Prepletenost razmerij moči

Raziskovanje povezovanja skozi instantno izkušnjo kolektivne zavesti, ki te fiksira v skompresiran čas enega samega frejma, razgrinja vso resnico nekega trenutka v čisto sublimnost libidinalne energije.
Maja Delak in Luka Prinčič v *Poteh ljubezni* skozi telesnost in tehnološkost vzpostavljata okvir, znotraj katerega gradita sintakso, ki ekspandira onkraj jezika: vzpostavlja okolje, v katerem se pojavi občutek neke nedefinirane sentimentalnosti. Vendar pa je tu na delu čustvenost, ki se v vrzeli performativnosti izkaže kot medij, ki zmore razkrinkati nedoumljivo esenco te dramatičnosti: ko ena zavest postane kopija druge – živa koda skozi formo telesa, ki se kar naenkrat prične izražati v pristnem – shizofrenem pogovoru s samim seboj.

Tovrstni čustveni označevalci pluralizirajo zaznavo, zato reprezentacija vsebin v obliki semplanja-vzorčenja/sekvencioniranja najrazličnejših vsebinskih referenc, odraža raven nekega temeljnega človeškega instinkta. Oblikovanje takšnega kolaža se na določenih točkah izkaže kot neke vrste futuristično impulzivno dejanje primarnega, divjaškega uma, ki skompresira vsebino kompleksnega označevanja palimpsestne večplastnosti pomenov v referenčno plastenje zapisov, s katerimi Maja Delak in Luka Prinčič metaforizirata zastiranje in odstiranje pomenskih plasti. Te se v našem vidnem polju odrazijo kot sekvence – kot eksplicitna poetična ikonografija, ki nasproti njuni dinamični akciji sublimno "komentira" različne ravni nasilja, bolečine, (ne)moči ...; zapise na njunih prepletenih telesih, pa v istem trenutku berem kot kompleksnost prepletenosti razmerij moči, ki nikoli niso dokončno dorečena.

Dekonstrukcija reprezentativnih površin in skozi različne medijske jezike prikazane vsebine delujejo v službi različnih (v)pogledov, ki vzpostavljajo polja suspenza – neznosnost v coni (ne)ugodja. Streznitveni moment nastopi vsakič, ko se zaradi nove akcije odtrgamo od njih in se soočimo z distopijo realnega, ki nastopi kot metafora vpogleda v realnost trenutne fikcije. Ti situacijski vdori, ki se nizajo ves čas performansa v resnici predstavljajo neke vrste medijski aktivizem – taktiko odpora, pobeg pred represivnimi strategijami okolja, ki vsiljujejo standarde ter pod pretvezo individualizma in svobodne izbire silijo posameznika, da se umešča v najrazličnejše ciljne skupine. Obenem so ti vdori refleksija družbenih odnosov v najširšem smislu, saj so ustvarjeni z zavedanjem o družbeni in kulturni realnosti, ki je vselej odvisna od razmerij moči v družbeni matrici. Pri tovrstni umetniški praksi gre za t.i. alternativo s kritičnim potencialom – ozaveščanje in strateškost posameznikovega ravnanja, a predvsem za vzpostavljanje kritičnosti, ki skozi performativni okvir vzpostavi opno, ki razpira možnosti alternativnih realnosti: od realnosti človeka v realnost performativnega telesa kot zaslona, ki izginja v projekcijah lastnih želja ... – ali kot zapiše Stelarc v enem od svojih projektov: »Telo vse težje izpolnjuje pričakovanja svojih podob.«

V *Poteh ljubezni* telo (kot podoba) preizprašuje pozicijo spolne identitete, njene vloge in meja med javnim in zasebnim. Vsa ta akcija je estetsko in etično postavljena v razmerje, ki se igra z neestetskimi elementi razčustvovanosti in celo kiča, vendar ga hkrati postavlja v novo okolje in iz njega napravi referenčni material, na katerem sloni kritika družbe spektakla, ki se skozi medijsko modificiran pogled vselej postavlja kot reprezentativni fetiš. Hkrati vsa ta kritična refleksija pretirane razčustvovanosti nagovarja tudi k medijski ekologiji, kar se najbolj odrazi v televizijski/video ikonografiji, ki je formalno – na prvi pogled – zgolj eksplikacija klišeja: referenčna ikonografija spolnega remiksa je skompresirana v miniaturo majhnega zaslona in zgodbe, ki je seveda brez pravega začetka in konca. Vendar sčasoma ugotovimo, da te referenčne podobe niso tako klišejske, kot je morda videti na prvi pogled, saj v naši zavesti

obstajajo kot napol zavedne fantazme in nas, skompresirane na najprimarnejše fetišistične označevalce, puščajo v področju totalnega suspenza ... utopičnega spola ... In ponujajo možnost emancipacije od razmerja moči.
Maja Smrekar

Pot, bolečina, način, akcija

Na prvi pogled bi se lahko zdelo, da je slovenjen naslov *Poti ljubezni* na neki način strašno predrzen, da implicira nekakšno apriorno manifestacijo enoznačnosti, vsevednosti, neko izdelano podobo, zamrznjeno v svojih nepremičnih podrobnostih, ki vabijo k slinjenju nad shematičnostjo in obliko, k napolnitvi te oblike z gledalčevimi projekcijami. Francoski *façon* res govori o *poti*, a tudi o *načinu*, o nekem zelo osnovnem vprašanju: *kako*. Dolga leta nazaj mi je nek starejši moški rekel, da prav nič ni važno kje, kdaj, zakaj, s kom, temveč da je najvažneje, kako so dejanja storjena. *Façon* govori tudi o udejanjanju in delovanju in ima ob ženskem spolu v francoščini princip aktivnosti.

V množico tematik, ki se prelivajo skozi pričujoči performans, je skoraj najlaže vstopiti skozi tisto na videz najbolj mundano, a po daljšem zretju verjetno najbolj enigmatično: ljubezen. A nad resnično enigmatičnostjo tega čudeža je več zastorov. Gre za družbeno normativnost tega, kaj ta čudež je in kakšno funkcijo naj ima v naših življenjih. Gre za mit o ljubezni, ki v svoji zamrznjeni idealni obliki ne vsebuje nikakršnih oblik bolečine in nasilja. K tej idealni manifestaciji ljubezni naj bi se vsi gibali, se prebijali skozi neprijetnost in napornost hudo neudobnih ran, v temnem predoru z bleščeče belim koncem v daljavi. Pravi hollywoodski cuker v črno-beli tehniki. Vendar ob zgornjem ironiziranju ne gre za eksistencialistično, skoraj cinično vdanost v bolečino in svet, naseljen z nasiljem in tragičnostjo (psevdosmisel tragičnega poneumlja), temveč za aktivno perspektivo, drzno zretje v lastno in ljubljeno kri, ki tako nenadoma pridobi nekakšen očiščevalni potencial rasti.

Rast, udarec, bolečina, kri implicirajo telesnost, meso. Ta materialnost bitja pa nas umešča v svet, v meso (ki je svet), med *druge*, in s tem, ko si drznemo razgaliti telo, ga izpostaviti nujnemu udarcu, zaznamujemo kontingentnost in vtisnjenost jaza v drugem: naša utelešena eksistenca in samorazumevanje v celoti temeljita na razmerjih z drugimi. Gre za "ta čudežni odnos, pogodbo med stvarmi in menoj, s katero jim dam na voljo svoje telo, da vanj vpisujejo svojo podobnost". Z zretjem v bolečino kot konstitutivno za *pot ljubezni* (tudi do samega sebe – narcizem uprizarjanja jaza neizogibno poveže jaz z drugim) se približamo k *mazohizmu* kot sili, ki deteritorializira nasiljenost, ki jo na naša telesa vpisujejo normativnosti in z njimi povezane strukture moči. V tem pogledu je mazohizem stalna grožnja statusu quo, grožnja kapitalistični apropriaciji in fetišizaciji nasilja kot poti k udobju, kot potrošnikovega načina življenja. V tem mazohizmu, ki zakon – zapoved in ujetost – intenzivira, amplificira do skrajnosti, do roba, kjer ni logične kavzalnosti med bolečino in užitkom, temveč le sestop od zakona h konsekvencam, v tem mazohizmu je neki *humor*, katerega figure so utajitev, suspenz in fantazma. Kot (skrivnostni) smeh, ki je spremljal Sokratovo smrt ali Kafkovo branje *Procesa*.

Proces utajitve in suspenza, ki bistveno pripadata mazohizmu, definira fetišizem. Kako bistvena se zdi ta natančna artikulacija: "Fetiš nikakor ni simbol, temveč nekaj takega kot fiksni ali zamrznjeni plan, ustavljena slika, fotografija, h kateri se vselej znova vračamo, da bi odvrnili neprijetno nadaljevanje gibanja, da bi odvrnili mučna odkritja nekega raziskovanja." Proces fetišizacije se v tej artikulaciji presenetljivo izmakne dihotomiji reda

simbolnega/realnega in se transformira v nekakšno orodje, os silnosti, ki lahko deluje na eni skrajnosti kot agent udejanjanja, samo-realizacije, življenja in ozaveščanja poželenja in perverzij, ali pa na drugi kot zamrznitev odnosa v *zavezo*, ki se odtuji od konstantno transformirajočega ljubezenskega odnosa, odnosa v postajanju, odnosa v hiazmičnem prepletu.

Hiazmični preplet: “Nič se ne more ponuditi gledalcu kot vnaprej sestavljeno,” intersubjektivni hiazem je namreč prepletanje, s katerim utelešeni drugi vzpostavi pogled gledalca/subjekta, niti ni le-ta sprva prazen in se nato odpre objektu, temveč gre za nekakšno “tipanje” z gledanjem. V skrajno tehnologiziranem svetu je telo/meso pravzaprav podoba/jaz. Pa tudi zvok/stroj. In hrup/telo. Zato je pričujoči performans raziskovanje nekega jezika, ki je intenzivni preplet glasbe, zvoka, fotografije, videa, hrupa, besedil in performativnih akcij. Prepletanje, da bi se za-krožilo okoli nečesa, o čemer je tako nevarno govoriti direktno, ker obstaja večna grožnja zamrznitve v nenatančno definicijo, definicijo ljubezni.

Ljubezen je proces, ki ga potrebujemo za kolektivno samo-transformacijo, da bi znali vladati samim sebi. Torej kot proces, ki deluje med diktaturo in spontanostjo. Je nekakšen poligon, plato raziskovanja in treniranja lastne avtonomnosti, ki je še ne znamo udejanjati v vsej njeni (družbeni) potencialnosti. Na tem platoju lahko postajamo avtonomni, vladajoči samim sebi, brez nadzornikov, direktorjev, menedžerjev in predsednikov. Ker je ljubezen, za razliko od prijateljstva ali solidarnosti, tista, ki ima potencial transformiranja. Transformacija načina (façon) je tista, na katero lahko nakaže užitek, poželenje, perverzija, želja, misel, bolečina, silnost, nasilje. In smeh.

Luka Prinčič

(parafraze in citati iz: Amelia Jones, Bodyart: uprizarjanje subjekta; Gilles Deleuze, Predstavitev Sacherja-Masocha: Hlad in krutost; Maurice Merleau-Ponty, Vidno in nevidno; Michael Hardt, O ljubezni, predavanje, European graduate school 2007)

Mikavna, mučna, iztirjena vztrajnost

V vojni in v ljubezni so dovoljena vsa sredstva. Tako pravi znana ljudska floskula, ki se z njo po hladnem razmisleku lahko zavihtimo kvečjemu na oba ekstrema: Mar ni vsesplošna »dovoljenost« pravzaprav, z ene strani, afirmacija živalske oziroma starševske, »brezpogojne ljubezni«, z druge pa klic k privlačnemu zločinu iz strasti? Kolikor to seveda ni ponajvečkrat eno in isto. Perverzija ljubezni »kot take« čemi drugod, natanko v vmesnem položaju, tam med obema ekstremoma, kjer nikdar ne vemo natanko, kako sploh ravnati, se »obnašati«, v tisti nenehni sedanjosti, kjer dvojost obstoji prav zato, ker nima nobenega smisla, tam, kjer so sredstva razporejena prej po mučnem domišljijskem spektru kakor v arzenalu nesmiselnih bitk, osvajanj, vrzeli, pohodov. Zanima nas ljubezen, kadar zapusti telo; kadar je raz-telešena neznosne bližine; kadar se oddalji od same sebe, če hočete, in odigra samost v dvojini; podvojen individuum. Draga, tole je pa »najina pesem«, se spominjaš? Skrajno narcistična ugotovitev o namišljeni vzajemnosti zazveni prav tako abotno kakor morebitno psihotikovo vprašanje o tem, kakšno muziko vendar je poslušal veliki zaščitnik gospod Fritzl v svojem prostem času. Oboje je del ovitka, simbolne funkcije, ki ustreza kvečjemu pretirano telesnim scenarijem. Zanima nas drugo, perverzija ljubezni kot prenapolnjen, prenapihnjen dolgčas. Bolezensko razdobje, ki je namenjeno temu, da v dvoje dejansko zaslišimo neskončno razpotegnjen skupen zvok, uvidimo premaknjenost v podobi, naslutimo zamazan spekter neločljivega prežitka, umetno vzdrževan kolektiv. Šele tako pogojevani telesi se lahko spet zbližata »na novo«.

Na neki nor način bi morali gojiti ljubezen zgolj in samo takrat, ko »še nismo pripravljeni« za »to«; ko ni odvečnih čustev, ki nas silijo v nujnost nekakšne romance; afere; bluzenja;

zaljubljenosti; iluzije. Tedaj bi šli zmerom naravnost k problematiki, ki je precej zanimivejša, predvsem pa veliko plodnejša od samega afektiranega doživljaja: Ne da bi zgubljali besede, se lovili zanje, opletali z lažmi, evforijo in komplimenti, ne da bi zgubljali dragocen čas, bi se udeležili razprte forme, skoz katero bi na mah prepoznali, za kaj pravzaprav gre. V bistvu bi morali obrniti optiko in v vsakdanjem življenju doseči tisto, kar imamo sicer radi v artizmu. Ne drži namreč, da sta mojstra ljubezni zapeljivec, zapeljivka, nekakšna swingerja, osebi z »veliko izkušnje«, prav obrnjeno: Mojstra ljubezni se prepoznavata zmerom znova skoz eno samo – lahko sicer vedno sproti drugo – razmerje, v razdalji, ki skoznjo odmik pomeni tudi časovno, predvsem časovno komponento. Prostor-čas mojstrov ljubezni ni mikaven, zaprašen je, zunaj fokusa, kakršnega ponuja uradna, medijska, spektakelska interpretacija. Prostor-čas mojstrov ljubezni prepoznava ljubezenske načine in funkcije tako tedaj, ko so na dlani, kakor tedaj, ko o njih ni ne duha ne sluha. Drugačni, večinski načini morajo skoz čas samo upravičevati realnost uvodnih taktov.

Takšne ljubezni seveda nismo hoteli in je nočemo »sami«. K njej nas sili vnanja zapoved, ugodje političnega razreda, vrhovni biotop, ki pod demokratično zastavo (beri: demokracija kot »malomeščanska revolucija«) oznanja kvečjemu reprodukcijo, družinskost, seksualnost, h kateri sodi pasja vdanost. In ljudje so psi, nikakor ne ovce – slednje so si pretirano podobne, da bi zadostile umiku v vztrajnost, kakršen se nam ponuja spričo enostnostne morale. Če kje – poleg naprezanj v »intermedijski« umetnosti – potem to lahko zaznamo skoz hard-core pornografijo: Od nedavna jo prežemajo zgolj še trpanje požiralnika z mesovjem, potencirano pljuvanje, bruhcanje, grizljanje nožnih palcev, pohojena obličja, Rusija, neskončno natepavanje v rit, zdaj zagorela zdaj pordela koža, skratka, novo vzorčenje, ki nima nikakršne zveze s fetišem oziroma sadomazohističnimi praktikami, pač pa kot takšno kratko malo ne ve več kam.

Če kdaj, potem smo – kot indovidui – danes pred priložnostmi za nove aktivacije, še neznane načine ljubezni. Otopeli in blazni od biopolitike ne vemo več, kaj smo morali prebroditi s svojo »življenjsko empirijo« in kaj nam je tačas ponudila (globalna) temporalna stihija – razloček med obema nam ni več poznan. V klavrnem spoznanju, da kaj takšnega kot »kultura«, »medkulturni dialog« ali pa »civilizacijska vojna« na tem svetu ne obstoji in tudi nikoli ni, si lahko zmišljamo novo in novo mikroetiko, da z njo zadostimo ugotovitvi, kako smo vedno znova goli, bosi, a še kako inventivni pred tisto »kulturno« (drugega izraza kljub vsemu še ni!) praktiko, ki je lahko razrešljiva edinole v razmerju na štiri oči, še najpogosteje torej v ljubezni. Sleherni aktivizem slej ko prej butne v zid, po imenu država-nacija. Sleherni aktivizem nas slej ko prej oropa za intimne dražljaje, a šele kot tak omogoči vnovično kreacijo v dvojem. Otopeli in blazni od navidezne javnosti, zaprti v sistemski črni luknji, bolšče v micene ekrane prepoznavamo drugega, ki nam je sicer »nasproten«, a je tak v natanko »istem«. Zdi se, da smo bliže in bliže »kozmični ljubezni« sorodnih duš – tako radi bi drug drugemu povzročili, naredili do potankosti identične reči. Kar se navidezno predstavlja kot new age, to je pravzaprav posledica njemu nasprotnega procesa: Junaško enoumje, v katerem nas od rosnih let tja do groba zanimajo druga telesa, njihove zmožnosti, prevare, globeli, izrastki in učinki, monodimenzijski, stekleni pogled, ki veje iz njih, pa nas napeljuje – in to vsakogar – k eni sami identični misli: Udari! Pobožaj! Beži! Izderi! Poglej! Odmakni! Pridi! Nahrani! V interakciji ljubezenskih ugrizov in dobrikanj, s kičerajem in alternativo, fokusiranjem in zameglitvami junaško drvimo proti cilju, kjer ni več nobene identitete, kaj šele spolne.

Tako mikavna, mučna, iztirjena vztrajnost je na dobri poti k integriteti, torej k »ponotranjenju« revolucije. In za čimer nam je oprezati, tisto ni več ljubezen z odra ali s platna, ampak je ljubezen v parterju – njen zven brbota v podpodju zanesljive mašine, njen videz preseva skoz ozek, a svetal kanal.

Miha Zadnikar