

# Performance art in jaz, ki se uprizarja

## **UMETNOST PERFORMANCA KOT DIALOG Z DRUŽBENO USTANOVO UMETNOSTI**

Če sta v 60. in 70. letih neomarksista Erich Fromm in Ernst Fischer kritizirala pozni kapitalizem v smislu, da daje premoč imetju nad eksistenco, da "imeti" v tej konstelaciji predhodi "biti", je za paradigmo 80. in začetka 90. let, opredeljeno z dominacijo slike nad pisavo, postala relevantna neka druga konceptualna dvojica, in sicer (po)kazati in biti. Zdaj gre za to, da se pokaže več, kot je (v smislu teoretskih pogledov Viléma Flusserja in Jeana Baudrillarda), da se vzpostavi vidnejše od vidnega, da bit še ne zadostuje, ampak se mora še učinkovito pokazati. Ta tendenca spremlja splošno logiko uprizarjanja (Zahodnega) sveta, osredotočeno na show in spektakel kot osnovni enoti množičnih medijev, katerih jedro je performance, razpet od performanca v poslu in politiki do tistega v umetnosti, namreč performance arta kot v 70. letih dokončno etablirane nove umetniške oblike.

Uprizarjanje konstituira sceno in ta je umetelna, za nalašč je takšna, kot je. Dogodki, ki štejejo in jo opredeljujejo, so uprizorjeni dogodki, razpeti med terorizem in spektakelske manifestacije politike (njene estetizacije z mitingi, paradami in volilnimi konvencijami). V medijskih družbah se kopičijo samoreferenčni dogodki, proizvedeni z mediji, v smislu izjave Petra

<sup>1</sup> P. Weibel, "Kunst der Szene", katalog *Ars electronica*, 1988, str. 26.

<sup>2</sup> G. J. Lischka, "Performance und Performance Art", *Kunstforum International*, zv. 96, avgust-oktober 1988, str. 106.

<sup>3</sup> R. Goldberg, *Performance art*, London, 1988, str. 8.

Weibla: "V mitih družbe informacij in množičnih medijev izginja socialni prostor in postaja nadomeščen s fabrificiranimi fikcijami in instrumentaliziranimi fantazijami. Odrske maske ne postajajo imitacije življenja, temveč mediatizirane maske proizvajajo življenje samo kot od moči nadzorovane oblike inscenacije in reprezentacije, kot spektakel, v katerem sovpadata realnost in uprizoritev. V tem je smisel Shakespearove izjave o svetu kot odru."<sup>1</sup>

Še posebno značilna oblika uprizarjanja dogodkovnega pa je tista, ki izhaja iz umetnosti, kajti na njej se v zelo čisti, vzorčni obliki pokaže, za kaj gre pri sodobnih inscenacijah in spektaklih. Performance art je del globalnega, planetarnega performanca, katerega oder je celotni svet, dostopen medijem (in z njimi nadgrajen v virtualnih, alternativnih svetovih) in ne več ekskluzivni gledališki oder; vse je lahko scena, zato se umetniški performance izvaja na različnih prizoriščih, od kavarn in diskotek do galerij in univerzitetnih predavalnic, njegova alternativna prizorišča pa so lahko tudi avtobusne postaje, vlaki podzemne železnice ali celo javne sanitarije.

"Umetniški performance ni interpretacija vloge, ki naj gledalca predvsem v pedagoškem smislu vzgaja in zabava, temveč spojitev umetnika s po njem oblikovano celoto besedila, tona in slike, ki se jo večinoma uprizori enkrat."<sup>2</sup> To definicijo te umetniške oblike je prispeval Gerhard Johann Lischka, medtem ko Roselee Goldberg v svojem delu *Performance art* poudari še nekaj drugih značilnosti v smislu: "Drugače kot v gledališču je izvajalec performanca umetnik sam, le redko oseba, ki jo igra igralec, in vsebina le malokrat sledi tradicionalni glavni zgodbi ali pripovedi. Performance je lahko vrsta intimnih kretenj ali velikoformatno vizualno gledališče, ki traja lahko od nekaj minut do več ur; lahko je uprizorjen samo enkrat ali ponavljan večkrat, narejen je na podlagi pripravljenega scenarija ali brez njega, lahko je spontano improviziran ali pa je na sporedu več mesecev."<sup>3</sup> V nadaljevanju teh uvodnih opredeljevanj zremo še, da bi kakršnakoli stroga definicija performanca že negirala posebnost te zvrsti, kajti vsak performer sam razvija lasten koncept performanca in njegovo izvedbo, pri kateri uporablja kot material različne kombinacije medijev literature, gledališča, glasbe, plesa, arhitekture, slikarstva, filma, računalnika in videa ali le nekatere med njimi. Performance kot izzivalno obliko tako umetniške neoavantgarde kot postmodernizma pa teoretik Arthur J. Sabatini primerja celo s svetovnim terorizmom, in to v smislu, da tako performer kot terorist nastopata v realnem zgodovinskem času, da v živo delujeta kot ona sama, se pravi kot konkretni osebi in hkrati v simbolni vlogi, da sta njuno življenje in performance v tistem času neločljivo povezana in

da sta oba prepričana, da je prav takšna akcija (šokanten ali fascinanten umetniški nastop v živo ali teroristično dejanje) edini način, s katerim dovolj prepričljivo in odmevno opozoriš na simbolno vsebino svojega sporočila.

Je terorizem že teater, kar mu očitajo nekateri analitiki? Ni, odgovarja Sabatini, kajti gledališko uprizoritev lahko razumemo, v njej ločimo začetek od sredine in razpleta, igralci igrajo vloge in se postavljajo v druge čase, prav tako pa lahko v njem iluzijo ločimo od resničnosti; primerjava terorističnih akcij pa je mogoča s performansom, ki ga je tudi podobno težko ustrezno interpretirati in razumeti<sup>4</sup>.

Kot umetniška zvrst performance neposredno sledi minimalističnim in konceptualističnim hepeningom evropske in ameriške neoavantgarde 60. let, za to obliko pa je že na podlagi omenjenih definicij značilna neposrednost, nekonvencionalno uprizarjanje, oprto na različne tehnike močnega motiviranja publike, in kombinacija izraznih sredstev, torej multimedialnost. Performer noče igrati vloge iz kake gledališke predloge ali scenarija, temveč igra svojo vlogo, noče nastopati v filmu drugih, temveč igra/snema svoj film, noče biti del projekta, temveč je sam svoj projekt. S performansom se realizira tudi umetnikova ambicija, da se predstavi sam kot del svoje umetnine; na poseben način torej vstopi v živo (live) v svoj kip, sliko, ambient ali igro in se postavi na ogled. Umetnik torej ne vzdrži v distanci do dela, temveč "izstopi", se odčara iz videza in se sam umesti v "prvo resničnost".

S to svojo držo stopa v poseben odnos do zgodovine umetnosti in teoretskega (filozofskega, estetiškega, umetnostnozgodovinskega) pojma o njej, kajti znotraj tradicionalne konstelacije sta bila umetnik in njegovo delo nepreklicno razdvojena. Umetnik je bil eno, njegovo delo nekaj čisto drugega in metafizika umetnostnega ustvarjanja je celo opisovala umetnikogenija kot tistega, ki se po procesu kreacije kot

<sup>4</sup> Arthur J. Sabatini, "Terrorismus und Performance", *Kunstforum International*, zv. 117, str. 147-151.

Hermann Nitsch, 50. akcija, 1975.



povsem neznaten in že nepomemben umakne iz območja dela, medtem ko začne umetnina živeti povsem samosvoje življenje. Delo začne žarčiti avro, medtem ko lahko umetnik znotraj tako zarisanega obzorja tradicionalnega umetniškega sveta konča v skrajni bedi. Nova konstelacija, značilno izražena prav v performansu, pa ukinja to metafizično razdvojenost avtorja in njegovega dela; ob avratičnem ali "postavratičnem" umetniškem delu imamo še avtorja, umetnika samega z njegovim dragocenim sijajem, obdanega torej z glamourjem. To je umetnik, ki se pokaže skupaj z delom, ki svojo umetnino v živo (so)vzpostavlja (od Josepha Beuysa do Laurie Anderson) ali pa jo intenzivno promovira prav s svojo navzočnostjo (v gledališču Robert Wilson, pri literaturi Umberto Eco, v slikarstvu Andy Warhol).

Vsekakor pa je za to novejšo paradigmo skupne artikulacije umetnika in dela ter "umetnika kot dela" značilen prav performance. Za kaj v njem pravzaprav gre, kako se izraža njegova neposrednost, ki je v izrazitem nasprotju do posredovane narave umetnosti same? Omenimo zato nekaj značilnih primerov, vezanih na različne oblike umetniškega performanca in njegovih predhodnikov v dunajskem akcionizmu in (konceptualističnem) hepeningu.

Akcionistični performance, vezan na skupino *dunajskih akcionistov* (Otto Mühl, Hermann Nitsch, Günther Brus, Rudolf Schwarzkogler), ki je delovala med leti 1962 in 1972 in 1966. leta ustanovila tudi Inštitut za neposredno umetnost, je v kulturni zgodovini Zahoda najbolj ekstremna oblika umetnosti, ki je drastično prodrla v neposredno resničnost in pri tem razvila kar se da provokativen dialog z družbeno ustanovo umetnosti. Razlikovanje in samorazlikovanje umetnostnega sistema bodisi v smislu Petra Bürgerja konceptov iz *Teorije avantgarde* bodisi v okviru Hannesa Böhringerja aplikacije Luhmannove systemske teorije na umetnostnem področju lahko izrazito, tako rekoč šolsko opazujemo prav v okviru dejavnosti te dunajske skupine. Gre za umetnost, ki stopi ven iz ravnine slike ter statike in tradicionalnega materiala kipa, ne utemeljuje se več na "videzu" in na drugih posredovanih oblikah resničnosti.

Akcionizem kot "materialna akcija" v Mühlovem smislu širi dejanskost in sposobnost zaznavanja, proizvaja nove oblike resničnosti in operira s simboli, ki so sami (že) zgodba in ne njena (teatrška) ilustracija. Dunajski akcionizem, interpretiramo ga lahko tudi v okviru konceptualizma in kot predhodnico body arta, je v profani, nestilizirani obliki pripeljal na sceno živo telo v njegovi poudarjeni ranljivosti in bolečini. V Hermana Nitscha gledališču orgij in misterijev je šlo dejansko na nož v njegovi proizvodnji kliničnih ritualov klanja in žrtvovanja, pri Güntherju Brusu pa je postal nož, metaforično rečeno, še bolj

stanjššan in boleč: spremenil se je v žiletko pri akcijah, kot sta bili *Samopohabljenje* (1965) in *Poskus samorazrezanja* (1970).

Brus je v svojih šokantnih umetniških dogodkih v živo realiziral samouničevanje, z različnimi ostrimi predmeti je ritualno rezal po svojem (golem) telesu in ga "barval" z lastno krvjo. Ekstremno obliko performanca v smislu izpostave praviloma golega telesa in izvedbe recimo kar mučilnih in poniževalnih akcij na njem pa so izvajale tudi ženske performerke, od Valie Export (konceptualistične sopotnice poznega dunajskega akcionizma, mislimo na njeno muenchensko akcijo *Tapp und Tast Kino* iz 1968. leta) preko Marine Abramović (recimo performance *Imponderabile*, Bologna, 1977) do Barbare Smith in njene interakcije z moškimi obiskovalci v MOCA.

Toda performerji niso razstavljali, trpinčili ali ritualno investirali samo svojih teles, ampak je to umetnost, v kateri stopa telo tudi v izrazit odnos s tehnologijo, in to tako industrijske, mehanske paradigme kot postindustrijske, informatične. V okviru sodobnega performanca lahko ugotavljamo že oblike, v katerih gre samo za predstavo strojev in njihovih akcij (recimo gledališče strojev *Survival Research Laboratories*, ki ga vodi Mark Pauline, in performanci Jima Whitinga z njegovimi "nenaravnimi telesi", inspiriranimi s kinetično umetnostjo Jeana Tinguelyja), značilni primer sodobnega *tehnopermanca* pa so Stelarcovi dogodki, vezani na njegovo "tretjo roko" in pospešeno telo.

Zvezo performanca in tehnologij lahko odkrivamo že pri zgodovinski avantgardi, recimo pri futurističnem performansu in tistem, ki ga je razvil Bauhaus, pri tem pa je bila inspiracija performerjev predvsem mehanika, na primer pri Kurta Schmidta *Mehaničnem baletu*, silovit razvoj pa je ta usmeritev doživela predvsem v okolju postindustrijskih, virtualnih strojev, še posebno video naprav. Številni multimedialni projekti temeljijo prav na interakcijah videoarta in performanca, to zvezo pa

Otto Mühl, *Blatenje ženskega telesa*, 1964.



lahko odkrivamo tudi v sodobnem "gledališču slik", ki je zavezano različnim virom svetlobe, zato tudi tisti, ki prihaja iz "transparentnih elektronskih niš", na primer v nekaterih delih Roberta Wilsona. Omenili smo Stelarca (to je umetniško ime za na Cipru 1946. leta rojenega, večinoma v Avstraliji in na Japonskem delujočega performerja Steliosa Arcadiouja), čigar tehnoperformance, osredotočen na njegov ples oziroma mim, v katerega vključuje tudi protetično tretjo roko, izraža filozofijo/antropologijo sedanjega posameznika, priključenega na virtualne stroje in vključenega v telematične mreže.

Stelarcovi nastopi v okviru približno tričetrtturnih performans spominjajo na "stresanje", ritmično "trzanje" nekakšnega elektronskega kurenta, s 100 in več metri kablov priključenega na merilne naprave, ojačevalce, pospeševalce in MIDI instrumente, ki njegovo notranjo, telesno energijo pospešujejo in transformirajo v svetlobne in zvočne signale/učinke in v določenem trenutku tudi sprožijo rotacijo njegove tretje roke, v zapetju vrtljive za 270 stopinj. Priključeno telo, ki v takšni odvrtni izumetničenosti (strojni funkcionalni podprtosti) na trenutke spominja na telo bolnika na intenzivni negi, je del kompleksne scene, ki jo dopolnjuje robot, ki ima v "glavi" kamero, s katero v živo snema Stelarcovo gibanje in ga prenaša na velik zaslon, na katerem se v živo vrstijo tudi vizualizacije elektronskih meritev vitalnih funkcij njegovega telesa, ki jih gledalci tudi sicer lahko spremljajo na kontrolnih monitorjih.

Grozljiva, skrajno izumetničena in skorajda bogokletna ter protičloveška atmosfera torej, ki pa temelji na Stelarcovi filozofiji o obsoletnem in zastarelem človeškem telesu v svetu telematičnih tehnologij. Stelarc ne interpretira telesa kot objekt želje, temveč kot projekt, čigar arhitekturo je potrebno spremeniti, in kot objekt oblikovanja s pomočjo sodobnih tehnologij, kajti namesto spolnega razmerja med moškim in žensko postavlja v ospredje *vmesnik med človekom in strojem*. Tehnologije postanejo sestavni deli telesa, in to na podlagi miniaturizacije in biokompatibilnosti t.i. virtualnih strojev-protez, ki kolonizirajo telo in ga naredijo obstojnega. Takšno, na novo designirano telo pa stopa tudi v robotske odnose teleprezence, ki implicira, po Stelarcovih besedah "hi-fi iluzijo" teleeksistence, kajti s sistemi za teleoperacije je mogoče projicirati človeško prisotnost in fizične akcije na oddaljene in ne zemeljske kraje.

Podobno kot lahko pri Stelarcovem performansu odkrivamo relevantno teoretsko ozadje, vezano na koncepte postbiološkega življenja, robotike in teleprisotnosti, je vrsto provokativnih idej odpiral tudi performance neoavantgardista Josepha Beuysa, terminološko sicer praviloma opredeljen kot "akcija". Beuys je namreč ob svojem izrazito likovnem delu,

vezanem predvsem na objekte in instalacije, pri katerih je uporabljal nenavadne, t.i. nordijske, varovalne materiale (od masti in medu do voska in filca), razvijal tudi filozofijo "socialne skulpture" kot variante v 60. letih aktualnega neo-marxističnega koncepta "družbe kot umetniškega dela", ki je temeljila na reformističnem preoblikovanju temeljnih družbenih inštitucij v smeri spodbujanja posameznikove svobodne kreativnosti, interdisciplinarnega sodelovanja in ekoloških korektivov. Primer njegove značilne akcije/performance je med 23. in 25. majem 1974. leta v newyorški galeriji René Block postavljen dogodek "Rad imam Ameriko in Amerika me ima rada", v katerem je posegel h "kojotovemu kompleksu" v smislu transformacije ideologije v idejo svobode in kot polemični dialog z zgodovinsko usodo ameriških Indijancev.

Beuys se je v tej tridnevni akciji dal zapreti s kojotom, ki je nekdanj pomenil ljudem z ameriškega Zahoda isto, kot sta los in jelen nekdanjim evropskim in azijskim prebivalcem step. Akcija se je začela, ko se je Beuys ogrnjen v veliko ogrinjalo, po katerem je spominjal na pastirja, z rešilcem pripeljal z letališča Kennedy in šel v galerijo, v kateri ga je že čakal kojot v posebnem, z mrežo zagrajenem prostoru. Teksaški stepni volčjak je v tej akciji simboliziral predkolumbovsko Ameriko, utemeljeno na sožitju človeka in narave, ki ga še niso ogrožali kavbojski kolonizatorji. Beuys je s tem performansom, ki je potekal na podlagi njegove nenavadne komunikacije z živaljo, opozoril na avtentični, prvobitni odnos človeka do okolja in na porušitev ravnotežja, ki ga je v določenem zgodovinskem trenutku izvedel prišlek iz zahodne civilizacije.

## **K ESTETIKI PERFORMANCA: PERFORMER VZPOSTAVLJA ATMOSFERE**

Poleg Beuysa in dunajskih akcionistov je za zgodovino ekstremnega, na mejna področja posegajočega performance pomemben tudi slikar Yves Klein, ki je v svoje likovno delo, ob koncu 50. in v začetku 60. let osredotočeno na "nevidno slikarstvo", realiziral kot javne dogodke, s katerimi je odstrl zastor iz svojega ateljeja, kajti ničesar iz kreativnega procesa ni hotel skrivati pred javnostjo. Za njegovo slikarstvo je bil v tistem obdobju značilen tudi nov pogled na vlogo slikarskega modela, namreč, da ni slikal po njem, temveč dejansko v živo, z njegovo pomočjo, kajti (slečeni) model je spremenil v živ čopič. Znamenit Kleinov performance, grajen na takšni poetiki (ki je bila blizu tudi v tistem času nastalim "živim kipom" Piera Manzonia), so bile *Antropometrije modrega obdobja*, postavljene 9. marca 1960. leta v pariški Mednarodni galeriji

<sup>5</sup> Pri razmišljanju o umetniškem performan-  
cu ne moremo tudi  
mimo pse-  
doakademskega in  
postano etabliranega  
performanca, ki ga je v  
1987. leta v Ljubljani  
izšel zborniku **Poz-  
dravi iz Babilona**  
duhovito karikirala  
Michael Peppe v tekstu  
"Zakaj je umetnost per-  
formanca tako  
dolgočasna?"

<sup>6</sup> M. Kagan, **Vorlesun-  
gen zur marxistisch-  
leninistischen**  
**Ästhetik**, Berlin, 1975,  
str. 213.

sodobne umetnosti. Medtem ko je 20 glasbenikov igralo Hen-  
ryjevo *Symphonie Monotone*, je Yves Klein dirigiral trem golim  
modelom, ki so se pomakali v modro barvo in mazali z njo,  
potem pa svoja obarvana telesa odtiskali na platna. Umetnik  
je, oblečen v večerno obleko, torej le od daleč vplival na nas-  
tanek novokoncipiranega dela, ki je nedvomno odpiralo pro-  
vokativni dialog s kanoni tradicionalne umetnosti in njegovimi  
poetikami. Že s Kleinom in Manzoniem je likovna umetnost  
Zahoda prišla do tudi še danes aktualnega koncepta *individu-  
alnih mitologij* in za njihovo demonstriranje je še posebno  
značilen prav umetniški performance.

Mojstrsko stiliziran nastop (ali pa, v posamezni varianti,  
šokantna potujitev) performerjev, ki ne vzbujajo le čudenja,  
temveč pogosto tudi skrajno nelagodje (tako pri dunajskih  
akcionistih kot pri Stelarcu), nas usmerja k vprašanju o poseb-  
ni estetiki te umetnostne oblike oziroma o njeni provoka-  
tivnosti za krog vpraševanj filozofije sedanje umetnosti. Kako  
performerjem, namreč tistim, ki niso dolgočasni<sup>5</sup>, temveč so v  
tem mediju inventivni, uspeva pritegniti gledalce in kritike, kje  
je "point" te provokativne forme in njena estetska relevantnost?

Na to vprašanje bomo skušali odgovoriti ob usmeritvi k  
estetiškim analizam tistega procesa in njegovih učinkov, ki bi  
mu lahko rekli estetsko očaranje (fascinacija) in na njej teme-  
lječe "priklepanje", torej intenzivno motiviranje sprejemnikov.  
Trendi k estetizaciji vsakdanjosti v smislu hiperkulturacije  
postindustrijskih družb, k estetizacijam javnosti v obliki spek-  
takelskih dogodkov/manifestacij ter k estetizaciji politike, blaga  
in medijev nas usmerjajo k najširšemu pojmu estetskega, ki ni  
vezano le na umetniško delo (to je bila Heglova zožitev tega  
področja, izvedena v njegovih *Predavanjih o estetiki*) niti ne le  
na splošna vprašanja družbene usode čutnosti v sedanjosti,  
ampak usmerja k problematiki, ki jo lahko opišemo kot *estet-  
ska dejavnost*, ki vodi k proizvodnji fascinantnih učinkov. Tu  
naj spomnimo na relevantno opredelitev estetske dejavnosti v  
teoriji Mojseja Kagana: "Estetska dejavnost je praktično ustvar-  
janje estetskih vrednot. Najprej obsega tisto, kar je označil  
Marx kot oblikovanje "po zakonih lepote", in drugič, ustvarja-  
nje predmetov, ki kažejo druge estetske značilnosti: vzvišenost,  
tragiko in komiko".<sup>6</sup> Poudarek je torej na estetskem kot aktiv-  
nosti, kot posebni praksi, ki vzpostavlja določene predmete,  
značilne prav za estetsko področje. Ta poudarek je smiseln za  
razumevanje najširšega, ne le na umetnost vezanega estetskega  
področja, na katerem se estetski predmeti, realizirani v esteti-  
zacijah, izkažejo prav spričo svojega močnega, energetsko  
nabitega, fascinantnega delovanja.

To so predmeti, ki priklepajo nase sprejemnikov pogled in  
sluh (včasih tudi vonj, okus in otip), ki navdušijo sprejemnika



za nekaj in ga z magično močjo odtegnejo vsakdanjemu izkustvu. Ti predmeti stimulirajo kompleksno (estetsko) zaznavo ter raznemajo in navdušujejo za kar se da dolgo estetsko uživanje.

Estetizacija politike, javnosti, medijev, znanosti in blaga temelji na estetskih situacijah, osredotočenih na posebne predmete, ki se oblikujejo v procesih estetske aktivnosti in ki omogočajo posebne atmosfere kot čute, intenzivno stimulirajoče "prostora", ki omogočajo videnje in doživljanje predmetov na prav poseben način. Zapisali smo atmosfere in s tem konceptom smo pri tisti intervenciji, ki jo je v zadnjih letih na področju sodobne estetike prispeval Gernot Böhme, avtor dela *Za ekološko estetiko narave* (1989), in sicer z reaktualizacijo in širitvijo pojma atmosfere, obravnavanega že v filozofiji Hermana Schmitza. Kako Böhme razume atmosfere? "Atmosfera je celotna dejanskost zaznavanega kot sfera njegove navzočnosti in dejanskost tistega, ki zaznava, če je, sledeč atmosferi, prisoten na določen način telesno." Atmosfere (recimo lepega, grdega, strašnega, resnobnega, svetega, zavrženega) imajo sintetični, povezujoči značaj v smislu zaznavne "koordinacije" subjekta in objekta v estetskem procesu, kajti: "K zaznavi sodi afektivna zadetost z zaznavanim predmetom, "dejanskost slik", telesnost. Zaznavanje je v temelju način, v katerem si telesno pri nečem ali nekom ali se nahajaš v okoljih. Primarni "predmet" zaznavanja so atmosfere. Na vprašanje, kako nastanejo, pa Böhme odgovarja: "Estetsko delo temelji na tem, da stvarjem, okolju ali tudi ljudem samim podeliš takšne lastnosti, ki dopustijo, da iz njih nekaj izide; t.j. gre za to, da z delom na predmetih "narediš" atmosfere".<sup>7</sup> Pomembno je, da Böhme te dejavnosti ne povezuje le z umetnostjo, ampak jo odkriva na različnih področjih, recimo v vrtnarstvu in njegovih veščinah pri oblikovanju angleških

<sup>7</sup> G. Böhme, *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik*, *Kunstforum International*, zv. 120, str. 253-255.

Rudolf Schwarzkogler, 3. *akcija*, 1965.



vtov, ko mora vrtnar (recimo po nasvetih priročnika C. C. L. Hirschfelda *Theorie der Gartenkunst*) z izbiro naravnih in umetelnih elementov proizvesti scene, v katerih vladajo posebne atmosfere, recimo mehkobnomelanholična ali heroična.

Kaj je bistveno pri proizvodnji atmosfer in kje je njihova zveza s performansom? Pojem atmosfere je prikladen za razumevanje estetike performanca prav zato, ker kaže na estetsko področje v smislu nečesa, kar je:

- 1) dobljeno s posebno dejavnostjo,
- 2) žarči nase priklepajočo moč,
- 3) zahteva telesno prisotnost in tangiranost tistega, ki zaznava,
- 4) omogoča razlikovanje predmetov, oblik in barv v določenem, čute stimulirajočem kontekstu.

Atmofere praviloma niso dane, temveč so proizvedene, narejene, kar še posebno velja za tiste, ki se pojavljajo v umetnosti. Atmosfere nastanejo na poseben, recimo kar zahteven način, katerega znanje je zelo poredkoma eksplicitno, vezano na pravila, v mnogočem je le nekakšen "tacit knowledge", ki ni verbalno razložljiv. Za atmosfere je bistven aranžma, namreč posebna distribucija predmetov in oseb (v vlogi akterjev in vlogi sprejemnikov), ki so "postavljeni" tako, da iz njihovih razmerij lahko nastane nekaj stvarnega, presežno velikega, lepega ali zanimivega. Aranžiranje žalosti ali veselja, to je primer za produkcijo atmosfer. In tu smo pri jedru performerjevega opravila. Performer je tisti, ki aranžira, vzpostavlja in kombinira predmete ter v svojem nastopu proizvaja posebno učinkovito, fascinantno atmosfero. Ni igralec/igralka vlog, temveč neposredni demiurg situacije, "bog igre", ki se tisti trenutek igra v živo. Njegov/njen nastop ukinja oder, igro in druge instance "estetske posredovanosti" in vzpostavlja neko novo izkustvo umetelno-umetniškega energetskega/senzibilnega polja. Performer je "močnejši" od igralca in njegov nastop boli/očiščuje/potuje bolj kot igralčev. Uživanje ("dihanje")

ekstremnih atmosfer in z njimi povezanih metafizičnih kvalit (pojem Romana Ingardna iz *Literarne umetnine*) avtentično omogoča prav ta umetniška oblika.

Proizvodnja dogodka, delanega z izvirno dramaturgijo, koreografijo, tehnologijo in sceno v živo, razstavljanje (in vzpostavljanje) telesa ter različne, tudi ekstremne

Günter Brus,  
*Samopohabljenje*, 1965  
(slika spodaj in slika desno  
spodaj).



oblike njegovega modeliranja, vzpostavitev neposrednosti, ki ukinja predpostavke tradicionalno koncipiranega gledališkega odra in vzbuja šokantno, provokativno, potujitveno atmosfero ter močan poudarek na uprizarjanju in poudarjeni čutnosti, je nekaj temeljnih skupnih značilnosti performanca, še posebno tistih, ki smo jih omenili v tem besedilu. Zanje je značilen tudi poseben odnos performerjev do (svojega) telesa (to je pomenljivo predvsem za Brusov in Stelarcov performance in za tisti Marine Abramović), in sicer v smislu, da nastopa v performansu telo v procesu samooblikovanja in samoizražanja, da pride do združitve telesa s samim seboj in torej spregovori jezik telesa, kodiran na poseben, po performerju izumljen način. Sociolog Arthur W. Frank je v svoji tipologiji rabe telesa v družbenih procesih ugotavljal štiri razsežnosti telesne funkcionalnosti, in sicer kot disciplinirano, zrcaljeno, dominirano in komunikativno telo, in primer za komunikativno telo v ekspresivnih in sporočilnih funkcijah je odkrival prav ob primerih umetniškega performanca<sup>8</sup>. Performance je tudi za novo senzibilnost konca 60. let (tu je bilo zgodovinsko pomembno predvsem leto 1968) značilna manifestacija umetnika, postavljenega v vlogo energetske-katalizatorske sile v sodobnih družbah. Opozorili smo že na samo dialoškost te zvrsti s konceptom tradicionalne umetnosti, kar je nedvomno povezano z (neo)avantgardistično subverzivnostjo do klasicističnih in modernističnih akademizmov, kar pomeni, da tovrstna dela vzpostavljajo produktivno napetost do družbene ustanove umetnosti in na njej temelječe konfrontacije, problem pa je tudi širše, recimo kar družbeno in epohalno, zgodovinsko in antropološko okolje, v katerega se umešča performance.

Vprašanje, ki se tukaj postavlja, je, ali umetniški performance presega to svojo vpetost v interni dialog z družbeno ustanovo umetnosti in svojo vlogo v okviru njenega (samo)razlikovanja, kar pomeni, da nam v mnogočem lahko rabi tudi kot vzorčna dejavnost za tiste najsplošnejše procese v sodobnih informatičnih in spektakelskih družbah, v katerih so uprizarjanje, nastopanje in predstava temeljne razsežnosti, kar smo, in sicer zelo na splošno, omenili že v začetku tega besedila? Ali lahko ob umet-

<sup>8</sup> Primerjaj A. W. Frank: "For a sociology of the body: an analytical review", v zborniku: **The Body, Social process and cultural theory**, London 1992, str. 36-102.



<sup>9</sup> J. Baudrillard: **Transparenz des Bösen**, Berlin, 1992, str. 14, 15.

niškem performansu govorimo brez večjih zadreg tudi o uprizarjajočem se jazu, o performansu v politiki, ekonomiji in medijih ter o uprizorjenih dogodkih (od velikih, z mediji podprtih spektaklov do telematičnih vojn)? To je vprašanje, ki neposredno vprašuje po nečem, čemur bi lahko rekli kar svet performanca oziroma svet v razsežnosti stalnega uprizarjanja? Za kakšen svet gre pri tem, katere so njegove poglobitve razsežnosti? Uvodoma smo že omenili show kot osnovno enoto množičnih medijev in splošno težnjo po inscenaciji, pozornost zato namenimo še drugim značilnostim nove paradigme uprizarjajočega se sveta.

### **SVET PERFORMANCA: NOVO VREDNOSTNO MESTO ČUTNOSTI IN TELESA**

Katere opredelitve postmoderne kot dobe in postmodernizma kot umetniškega izma v njej so najbolj relevantne za razumevanje performanca in njegovih "množičnih performerjev"? Najprej so to zamenjave splošne paradigme v smislu prehoda od pisave k sliki (od diskurzivne k figurativni formaciji - v smislu *Sociologije postmodernizma* Scotta Lasha), od velikih zgodb in sistemov k disperznim, razsrediščenim "besednim igram" in mozaičnim, mrežnim inštitucijam, od monističnega načela k pluralnosti, od (webrovske) diferenciacije k dediferenciaciji in miksu (kot pravcatemu novemu ontološkemu načelu). Kaj mislim z zadnjo opredelitvijo? Miksanje ni le postopek, značilen za mešanje disko glasbe ali za manipulacijo slikovnega v videospotih, ampak gre za postopek, ki temelji na novi logiki prehodnosti in zamenljivosti nekdanj strogo ločenih (vrednostnih) področij. Miksaš lahko v trenutku, ko je ukinjena stroga nekompatibilnost, ko se stvari komaj kaj upirajo zamenljivosti in prehajanju v nove zveze, stanja in sisteme. Avtoriteta stvari je načeta, postmodernistično načelo "*anything goes*" triumfira, to novo situacijo je francoski sociolog Jean Baudrillard opisal z besedami: "Vzajemno okuženje vseh kategorij, nadomestitev enega področja z drugim, razmnoževanje zvrsti. Tako seksa ni več v seksu, temveč je povsod drugod. Političnega ni več v političnem, okužilo je vsa področja: gospodarstvo, znanost, umetnost, šport... Športa ni več v športu - temveč je v poslih, seksu, politiki, v splošnem opravljenem stilu. Vse je aficirano od športnih koeficientov izvedbe, napora, rekordov in otročjega samopreseganja..."<sup>9</sup>

Takšna prehodnost in zamenljivost je mogoča po padcu berlinskega zidu (tu je mišljen predvsem kot metafora) na različnih področjih (recimo po ukinitvi temeljnih nadzgodovinskih pravil estetskega področja, "zlatih rezov" v umetnosti) in

je nedvomno značilna tudi za performance, ki je v svoji multi-medialni izvedbi simptom tovrstnega miksanja, povezovanja, nadomeščanja in prehajanja. Za splošne opredelitve postmoderne, relevantne še posebno za razumevanje performanca, je značilen tudi obrat na ravni filozofije in antropologije, namreč prehod od Hegla k Schopenhauerju in Nietzscheju, od velikih sistemov k osebi, od nadosebnega duha k individuu, ki tudi čuti, se razmnožuje, ima strast, kajti pretvarjali bi se, če ne bi videli, da ima tudi telo. Tu je pomembno vlogo opravil že filozofski eksistencializem od Kierkegaarda preko Jaspersa do Sartra in Heideggra, posebej pa je treba opozoriti tudi na tradicijo t.i. nediskurzivnega jezika, analiziranega v teorijah Foucaulta in Deleuza v smislu, da telesa ne mislijo preko pojmov, kategorij ali jezika, temveč preko fantazem<sup>10</sup>. Prostor diskurza je v smislu Foucaultove teorije prostor istega, opredeljen s svetlobo, medtem ko je drugo kot temno onstran diskurzivne evidentnosti; zanj so značilni liki norosti, seksualnosti, želje in smrti. V klasičnem obdobju, umeščenem med leti 1650 in 1800, gre za procese manifestacij istega, z modernim obdobjem, opredeljenim z de Sadovo literaturo in časom po letu 1800, pa se začneja prostor teme in nediskurzivne književnosti, pri kateri dobiva jezik svojo ontološko konstitutivno vlogo. Prišlo je do rojstva literature v smislu Malarmeja, Nietzscheja, Batailla in de Sada, in sicer s tem, ko se je uresničil govor drugega (norosti, seksualnosti, smrti), ločenega od svoje predstavnice, klasicistične funkcije.

In, metaforično rečeno, smisel za drugo, drugačno, nediskurzivno in temno (opisano v Foucaultovih *Besedah in stvarih*) je

<sup>10</sup> Prim. S. Lash, *Sociology of Postmodernism*, London, 1990, str. 64. Slovenski prevod *Sociologija postmodernizma*, ZPS, Ljubljana 1993.

Marina Abramović, performance "Imponderabile", Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 1977.



<sup>11</sup> B. S. Turner: "Recent developments in the theory of the body", v zborniku: **The Body**, London, 1991.

<sup>12</sup> M. Featherstone, "The Body in Consumer Culture", v že omenjenem zborniku **The Body**, str. 192.

bistven za postmoderne strategije pluralnega, kjer se začne tisto, kar je bilo nekdanj izrinjeno, potlačeno in omalovaževano, obravnavati kot "validni partner". Takšen temačen in potlačen objekt je bilo dolga obdobja v zgodovini Zahoda tudi telo, ki je bilo prezrto tako v projektih modernistične racionalnosti, birokratske regulacije in instrumentalnega uma kot tudi v okviru common sense omikanega srednjega razreda (*Bildungsbürgertum*) in v okviru družb s katolištvom inspirirane puritanske ortodoksije.

Odkrivanje telesa (v teorijah) bodisi preko linije Schopenhauer-Nietzsche-Kierkegaard ali tiste, ki je značilna za sodobnejšo francosko družbeno teorijo, vplivano z nietzschejansko in desadovsko tradicijo (od Batailla do Foucaulta in Deleuza), ali pa za usmeritev Freud-Lacan, je dobila v drugi polovici 20. stoletja dopolnilo tudi v sodobnih socioloških teorijah, inspiriranih z množično kulturo, estetizacijo javnosti in z mediji modelirano ikonografijo *lebenswelte*. Sociolog Bryan S. Turner ugotavlja v svojem prispevku za zbornik *Telo* (London, 1991)<sup>11</sup> vrsto sprememb, povezanih s trendi, ki so privedli k eroziji kompetitivnega kapitalizma, temelječega na disciplinirani delovni sili in težkoindustrijski produkciji, in zato povečali pomen servisnih dejavnosti, povezanih z odklonom od tradicionalnega delavskega razreda ter s potrošnjo in prostim časom, ki jih poudarja nov življenjski stil. Gre za okolje postfordizma, posttaylorizma in postindustrializma, v katerem prihaja do spremembe delovne etike ("udarnišтво" postane obsoletno), skrajšanja delovnega tedna, predčasnega upokojevanja in velikega poudarka na športu in rekreaciji v vseh oblikah. V takšnem okolju, bistveno opredeljenem tudi z ikonografijo množične kulture, mediji, reklamami in kulturo narcisizma, se oblikuje tudi nov srednji razred, in sicer razred strokovnjakov in menedžerjev, ki ima, po besedah Mika Featherstonea, "čas in denar, da se vključi v dejavnosti življenjskega stila in v kultiviranje osebnosti".<sup>12</sup>

K telesu, ki ni le objekt različnih represivnih tehnik discipliniranja in drila, forsiranih s taylorizmom in fordizmom ter analiziranih v Foucaultovem *Nadzorovanju in kaznovanju*, pridemo - seveda v smislu "projekta Zahoda"- šele v okviru postmoderne paradigme postindustrijskih družb, utemeljenih na servisni dejavnosti, ki namenjajo velik poudarek prostemu času in brezdolju in ob katerih se razvija nova praktična filozofija življenjskega stila, ki forsira hedonistične vrednote, revolucionirana pogled na staranje in odkriva pozitivno konotacijo srednjih let in njihovega stila (angl. "midlifestyle"). Za kaj gre pri tem? Katere so bistvene značilnosti te nove družbene vloge telesa in njegovega poudarjenega prinašanja na sceno, množičnega vstopanja v neumetniški performance torej?

Timothy Leary, ameriški psiholog, "LSD guru" in promotor virtualne resničnosti, opozarja na veliko spremembo na področju množične kulture in prostočasnih dejavnosti v naslednjem smislu: "Pred petdesetimi leti, v takratnem paleoindustrijskem obdobju, ni delovno prebivalstvo aktivno sodelovalo v športu. Parke in stadione so polnili profesionalci. Bogataši in aristokracija so se udeleževali v individualnih športih, kot sta tenis ali golf. Celo plavanje in smučanje sta bila rezervirana za snobe. Vendar pa je v zadnjih tridesetih letih ustvarila v športu velik dobiček prodaja športnih rekvizitov in oblačil povprečnim državljanom, ki se oblačijo in v javnosti kažejo, udarjajo in plasirajo na način, kot ga vidijo pri zvezdah v Wimbledonu, Pebble Beachu in Sun Valleyju. Danes zapravi povprečni posameznik veliko več denarja za tekaške čevlje, športne jakne in športno opremo kot za vstopnice za prireditve, na katerih je samo pasivni gledalec."<sup>13</sup> Temeljni poudarek pri tem obratu ni le na novem področju množične potrošnje, namreč industrije športnih artiklov, ampak predvsem na aktivni vlogi današnjega posameznika, ki opušča pasivno vlogo gledalca iger drugih (zvezd, junakov, nacionalnih moštev) in začneja sam igrati (svoje igre). To je posameznik, ki se ne zavalja več na sedež na tribuni in se ne identificira s poklicnim igralcem-zvezdo, tudi se ne razkazuje več samo z atributi, omogočenimi z debelo denarnico, ampak sam teče (jogging), telovadi, si razvija telo (v fitness studijih), se vzpenja na visoke gore, skače s

<sup>13</sup> "Virtuelle Welten", zv. II, katalog *Ars electronice*, Linz, 1990, str. 242, 243.

Joseph Beuys, akcija "Kojot" v galeriji René Block, New York, 1974. Foto: C. Tisdall



<sup>14</sup> *Readings in Popular Culture*, ur. Clive Bloom in Gary Day, London, 1990, str. 55.

padalom ali se spušča z jadrlnim zmajem, se udejstvuje v raftingu in trekingu, povrhu pa še snobovsko smuča in igra tenis. To je posameznik (posameznica), ki trenira, vzdržuje telo in ga pripravlja za vedno večje napore, tudi za stvari, kot sta maraton ali triatlon (jeklenih).

Telo takšnega posameznika torej nastopa v vlogi treniranja, modeliranja, discipliniranja in celo odrekanja (dieta). Postavljeno je v novo vlogo, ki jo opredeljuje izključitev fizičnega, močnega telesa iz sveta dela, kar je britanski sociolog Gary Day ob primeru mišičnjaka (bodibilderja) opisal z besedami: "Videti je, da mišičnjakova postava razglša moč telesa v času, ko ni več potrebna: tehnologija opravlja vedno več dela, ki ga je nekoč opravljalo telo. Tako postane preko mišičnjaka telo poudarjeno prisotno v trenutku, ko izginja iz sfere dela."<sup>14</sup>

Mišičnjak je odličen primer sedanjega trenda v smislu prehoda od notranjosti k zunanosti, od duše k telesu in videzu, pri tem pa je paradigmatičen prav njegov postopek mukotrpnega in dolgotrajnega treniranja in modeliranja telesa. Telo onstran sveta industrijskega dela in njegovih taylorističnih in fordističnih discipliniranj je estetsko in vzdržljivo, takšno pa ni po sebi, ampak sta njegova atraktivnost in moč, namenjena tako prostočasnim dejavnostim, druženju in javnemu nastopanju kot seksu, pridobljena z vrsto vaj in postopkov. Tu pa je pomenljiv še en obrat, namreč tisti, ki vodi od negativnega predznaka discipliniranja k njegovemu pozitivnemu vrednotenju, kar je ob primeru razprave Bryana Turnerja *Govorica diete* Mike Featherstone izrazil v misli, da disciplina in hedonizem danes nista več nekompatibilna, da sodobna potrošniška kultura torej ne nadomešča brez ostanka asketizma s hedonizmom, ampak da gre za povezavo notranjega in zunanjega telesa tudi preko tehnike telesnega vzdrževanja in discipliniranja (od diete do različnih vadb). Pri tem je pomembno, da je prvi cilj vzdrževanja notranjega telesa povečanje/izboljšanje videza zunanjega telesa.

Čeprav lahko znotraj postindustrijske paradigme telematičnih mrež in virtualne resničnosti govorimo o krovni družbeno pomembnih funkcij telesa (za performerja Stelarca je telo že kar obsoletno), o njegovi robotski nadomeščenosti in novih izkušnjah, povezanih s teleprisotnostjo, telešopingom in teledelom, prav tako pa tudi o virtualni protetiki telesa in hkrati o telesu kot prizorišču za nanotehniške transplantacije, je prav novo, postindustrijsko družbeno okolje, v katerem dominirajo informatična in druga servisna opravila, ki ne zahtevajo (veliko) telesne moči, svojevrstno izročilo telo prostočasnemu modeliranju. In to telo ni le goli objekt slučajnostnih investiranja njegove moči in videza, ampak je del novih artikulacij subjekta, ki se uprizarja in razkazuje, ki ni le



intelekt ali "lepa duša" omikanega meščanstva, ampak je "jaz, ki se uprizarja", in stopa na sceno in jo vzpostavlja.

To je jaz, ki ne tiči le v notranjosti in se ne potrjuje preko dejavnosti (na delovnem mestu, v obliki moralne prakse, pri opravih časti), tako da bi si profiliral značaj kot merilo, po katerem se ceni njegova družbena vloga. V 20. stoletju, še posebno z razvojem sodobnih trendov množične kulture (vezanih recimo na Hollywood, *The Face* in MTV) je postal zanj relevanten in presoden tudi videz, njegova zunanost, nastop in vtis, ki ga v družbenem prostoru realizira s privlačnim obnašanjem in s svojim imidžem. Produkcija (dobrega) vtisa preko videza, atraktivnega lifea in stila postaja zato vedno pomembnejša za "personality".

V britanski sociologiji zato upravičeno govorijo o uprizarja-jočem in predstavlja-jočem se jazu (recimo Mike Featherstone) kot hedonistično-narcisoidni osebnosti novega, strokovnjaško-menedžerskega srednjega sloja, ki ima čas in denar, da kultivira in profilira svoj osebnostni performance v smislu razkošnega *lifestyla*. Skrivnost uspeha je pri takšnem jazu povezana z uglašenim in fascinantnim imidžem, zato je njegova vsakdanost polna tudi dejavnosti, ki vodijo k vzdrževanju telesa, njegovi atraktivnosti in odlogu procesov staranja za kar se da dolgo. Tu lahko omenimo še nov pogled na srednja leta in njihov življenjski stil (že omenjeni "midlifestyle") pa tudi tisti novi vedenjski in hkrati modni stil, ki skuša suspendirati starost in njene posledice z nekakšnim univerzalnim stilom oblačenja in obnašanja (otroci postajajo vedno bolj podobni staršem, odrasli pa se nosijo vedno bolj mladostniško), ki se mu po angleško reče *uni-age behavioural style*.

In tu je tudi nova ikonografija, že med obema svetovnima vojnama spodbujana s Hollywoodom, danes pa z iz ure v uro bolj vsiljivo industrijo reklam in slik, osredotočeno že na posebne televizijske kanale, namenjene izključno *lifestyle* aktivnostim; moda mladih atraktivnih teles s svojo produkcijo idealov jaza pa je vključena že v večino televizijskih oddaj, resnih in zabavnih. Prav pogled na slike teh fascinantnih teles, umeščenih v kontekst ideologij o ujemanju družbenega ugleda z uspešnim in fascinantnim nastopom, usmerja današnjega posameznika, da se distancira od svojega telesa, ga objektivira in potuji ter obravnava kot projekt modeliranja. Stelarcova filozofija o telesu kot predmetu dizajna je danes že implicitna filozofija slehernika. Šolski primer zanjo pa je že omenjeni mišičnjak kot recimo kar osamljeni in doriangrayevski performer, ki tudi objektivira telo in ga v telovadnici/studiju, obdanem z ogledali, opazuje na podoben način, kot gleda rokodelec na svoj nastajajoči izdelek; občuduje ga, toda ve, da se bo moral z njim še ukvarjati. Kajti njegov cilj ni v njem

samem, temveč je to idealno telo, vzpostavljeno preko filmske, video in tabloidne množične kulture.

Odrski poklicni performer, ki v živo in stilizirano razkazuje svoje telo v umetniškem performansu, dobiva torej svojega množičnega, vsakdanjega posnemovalca. V okviru sodobnih postindustrijskih in spektakelskih družb, v katerih je opravljen prehod od diskurzivnega v figurativno, in v environmentih estetizirane politike, medijev in blaga je sleherni posameznik dnevno povabljen k inscenaciji, k odrski vlogi in k večernemu (klubskemu, poslovnemu, javnemu) performansu. Tudi filozofiji, ki se je v svojem klasičnem obdobju ukvarjala z jazovim konstituiranjem predmetnosti, njegovim spoznavajočim prehajanjem v svet, njegovo identiteto v drugobiti ali pa z njegovo moralno prakso in eksistencialno zagatnostjo in usodnostjo, se odpirajo nove naloge pri analizah sedanjega jaza, ki se uprizarja, stopa na sceno in modelira svoje telo kot projekt v nastajanju ali celo kot zasnutek za biokompatibilne intervencije virtualnih transplantatov v smislu transformacije telesa v telo-stroj, sposobno za postbiološko življenje.

**Janez Strehovec**, doktor filozofije, docent na Fakulteti za Družbene vede Universe v Ljubljani, kjer predava Kulturno politiko in Sociologijo množične kulture.