena – uresničena v smislu narediti jo resnično in učinkovito – v obliki družbe svobodne igre in uživanja. V svojem znamenitem sedemindvajsetem pismu Schiller uvede pojem »estetska država«; v njej so omejitve tako fizičnega kot moralnega zakona presežene v prid svobodne igre pod pokroviteljstvom lepote. Čeprav sta fizična in moralna nujnost odločilna predpogoja družbe, le estetska država napravi družbo v polnosti »resnično«, poudarja Schiller. Temu je tako zato, ker lahko po Schillerjevem mnenju le oblike komunikacije, ki so značilne za estetsko – prijetje in vključenost v lepoto – avtentično združijo svobodni in avtonomni individuum z bistvenimi vezmi družbe: »estetska država [...] udejanja voljo celote skozi naravo individuum. Če že potreba človeka sili v družbo in če um posadi vanj družabna načela, mu lahko zgolj lepota dodeli pri-
ljudno naravo.«¹⁶

30

Istočasno pa se je Schiller dvoumno izražal o »dejanskosti« estetske države, o kateri je menil, da lahko obstaja le pod pogojem, da ostane *Schein*: videz, manifestacija, vtis. V zadnjem odstavku svojega besedila pokaže tako možnost kot redkost obstoječe estetske države; ta namreč obstaja predvsem kot notranja du-

¹⁶ Friedrich Schiller, *O estetski vzgoji človeka*, Študentska založba, Ljubljana 2003, str. 134–135.

hovna potreba, v empiričnem svetu pa je skorajda nezamisljiva: »Pa taka država lepega videza tudi obstaja in kje jo je najti? Po potrebi obstaja v vsaki tenko uglašeni duši, dejansko pa jo lahko – kakor čisto cerkev in čisto republiko – najdemo kajpak v nekaterih redkih izbranih krogih, kjer vedenja ne ravna brezdušno posnemanje tujih navad, temveč lastna lepa narava.«¹⁷

Povedano drugače, v današnji manj-kot-idealni družbeni situaciji, v kateri fizična in moralna prisila še vedno prevladujeta nad svobodo, ostaja »estetska država« v najboljšem primeru znamenje vzgojnega ideala, ki bi bil lahko uresničen kdaj v prihodnosti, v sedanjosti pa obstaja le med redko, morda celo fiktivno elito.

Kot sta pisala Fredric Jameson in Josef Chytry,¹⁸ je Marcuse predelal Schillerjevo tezo o estetski državi v obliko utopičnega preseganja represije kot osnove za družbeno organizacijo dela. V svojem najbolj optimistično utopičnem delu, *Eseju o osvoboditvi (An Essay on Liberation)* iz leta 1969, je Marcuse to v poglavju z naslovom »Nova senzibilnost«, ki mu je pomenila kolektivno iznajdbo novega čutnega okolja in novih čutnih zmožnosti, eksplicitno strnil v naslednjo formulo: »Estetsko kot možna Oblika svobodne družbe.«¹⁹ Čeprav je kritiziral Schillerjev neuspeli poskus, da bi svojo koncepcijo estetske države iz stanja notranosti premaknil v zunanjo, »politično« uresničitev v zunanji realnosti, je Marcuse Schillerjevi koncepciji vseeno pripisoval »eksplozivno kvaliteto«. Medtem ko je Schiller razpoznal konflikt med represivno strukturiranim razumom in redom *čutnosti*, je v obnovitvi »pravice do čutnosti« kljub temu odprl dobresedno revolucionarno pot v svobodo: »Pomiritev bojujočih se impulzov bi vključevala odstranitev tiranije... Svobodo bi bilo treba raje iskati v osvoboditvi *čutnosti* kot pa razuma in v omejevanju 'višjih' sposobnosti v korist 'nižjih'. Z drugimi besedami, odrešitev kulture bi vključevala ukinitve represivnih nadzorov, ki jih je civilizacija vsilila čutnosti. In ravno to je ideja, ki se nahaja za *Estetsko vzgojo*.²⁰

¹⁷ *Ibid.*, str. 137.

¹⁸ Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1974, str. 83–115; Josef Chytry, *The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought*, University of California Press, Berkeley in Los Angeles 1989.

¹⁹ Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*, Beacon Press, Boston 1969, str. 25.

²⁰ Marcuse, *Eros and Civilization*, str. 190.

Marcuse v nadaljevanju izriše implikacije tega pogleda za družbeno spremembo. Ne samo, da se individualne duhovne in psihološke značilnosti na različne načine uresničijo, restrukturiran mora biti tudi objektivni družbeni teren njihove uresničitve, če naj bi bila osvoboditev čutnosti uspešna. »Dodatno osvobajanje čutne energije,« piše Marcuse, »se mora uskladiti z univerzalnim *redom* svobode. [...] Sam svobodni individuum mora ustvariti harmonijo med individualno in univerzalno zadovoljitvijo. [...] Red je svoboda le, če je osnovan in vzdrževan s svobodno zadovoljitvijo individuumov.«²¹

Poleg bolj klasičnih filozofskih predhodnikov, kot je Schiller, je Marcuse v svojem kasnejšem pozivu (v šestdesetih letih), da je treba prodreti skozi enodimenzionalni svet poblagovljene izkušnje in osvoboditi čute v novem, utopičnem ogrodju kolektivnega in individualnega uživanja, veliko dolgoval svojim idejam o polimorfni perverzности in afirmaciji erosa, ki jih je razložil v svoji zgodnejši kritiki Freuda. Tako je Marcuse na primer leta 1966 v t. i. »Političnem predgovoru« k ponovni izdaji *Erosa in civilizacije* (izvirnik je bil objavljen leta 1955) nenehno poudarjal osvoboditev telesnih potreb, skupaj z izražanjem prej potlačenih ali frustriranih oblik seksualnosti: »'Polimorfna seksualnost' je bil termin, ki sem ga uporabil, da bi pokazal, da je nova smer napredka povsem odvisna od priložnosti za aktiviranje potlačenih ali zadržanih *organskih*, bioloških potreb: raje narediti človeško telo za instrument užitka kot dela. Stara formula, razvoj prevladujočih potreb in moči, se je zdela neprimerna; pojav novih, kvalitativno drugačnih potreb in moči se je zdel predpogoj, vsebina osvoboditve.«²²

Če bi se vprašali, kako je to lahko uresničeno kot igra in kako naj bi ta igra sploh izgledala, bi morda z lahkoto zaključili, da Marcusejeve ideje odmevajo s podobnimi utopičnimi eksperimenti, ki jih je skozi šestdeseta leta prakticirala umetniška avantgarda, še posebej na področju gledališča, performansa in eksperimentalnega filma.

Carolee Schneemann, na primer, ki sem jo citiral na začetku tega spisa, je sredi šestdesetih let ustvarila številne performanse in filmska dela, ki so z visoko stopnjo dobesedne eksplicitnosti upodabljala akte individualnega in skupinskega seksa. Najbolj znana sta performans-ples *Meat Joy* (1964) in film *Fuses* (1965).

²¹ *Ibid.*, str. 191.

²² *Ibid.*, str. xv.

Kot je Schneemannova razložila, »ima *Meat Joy* značaj erotičnega rituala: ekscesno, užitekarsko praznovanje mesa kot materiala: surova riba, piščanec, klobase, mokra barva, prozorna plastika, vrv, čopiči, kosi papirja. Njegov pogon se približuje ekstatičnemu – premikanje in beganje med nežnostjo, divjostjo, natančnostjo, razpuščenostjo: lastnosti, ki so lahko v vsakem trenutku čutne, komične, radostne, odbijajoče. Fizične ekvivalence so izvajane kot psihični in imagistični tok, v katerem se elementi v plasteh spajajo in pridobivajo intenzivnost z dopolnjeno energijo množice. [...] Naša bližina je okrepila občutek skupnosti, s tem ko je prekoračila nasprotje med performerjem in občinstvom.«²³

Schneemannova je bila tudi močno politična umetnica, še posebej angažirana v protestih zoper vietnamsko vojno, na primer v delih kot je film *Viet Flakes* (1966) in v delu »kinetičnega gledališča« *Snows* (1967), v katerih je za material uporabila fotografije vojnih grozot iz Indokine. Kot je *Meat Joy* obsegal individuuma v orgiastičnem mešanju teles, tako je bil tudi *Snows* vase srkajoč, toda na grozljiv in strah zbujujoč način: »V *Snows* smo bili dejansko prestrašeni. Izkušnja je bila vseobsegajoča, zavedli smo se občinstva kot podaljška nas samih, toda ne samozavedajočih se nas. Hoja po deskah je bila nevarna in osrednje podobje *Viet-Flakes*, nekoč povsem očitno kot zlovešče in mučno, je zbegalo naša lastna prijetna pričakovanja in sodelovanja znotraj lesketajočega belega okolja.«²⁴

O teh različnih delih bi lahko menili, da predstavljajo komplementarne, čeprav nasprotujoče si upodobitve individualnega ženskega telesa kot osrednje točke kolektivnega trpljenja in užitka, izvajanje kritike represije in nasilja na eni strani in pozitivno, utopično projekcijo nove, osvobodjene družbene skupnosti na drugi strani.²⁵ Še dlje, če sta *Viet Flakes* in *Snows* razstavila individualizirano, poškodovano telo, trpeče od silovitega napada vojaškega nasilja, sta *Meat Joy* in *Fuses* gradila kolektivno podobo osvoboditve skozi intenzivnost telesa, izkušajočega erotični užitek: »Sredi šestdesetih let, ko sem pričela delati film *Fuses* in performans *Meat Joy*, sem razmišljala o 'erotiziranju svoje krive kulture'. Videla sem kulturno nalogo, združeno z osebno dilemo. Moje delo je bilo odvisno od moje seksualnosti – njene zadovoljitve, njene integritete. Nisem mogla de-

²³ Schneeman, *More Than Meat Joy*, str. 63.

²⁴ Schneeman, *Imagining Her Erotics*, str. 76.

²⁵ Za splošnejšo obravnavo te tendence k eksperimentalni skupnosti v ameriški umetnosti šestdesetih let glej: Sally Banes, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Duke University Press, Durham, North Carolina 1993.

lati brez koherentnega seksualnega razmerja – ki je poganjalo mojo domišljijo, moje energije. Moj um je deloval iz vednosti telesa.«²⁶

Podobna nasprotja med trpečim telesom v protestu in orgiastičnim telesom v erotičnem uživanju so prav tako zaznamovala vplivne performanse Living Theatre Juliana Becka in Judith Maline.²⁷ Dela kot *The Brig* (1963), postavljeno v vojaški zapor, in *Frankenstein* (1966) sta občinstvo podvrgla globoki izkušnji potlačene sadomazohizma sodobne kulture. V nasprotju s tem sta *The Mysteries* (1964) in *Paradise Now* (1968) slavila kolektivni erotični upor, s tem ko sta vabila občinstvo, da bi na fizično participatoren način izkusilo »rajsko« praznovanje teles, združenih v seksualnem užitku. V posebni številki revije *The Drama Review*, leta 1969 posvečeni vrnitvi Living Theatre s petletne turneje po Evropi nazaj v ZDA, je kritik Stefan Brecht projekt Living Theatre razložil v smislu psihoanalitično modeliranega rituala, ki povzroča kolektivno psihično krizo in rekonstrukcijo: »'Ego' normalnega nevrotika naj bo uničen, njegove naravne duhovne moči naj bodo osvobojene. Tri sheme se zdijo pri tem uporabne. Od neposrednega napada na ego se pričakuje verižna reakcija. Uničenje inhibicij osvobodi ustvarjalne funkcije, ki nato zberejo svoje lastne psihične energije. In/ali: sproži naj se spontanost občinstva, če je potrebno, s provokacijo antagonizem ali obramba: aktivirana energija volje lahko razkroji ego, aktivira naravne duhovne moči. Ali, končno, libido, domišljija, ljubezen so lahko napadeni neposredno, njihovo stimuliranje ima za posledico deinhibicijo in aktiviranje avtonomne energije. Zdi se, da je Living Theatre poskušal nekaj od vsega tega, ne pa le zadnjega, kot bi nekateri nežni občudovalci lahko pričakovali.«²⁸

Podobno kot Schneemannova, seznanjena predvsem s politiziranim, utopičnim branjem Antonina Artauda in Wilhelma Reicha, je skušal Living Theatre prek teatralizirane komunikacije s svojim občinstvom ustvariti novo erotično, svobodno zvezo osvobojenih individuumov, s čimer je nakazoval izkušnje ter oblike anarhistično svobodne družbe.

34

²⁶ Schneeman, *Imagining Her Erotics*, str. 133.

²⁷ O Living Theatre glej: John Tytell, *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*, Grove Press, New York 1995; Pierre Biner, *The Living Theatre: A History Without Myths*, prev. Robert Meister, Grove Press, New York 1972.

²⁸ Stefan Brecht, »Revolution at the Brooklyn Academy of Music«, *TDR: The Drama Review*, zv. 13 (3, 1969), str. 57.

Zanimivo pa je, da je Marcuse dosledno izražal ambivalenten odnos do teh umetniških del in umetniških tendenc, za katere se je zdelo, da njegove ideje prevajajo v dejavnost in produkcijo objektov. Celo v *Eseju o osvoboditvi*, v katerem si je prizadeval za utopično družbo v estetskem, je istočasno trdovratno branil avtonomijo umetnosti: »Divji upor umetnosti je ostal zgolj šok kratke sape, naglo so ga vase posrkali umetniška galerija, štiri stene, koncertna dvorana, trg, krasil je mestne trge in veže razcvetelih poslovnih ustanov. [...] Spreminjanje namena umetnosti je samouničujoče – samouničenje, vgrajeno v samo strukturo umetnosti. [...] Prava Oblika umetnosti se zoperstavlja naporu, da bi se znebili osamitve umetnosti na 'drugo realnost', da bi prevedli resnico ustvarjalne domišljije v prvo realnost.«²⁹

V govoru, naslovljenem »Umetnost kot oblika resničnosti« (Art as Form of Reality), ki ga je imel leta 1969 v Guggenheimovem muzeju v New Yorku, je Marcuse kritiziral tendence »antiumetnosti« in izpostavil Living Theatre kot način umetnosti, ki, čeprav naj bi napadal ideološko iluzijo, jo dejansko pogloblja: »'Živa umetnost', in še posebej današnje 'živo gledališče', se znebi Oblike odtujenosti: z ukinjanjem razdalje med igralci, občinstvom in tistim 'zunaj' ustvari domačnost in poistovetenje z igralci ter njihovim sporočilom in v vsakodnevni univerzum hitro uvede negacijo, upor – kot prijeten in razumljiv element univerzuma. Sodelovanje občinstva je hlinjeno in rezultat predhodnih aranžmajev; sprememba v zavesti in vedênju je sama del igre – iluzija je prej okrepljena kot uničena.«³⁰

Okrog leta 1972 je postala njegova kritika osvoboditeljskega spektakla Living Theatre še bolj ostra. Sklicujoč se na »Kolektivno ustvarjanje Living Theatre« (Collective Creation of the Living Theatre) Becka in Maline v *Paradižu zdaj* (Paradise Now), je Marcuse zapisal: »Living Theatre lahko služi kot primer samouničujočega namena. Sistematično poskuša združiti gledališče in Revolucijo, igro in bitko, telesno in duhovno osvoboditev, individualno notranjo in družbeno zunanjo spremembo. Toda ta združitev je zastrta z misticizmom. [...] Osvoboditev telesa, seksualna revolucija, ritual, vse to naj se uprizarja [...] izgubi svoje mesto v politični revoluciji: če je seks potovanje k Bogu, ga lahko toleriramo celo v ekstremnih oblikah. [...] Radikalna desublimacija, ki se dogaja v gledališču, kot

²⁹ Marcuse, *An Essay on Liberation*, str. 42.

³⁰ Herbert Marcuse, »Art as Form of Reality«, v: *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse*, 4. zvezek, ur. Douglas Kellner, Routledge, London in New York 2007, str. 146.

gledališče, je organizirana, urejena, uprizorjena desublimacija – blizu je temu, da se spremeni v svoje nasprotje.«³¹

Kdo bi lahko pripomnil, da se na tem mestu Marcusejeva misel zbližuje s situaci-
onistično: podobno kot Guy Debord je bil Marcuse močno sumničav do možno-
sti, da bi bil kulturni radikalizem vključen v estetske cilje, ekstremna revolucio-
narna občutja ritualizirana kot prijetna, a neškodljiva prekoračitev buržoaznih
norm, upor pa zamrznjen v spektakelskih formah. Marcuseju se zdi umetnost,
paradoksalno, magijska zaščita proti takšni estetizaciji. V svoji razporeditvi vi-
deza in forme umetnost ne zakrinka svoje odtujitve od realnosti in je zato manj
povezana z dialektično, kritično ali spekulativno (to je, »dvodimenzionalno«)
resnico kot pa »antiumetnost« ali »živo gledališče«. Slednji obliki umetnosti s
sesutjem razlike med pozitivno in umetniško realnostjo za Marcuseja zdrsneta v
komplementarne napake pozitivistične aktualnosti in mysticizma.

V svoji pozni knjigi *Estetska razsežnost* (The Aesthetic Dimension, 1978) in v
svojem celo bolj udarnem nemškem delu *Permanenčnost umetnosti* (Die Perma-
nenz der Kunst, 1977) je Marcuse izrecno zavrnil možne avantgardne implikacije
svoje lastne misli. V *Estetski razsežnosti* brani sposobnost umetnosti, da nam
omogoči zamisliti si alternativno realnost, ki presega omejitve dejanskosti. Toda
ta sposobnost umetnosti, da ustvari heterokozmično podobo drugega sveta, je
odvisna od tega, da se umetnosti ne zameša s čim drugim v realnem svetu; pove-
dano drugače, za Marcuseja mora biti umetnost avtonomna, če naj deluje na kri-
tično-utopičen način. Celo več, »antiumetnost« v opuščanju ontološke drugosti
umetnostne mimezis zgolj navidezno razkroji represivne enotnosti, ki naj bi jih
razdrila. Dejansko se umika drugi vrsti mimezis, obsedenemu posnemanju ad-
ministrativne moči, ki lahko na abstrakten način koordinira katerokoli vsebino
s shematično, slepo aplicirano birokratsko hevrstiko: »Različne faze in trendi
antiumetnosti ali neumetnosti si delijo skupno predpostavko – namreč to, da
je za moderno obdobje značilen razkroj realnosti, ki sleherni samozaključeno
obliko, sleherni pomensko namero napravi [...] neresnično, če že ne nemožno.
Kolaž, sopostavljanje medijev ali odrekanje vsakršni estetski mimezis so lahko
ustrezni odgovori na dano realnost, ki se, nepovezana in razdrobljena, bori proti
vsakršni estetski tvorbi. Ta predpostavka je v odločnem nasprotju z dejanskim
stanjem stvari. Ne izkušamo uničenja vsakršne celote, enote ali enotnosti, vsa-

36

³¹ Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, Beacon Press, Boston 1972, str. 113.

kega pomena, temveč prej oblast in moč celote, nadpostavljenega, upravljanega poenotenja. Ne razkroj, temveč reprodukcija in vključevanje tega, kar je, je katastrofa. In v intelektualni kulturi naše družbe je estetska forma tista, ki lahko, zaradi svoje drugosti, stoji nasproti temu vključevanju.«³²

V skladu s tem pogledom mora umetnost ostati v ontološki napetosti z našim dejanskim svetom in ne sme iskati uresničitve znotraj njega, kar je bilo v programih tako avantgard kot bolj agitacijskih, aktivističnih oblik politične umetnosti. Za konec bi se rad osredotočil na to navidezno protislovje v Marcusejevem delu v povezavi s tistimi oblikami avantgardne umetnosti ameriških šestdesetih let, ki so bile specifično seksualno osvoboditvene. Zaključil bom z naslednjimi odprtimi vprašanji, ki vabijo k nadaljnji raziskavi onkraj okvira tega eseja: ali ta avantgardna umetniška dela seksualne osvoboditve iz šestdesetih let dejansko izražajo Marcusejevo estetsko mišljenje na bolj pristen način kot njegovi lastni eksplicitni pogledi na umetnost? In ali Marcusejevi kreпки zadržki glede avantgarde ujamejo kaj bistvenega o problematični naravi povezave med seksualno osvoboditvijo in umetniško revolucijo v šestdesetih letih? Odgovor verjetno leži nekje na dialektičnih mejah obeh formulacij – v priznavanju, da niti potencial avantgardnega radikalizma, da postane spektakel, niti potencial radikalne kritične teorije, da preide v afirmativni kulturni dogmatizem, ne moreta v vsej polnosti razglasiti za neveljavne kakršnekoli napačne povezave s kompleksno družbeno resnico moderne umetnosti.

Prevedla Maja Murnik

³² Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Beacon Press, Boston 1978, str. 49–50.