

Peggy Phelan

# *Ontologija*

*performansa*

*teorija*

**Reprezentacija brez reproduciranja**

Performans živi samo v sedanosti. Performansa ni mogoče shraniti, arhivirati ali dokumentirati in ne more biti kako drugače navzoč v kroženju reprezentacij o reprezentacijah: ko se to zgodi, ni več performans. Performans se izneveri in zmanjša obete svoje ontologije do stopnje, ko skuša vstopiti v ekonomijo poustvarjanja. Bivanje performansa, tako kot tu zasnovana ontologija subjektivnosti, z izginjanjem postane to, kar je.

Pritiski, ki jim je performans izpostavljen, da bi se podredil zakonom reproduktivne ekonomije, so izjemni. V tej kulturi je namreč "zdaj", ki mu performans namenja svoja najgloblja vprašanja, le redkokdaj vrednota. (Tu je vzrok, zakaj je "zdaj" podprt in opremljen z dokumentiranjem kamere, z video arhivom.) Performans se dogaja v času, ki se ne bo ponovil. Prikazati ga bo mogoče znova, vendar ga že sama ponovitev zaznamuje kot "drugačnega". Dokument o performansu je torej samo ostroga spomina, spodbuda, ki naj spomin priključ v sedanost.

Druge umetnosti, posebno slikarstvo in fotografija, se vse bolj navdihujejo v performansu. Sophie Calle, umetnica francoskega rodu, je na primer fotografirala galerije Isabelle Stewart muzeja Gardner v Bostonu. L. 1990 je bilo iz muzeja ukradenih nekaj dragocenih slik. Calle se je pogovarjala z več obiskovalci in uslužbenci muzeja in jih prosila, naj ji opišejo ukradene slike. Potem je ta besedila zapisala in jih postavila ob fotografije v galerijah. Njena dela dajejo slutiti, da so opisi in spomini na slike kljub odsotnosti samih slik njihova neprekinjena "navzočnost". Calle s tem kaže na idejo o interaktivni izmenjavi med umetniškimi predmetom in gledalcem. Čeprav so tovrstne izmenjave pogosto zabeležene kot jasno izraženi cilji muzejev in galerij, se zdi, da institucionalni učinek galerij mojstrovino postavlja v hišni pripor, ki obvladuje vsakršna konfliktna in neprofesionalna mnenja o njej. Ko Calle postavi te komentarje v samo reprezentacijo muzeja, postane govorno dejanje spomina in opisa (Austinovo konstativno izrekanje) performativni izraz. Izpolnijo ga opisi, ki tako dopolnijo (dodajo, odmaknejo, prestavijo) ukradene slike. Dejstvo, da se ti opisi dokaj – včasih celo divje – raz-

likujejo, samo še podpre dejstvo, da je vzajemno vplivanje med umetniškim predmetom in gledalcem v svojem bistvu performativno – in zato odporno na trditve o nespornosti in natančnosti, značilne za diskurz o poustvarjanju. Medtem ko se mora umetnostni zgodovinar vprašati, ali je poustvaritev točna in nedvoumna, se Calle sprašuje, kje videnje in spomin pozabita na sam predmet in postaneta del opazovalčevega osebnega sistema pomenov in asociacij. Njeno delo nadalje nakazuje, da je pozabljanje (ali kraja) predmeta temeljna energija njegovega ponovnega opisnega vzpostavljanja. Sam opis ne reproducira predmeta, temveč nam prej pomaga ponovno postaviti in na novo izraziti prizadevanje, da bi se spomnili, kaj je izgubljeno. Opisovanje nas spomni, kako izguba pridobi pomen in povzroči povrnitev – ne le samega predmeta ali zanj, temveč za tistega, ki se spominja. Izginotje objekta je za performans ključno; vadi in ponavlja izginjanje subjekta, ki hrepeni po tem, da bi se ga vedno spominjali.

Za prispevek na razstavi *Dislocations (Razselitve)* v Muzeju sodobne umetnosti v New Yorku l.1991 je Calle uporabila enako zamisel, le da je tokrat kustose, varnostnike in restavratorje zaprosila za opise slik, ki so jih posodili iz stalne zbirke. Prosila jih je tudi, naj po spominu narišejo majhne risbe slik. Potem je besedila in risbe razvrstila skladno z natančnimi dimenzijami manjkajočih slik in jih obesila na steno tja, kjer navadno visijo prave slike. Svoje delo je poimenovala *Duhovi*, in ko obiskovalec na poti po muzeju odkriva njeno delo, se zdi, kot bi ga na njeni poti skozi muzej spremljalo in mu sledilo njeno oko.<sup>1</sup> Še več, njeno delo daje videz izginjanja, ker je razpršeno po vsej "stalni zbirki" – zbirki, ki kroži kljub svoji "stalnosti". Umetniški prispevek Sophie Calle je nekakšno samoprikrivanje, v katerem ponuja besede drugih o drugih umetniških delih z lastnim umetniškim podpisom. S tem, da naredi poskus – ponuditi to, česar nima, česar ni mogoče videti - viden, Calle spodkoplje sam namen muzejske razstave. Razkrije to, česar muzej nima in ne more ponuditi, in to odsotnost uporabi za nastanek svojega lastnega dela. Calle želi z razvrščanjem spominov tja, kjer so bile prej slike, doseči, da bi duhove spomina

gledali kot enakovredne "stalni zbirki" "velikih del". Začutiš lahko, da bi isti ljudje, če bi jih vedno znova spraševala o istih slikah, vsakič opisali nekoliko drugačno sliko. Calle tako dokazuje performativnost vsega videnja. Performans v strogo ontološkem pomenu je nepoustvarjalen. Prav to je tisto, kar iz performansa dela spačka v zarodu sodobne umetnosti. Performans ovira nemoten tek stroja poustvarjalne reprezentacije, potrebne za kroženje kapitala. Ta povezanost med ideologijo kapitalizma in umetnostjo je bila morda najočitnejša v razpravah o politiki financiranja National Endowment for the Arts (NEA).<sup>2</sup> Konzervativni politiki so z napadanjem fotografije in performansa skušali preprečiti podpiranje "resničnih" teles, ki so vsebovana in postanejo vidna skozi te oblike umetnosti.

Performans vključuje resničnost skozi navzočnost živih teles. Gledalstvo performansa vsebuje element porabe: ostankov ni, zroči gledalec mora vase vsrkati vse. Živa predstava se brez kopije potopi v vidnost – v manično nabit sedanjik – in izgine v spomin, v območje nevidnosti in nezavednega, kjer se izmika urejanju in nadzoru. Performans se upira uravnovešenemu kroženju financ. Ničesar ne prihrani; zgolj troši. Če je fotografija izpostavljena napadom ponarejanja in kopiranja, je performans izpostavljen napadom razvrednotenja in praznine. Performans nakazuje možnost ponovnega ovrednotenja te praznote; to potencialno prevrednotenje daje performansu kot umetnosti njegovo značilno, nedvoumno opozicijsko prednost.<sup>3</sup>

Poskus pisanja o performansu, dogodku, ki ga ni mogoče dokumentirati, je zaklinjanje pravil pisanega dokumenta, in zatorej spreminjanje samega dogodka. Tako kot so v kvantni fiziki odkrili, da z makro-instrumenti ni mogoče meriti mikroskopskih delcev, ne da bi se spremenili, morajo tudi kritiki performansa dojeti, da je prizadevanje pisati enako o performansu (in ga tako "ohraniti") prizadevanje, ki dogodek bistveno spremeni. Preprosto zavračanje pisanja o performansu zaradi te neogibne transformacije seveda ničesar ne spremeni na bolje. Izziv, ki ga pisanju odpirajo ontološke ugotovitve o performansu, je ponovno

pre-označevanje performativnih možnosti samega pisanja. Dejanje pisanja, ki je usmerjeno k izginjanju, se mora zavedati (v nasprotju s pisanjem za ohranjanje), da je končni učinek izginotja izkušnja subjektivnosti kot take.

To obravnava Roland Barthes v *Camera Lucida* in *Roland Barthes o Rolandu Barthesu*. Prav tako govori o tem tudi njegovo *Cesarstvo znakov (Empire of Signs)*, vendar postavi v tej knjigi za motivacijo iskanja izginjajočega performativnega pisanja spomin na mesto, v katerem ga ni več, iz katerega je izginil. Sled, ki jo zapusti ta zapis, je stična točka vzajemnega izginotja; pri Barthesu je vzajemna subjektivnost možna, ker lahko dva človeka prepoznata isto Nemogoče. Živeti za ljubezen, ki ima za cilj deliti Nemogoče, je zamisel, ki zbuja ponižnost, a je obenem tudi izjemno ambiciozna, saj skuša najti povezaivo zgolj v tistem, kar ni več prisotno. Spomin. Pogled. Ljubezen. Vsebovati mora popolno videnje odsotnosti Drugega (ambiciozni del), videnje, ki prav tako vključuje priznavanje navzočnosti Drugega (ponižnost zbujujoči del). Priznavati (vedno delno) navzočnost Drugega namreč pomeni priznavati svojo lastno (vedno nepopolno) odsotnost.

Performativno govorno dejanje v jezikoslovju in ontologija performansa imata skupno nezmožnost ponovitve ali reprodukcije. "Performativne izjave ni mogoče ponoviti, saj je individualno in historično dejanje. Vsaka reprodukcija je novo dejanje, ki ga izvede kdo, ki ima za to potrebne lastnosti. Drugače se reprodukcija performativne izjave nekoga drugega nujno spremeni v konstativno izjavo."

Pisanje, dejavnost, ki se opira na poustvarjanje Istega (pet črk – *maček* – vedno znova pomeni kožuhastega štirinožca z brki) za proizvajanje pomena lahko načne okvir performansa, vendar ne more oponašati umetnosti, ki je nereproduktivna. Mimikrija govora in pisanja, ta nenavadni postopek, s katerim drug drugemu polagamo besede na jezik in besede drugih v svoja usta, se opira na nadomestno ekonomijo, kjer se enakovrednost predpostavlja in vzpostavlja na novo. Performans zavrača ta sistem menjave in se upira

krožni ekonomiji, ki je zanjo bistvena. Performans sprejema zamisel, da ima lahko omejeno število ljudi v določenem časovnoprostorskem okviru neko izkustvo vrednosti, ki za seboj ne pušča nobene vidne sledi. Pisanje o tem neogibno izniči "neugotovljivost", ustoličeno v tem performativnem obetu. Neodvisnost performansa od množične reprodukcije – tehnične, ekonomske in jezikovne – je njegova največja moč. Toda stisnjenost med prodirajoči ideologiji kapitala in reprodukcije to moč pogosto razvrednoti. Pisanje o performansu slabost pogosto nenamerno okrepi in celo zaostane za težnjo dokumentiranja. Izziv performansa pisanju je odkrivanje načina, kako naj ponovljene besede postanejo performativne izjave, in ne, kakor je svaril Benveniste, konstativne izjave.<sup>4</sup>

Razložek med performativnimi in konstativnimi izjavami je podal J. L. Austin v delu *How To Do Things With Words*.<sup>5</sup> Austin je ugotavljal, da vsebuje govor obenem konstativni element (opisovanje predmetov v svetu) in performativni element (izreči nekaj pomeni *storiti* ali narediti nekaj, na primer "obljubljam", "stavim", "rotim"). Performativna govorna dejanja se nanašajo zgolj samo nase, *udejanjajo* dejavnost, ki jo označuje govor. Pri Derridaju zavezuje performativno pisanje zvestobo samo izjavi te obljube: obljubim, da bom izrekel to obljubo.<sup>6</sup> Performativ je za Derridaja pomemben prav zato, ker kaže na jezikovno neodvisnost od referenta zunaj samega jezika. Tako torej za Derridaja performativ udejanja "zdaj" pisanja v sedanjem času.<sup>7</sup>

Tanja Modleski, ki je pretehtala povezavo Derridaja z Austinom, ugotavlja, da je "feministično kritično pisanje sočasno performativno in utopično" (Some Functions; 15). Se pravi, feministično kritično pisanje je udejanjanje vere v boljšo prihodnost; akt pisanja to prihodnost približuje.<sup>8</sup> Modleski gre še naprej in pravi, da je odnos žensk do performativnega načina pisanja in govora še posebno močan, saj ženskam ni zagotovljeno razkošje dajanja jezikovnih obetov znotraj falogocentrizma, kjer so najpogosteje one tisto, kar tvori obljubo. Ko komentira pripovedovanje Shoshane Felman o "škandalu govorečega telesa", škandalu, ki ga Felman osvetljuje z branjem Molierovega *Don*

*Juana*, Modleski ugotavlja, da zbuja omenjeni škandal čustva in učinke pri moških in ženskah. "Pravega, zgodovinskega škandala, s katerim se ukvarja feminizem, prav gotovo ne gre enačiti s piscem v središču diskurza, pač pa z žensko, ki ostaja zunaj njega; ne z "govorečim telesom", pač pa z "nemim telesom" (prav tam, glej 19). Feministično kritično pisanje, trdi Modleski, "si prizadeva za čas, ko bo tradicionalno nememu telesu, "materi", omogočen enak dostop do "imen" – jezika in govora – kot ga uživajo moški." (prav tam, glej 15).

Če se Modleski ne moti, ko ugotavlja, da obstaja za feministke, ki pišejo, nasprotje na ravni "govorečih teles" moških in "nemih teles" žensk, potem obstaja v performansu to nasprotje med "telesom v užitku", in če uporabimo naslov knjige Elaine Scarry, "telesom v bolečini". S premikom od slovnice besed k slovnici telesa preidemo iz območja metafore v območje metonimije. Kar pa zadeva samo umetnost performansa, je njegov referent vedno izzivajoče ustrezno telo umetnika. Metafora služi zagotavljanju navpične hierarhije vrednosti in je reproduktivna; deluje z brisanjem različnosti in zanikanjem razlike; dva spremeni v eno. Metonimija vključuje in je povezovalna; njena naloga je ohranjati horizontalno os stikanja in odstranjevanja. "Kotlič brbota" je stavek, ki predpostavlja stičnost vode s kotličem. Ne gre za to, da je kotlič tak kot voda (kot v metaforičnem ljubezen je kot vrtnica), temveč prej za to, da kotlič brbota zato, ker v njem vre voda. V performansu je telo metonimija jaza, značaja, glasu, navzočnosti. Toda v obilju njegove navidezne prepoznavnosti in dostopnosti izvajalec dejansko izgine in predstavlja nekaj drugega - ples, gib, zvok, značaj, "umetnost". Kot smo odkrili v odnosu do avtoportretov Cindy Sherman, vključuje že samo prizadevanje narediti žensko telo vidno dodajanje nečesa, kar ni "telo". Ta "dodatek" postane objekt gledalčevega pogleda, v mnogočem tako kot dopolnjevanje zagotavlja in premešča trdno določen pomen (drsečega) označevalca. Tako kot njeno telo ostaja neopaženo, "kakršno samo po sebi tudi je", tudi znaku ne uspe reproducirati referenta. Performans s telesom izvajalca postavi vprašanje o nezmožnosti zagotavljanja povezave med subjek-

tivnostjo in telesom kot takim; performans uporablja telo za uokvirjenje pomanjkanja Bitja, obljubljenega s telesom in skozi telo – tega, kar se ne more pojaviti brez dopolnila.

Metonimična raba telesa omogoča performansu, da se upira poustvarjanju metafore; metafora, ki se ji najbolj zavzeto upiram, je metafora spola, metafora, ki podpira navpično hierarhijo vrednot s sistematičnim označevanjem pozitivnega in negativnega. Da bi uveljavila to označevanje, metafora spola predpostavlja poenotena telesa, ki so biološko različna. Natančneje, ta poenotena telesa se razlikujejo v "enem" telesnem vidiku, se pravi, razlika je postavljena v spolovila.

Kot je izpostavila MacCannell pri Lacanovi zgodbi o "zakonih urinarnega ločevanja" (*Spisi*), so istospolna stranišča družbene institucije, ki pospešujejo metaforični učinek skrivanja spola/spolne razlike. Spolovila so za vekomaj skrita v metafori, metafora pa kot "kulturni delavec" nenehno spreminja razliko v Istost. Skupna naloga metafore in kulture je reproduciranje same sebe; to doseže tako, da dva (ali več) spremeni v eno.<sup>9</sup> Z vrednotenjem enega spola in njegovim označevanjem (s falusom) kultura reproducira en spol in eno spolnost, istospolnost.

Če bi bilo res tako, bi ženske preprosto izginile – pa ne izginejo. Ali pa? Če ženske niso reproducirane v metafori ali kulturi, kako preživijo? Če gre za vprašanje preživetja, čemu bi se belopolte ženske (očitno prepoznavne kulturne delavke) udeleževale reproduciranja svoje lastne negacije? Kateri vidiki teles in jezikov žensk ostajajo zunaj metafore in znotraj historične resničnosti? Če povemo malce drugače, kako se ženske reproducirajo in predstavljajo v figurah in metaforah istospolne zastopanosti in kulture? Ali se morda ohranjajo pri življenju v nekem drugem (samo)reproduktivnem sistemu?

"Podlaga naši *spolni ekonomiji* (ločevanju spolov in njenemu vzajemnemu vrednotenju) je izločitev *matere*, natančneje, njenega telesa, še bolj natančno, *njenih spolovil*. Teh ni mogoče, ni jih dovoljeno *videti*" (izviren poudarek; MacCannell, *Figuring*

*Lacan*; 106). To, česar kultura in metafora ne moreta videti, je diskurzivni in ikonografski "nič" genitalij Matere. Te je potrebno zbrisati, da bi falusu omogočili delovati kot tistemu, ki vedno označuje, vrednoti in ranjuje. Kastracija je odziv na to slepoto glede materinih spolovil. V delu *The Uncanny* Freud razmišlja, da je strah pred slepoto spodrinjen globlji strah pred kastracijo, vendar nedvomno deluje tudi v drugo smer, morda celo močneje. Odvrčanje pogleda od "niča" materinih spolovil je slepota, ki navdihuje kastracijo. To je Ojdipova slepota. Je slepota potrebna Anti-Ojdipu? Elektri? Ali metonimija potrebuje slepoto tako močno kot metafora? Kulturne ureditve se opirajo na odpovedovanje zavestnim željam in užitku ter za to odpoved obljublajo nagrado. MacCannell jo omenja kot "pozitiven obet kastracije" in jo postavlja v zamisel o "vrednoti" kot taki – to je želja, da bi nas Drugi vrednotil. (Za Lacana je vrednota priznavanje s strani Drugega.) Upanje na vrednotenje spodbudi subjekt k žrtvovanju in posebej še odpovedovanju zavestnega užitka. Ta pripravljenost odpovedovati se užitku nakazuje, da je Simbolični Red moralen in da subjekt uboga (notranji) Zakon, ki mu daje tančico dostojanstva. Zakaj le tančico dostojanstva nasproti pravemu dostojanstvu? Prvotni Drugi (ki obvladuje "drugo prizorišče" in kot duh navdaja prizorišče zavestnega) je namreč Simbolična Mati. Ona je tisti Idealni Drugi, zaradi katerega si subjekt prizadeva biti dostojanstven; seveda pa v falično reprezentativni ekonomiji, ki sloni na izbrisu njenega Bitja, ne more biti vidna.<sup>10</sup> Psihični subjekt deluje zaradi fantoma, ki subjektu dovoljuje tančice in zavese - namesto zadovoljstva.

Performans se Resničnemu približa z zavračanjem metaforičnega krčenja dveh v eno. V prehajanju od ciljev metafore, reprodukcije in užitka v cilje metonimije, premeščanja in bolečine označuje performans telo samo na sebi kot izgubo. Performans je poskus ovrednotenja tistega, kar je nereproduktivno, nemetaforično. To udejanja z uprizarjanjem drame napačne prepoznavnosti (dvojčki, igralci v vlogah igranja drugih oseb, dvojniki, zločini, skrivnosti, itd.), kar včasih povzroči prepoznavanje želje po tem, da bi bili videni s pogledom (in znotraj) Drugega. Tako je za gledalca sam spektakel performansa projekcija sce-

narija, v katerem se umesti njegova želja.

Natančneje, eden od žanrov performansa, ki mu pravi-  
jo "umetnost nadlog" ali "umetnost muk", skuša ude-  
janiti razlikovanje med prezenco in reprezentacijo z  
enim samim telesom kot metonimijo za očitno nereci-  
pročno izkustvo bolečine. Ta performans kliče očivid-  
ce k enkratnosti posameznikove smrti in zahteva od  
gledalca, da stori nemogoče – da izkušnjo te smrti  
podeli tako, da jo vadi. (Prav zato je performans v  
svojem bistvu povezan z ritualom. Katoliška maša, na  
primer, je ritualizirana performativna obljuba spomin-  
janja in priprave na smrt Drugega.) Obljuba, ki jo  
torej ta performans zaklinja, je v učenju tega, ker je  
izgubljeno, učenje – ne pomena, pač pa dragocenosti  
tega, česar ni mogoče poustvariti ali (znova) videti.  
Pričenja se s spoznanjem o lastni nezmožnosti, da tega  
ni mogoče doseči.

Prevedla: Mia Dintinjana

Opombe:

<sup>1</sup> Zamisel o spremljanju in sledenju je bistvena poteza zgod-  
njih performansov Sophie Calle. Glej Jean Baudrillard,  
Suite Venitienne in Sophie Calle, *Please Follow Me*, za  
dokumentacijo o njenem nadzorovanju tujca.

<sup>2</sup> Za natančno razlago glej moje eseje *Money Talks* in *Money  
Talks, Again*.

<sup>3</sup> Seveda nima vsa umetnost performansa opozicijske ostrine.  
Tu me zanimajo ontološke trditve o umetnosti performansa,  
in ne politika ambicije.

<sup>4</sup> Emile Benveniste, Problemi splošne lingvistike, citiran v  
*The Literary Speech Act*, str. 21, Shoshane Felman.

<sup>5</sup> J. L. Austin, *How To Do Things With Words*, 2. izdaja.  
Derridajevo novo branje Austina prav tako izhaja iz zani-  
manja za performativni element jezika.

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Signature, Event, Context*.

<sup>7</sup> Glej Felman, *The Literary Speech Act*, za osupljivo branje  
Austina.

<sup>8</sup> Za široko diskusijo o eseju Modleske in performansu glej  
moj esej *Reciting the citation of Others*.

<sup>9</sup> Juliet MacCannell, *Figuring Lacan: Criticism and the  
Cultural Unconscious*, str. 90-117.

<sup>10</sup> Izginotje Materinskega Bitja ima zasluge tudi za (relativno)  
uspešnost prepoznavnosti skupin za prepoved abortusa.  
Neovirano izrinjenje podobe Matere s hiper-prepoznavno  
podobo doslej nevidenega zarodka je uspelo natanko zato,  
ker je prav Bitje Matere tisto, ki je vedno že izključeno v  
reprezentacijskih ekonomijah. Za podrobnejšo členitev te  
točke glej 6. poglavje tega dela.