

Bojana Kunst

## O NEMOČI RADIKALNE POTROŠNJE: VIA NEGATIVA

### Uvod

Izhodišče pričujočega teksta je vprašanje o smislu radikalne potrošnje. Radikalno potrošnjo tukaj razumem kot potrošnjo telesa, igranja, prisotnosti, potrošnjo človeških (igralskih) dejanj in zmožnosti, telesnih in duhovnih moči, afektov z namenom doseči intersubjektivni učinek, izmenjavo med izvajalci in gledalci. Obenem se namenoma ne želim izogniti asociacijam na sodobni status potrošnje kot tiste ekonomske izmenjave, strasti, ki požira sebe samo. Kot je znano, je radikalna potrošnja pogosto v središču performansa in telesnih praks umetnosti v 20. stoletju in poganja žive komunikacijske situacije v sodobnem gledališču zunaj konvencij ustaljenih reprezentacij in moči označevanja. Gledališki dogodek tako postane svojevrstno testno polje učinkov radikalne potrošnje, polje za prakticanje intersubjektivnosti, izmenjave in testiranja žive komunikacijske situacije. Moje vprašanje o smislu potrošnje je v tem tekstu tesno povezano z občutkom nekakšnega nelagodja, ki ga imam kot gledalka posameznih predstavitev raziskave Via Negativa. Najhitreje bi ga lahko opisala kot posledico potrošnje brez učinka, občutka, da je vsaka potrošnja le izraba, sama komunikacijska situacija pa kljub ekscesnosti impotentna. Obenem pa me prav radikalna potrošnja, ta imperativ, ki žene igralce v projektu Via Negativa v testiranje mej, intrigira že dolgo. Menim namreč, da ta projekt globoko dreza v sodobne dinamike moči, da ga je moč misliti v navezavi na mehanizme podrejanja in osvoboditve in povezati z izgubo potencialnosti človeških dejanj in nemočjo subjektivizacije, ki je z razvojem sodobnih oblik oblasti dobila neslutene razsežnosti. Predstave Vie Negative razumem kot nekakšen meseni in profani traktat o etiki, radikalni spopad s časom ekscesa smisla in imperativa užitka.

### I. O priznanju

Središčno jedro vsakega prizora v predstavi Via Negativa je priznanje. V dolgoletnem raziskovalnem projektu tako spremljamo serijo priznanj, pri čemer je mesto izrekanja

priznanja vedno posamičnost vsakega od sodelujočih igralk in igralcev, vsaka od izjav je strukturirana kot prizor v prostoru in času, ki, četudi se kdaj preplete z drugimi prizori, vedno ohranja svojo izhodiščno singularnost. Očitno je tudi, da tisto, kar se izreče, nikoli ne ostane le na nivoju govornice, pač pa vse, kar se izreče, sproži neko realno delovanje: Grega Zorc tako npr. v prizoru *High Fidelity* iz predstave *Incasso* (2005) do meja skrajne vzdržljivosti drži v rokah težke zvočnike, ki so del glasbene opreme, kupljene z izplačilom nezgodnega zavarovanja ob smrti njegovih staršev. Resnice, ki jih sodelujoči izrekajo o sebi in svojem delu, so performativi, saj jezik priznanja ne opisuje le stvarnosti, pač pa tudi vzpostavlja in spreminja samo realnost. Resnice, ki jih sodelujoči izrekajo, tako niso esencialistične resnice, pač pa se njihova »realnost« pokaže šele skozi delovanje, je rezultat prepleta verbalnih in neverbalnih dejanj. To pa ne pomeni, da sta priznanje in delovanje v kakšnem harmoničnem, preslikovalnem razmerju vzroka in učinka. Prej gre za radikalno odtujitev govora in delovanja, vzpostavitev nekega praznega mesta, v katerem se šele vzpostavi performans osebe – v primeru Grege Zorca iz omenjenega prizora mora ta oseba fizično premagati težnost svojega lastnega blaga. Pogosto je to, kar se prizna, ne samo intimno, pač pa tesno povezano z delom, ki ga priznavajoča oseba opravlja: z igralskim ali performerskim delom in posredno s tem tudi z gledališčem kot mestom izjave. Lov na realno, kakor projekt *Via Negativa* imenuje serijo novih performansov *Via Nova*, je torej paradoksalno bistveno vpet v (javno) delo, ki ga opravljajo sodelujoči v prizorih.<sup>1</sup>

Performans danes pogosto ponudi nekakšen dispozitiv za javno izrekanje ali razkritje intimnega. V primeru projekta *Via Negativa* je ta dispozitiv še posebno kompleksen. Vseh osem predstav projekta *Via Negativa* namreč nastane kot del dolgoletnega raziskovalnega projekta režiserja Bojana Jablanovca, ki se ukvarja s proučevanjem igralskih strategij predstavljanja in načinov prisotnosti ter omogočanja novih komunikativnih razmerij s publiko. Gre za izrazito avtorsko delo sodelujočih igralcev, ki prihajajo v projekt z radikalno drugačnimi igralskimi in performerskimi izkušnjami, od dramskega gledališča, performansa do *body arta* in plesa. Prvih sedem let raziskovalnega dela *Vie Negative* se osredinja na tematizacijo temeljnih smrtnih grehov oziroma, kot to opišejo ustvarjalci, sedmih negativnih človeških lastnosti. »Naše izhodišče je, da jeza, požrešnost, pohlep, pohota, lenoba, zavist in napuh v temelju zaznamujejo identiteto vsakega posameznika. Z vsako od teh človeških lastnosti se odpira konflikt, ki je vsajen v subjektiviteto slehernega posameznika: po eni strani gradi mehanizme in strategije obrambe pred svojimi negativnimi porivi, da bi s tem ustregel zahtevam družbe po njihovi kontroli in zatiranju; po drugi strani pa razvija različne oblike popuščanja, ker ne vzdrži pod pritiskom lastne subjektivnosti.«<sup>2</sup> Prav ta povezava med raziskavo zahodnih človeških slabosti, zaobjetih v krščanskem naboru smrtnih grehov, in igralsko raziskavo, usmerjeno v raziskovanje

1 *Via Nova* je naslov novega projekta *Vie Negative*, serije 30 performansov, ki zajemajo iz osmih predstav raziskovalnega projekta *Via Negativa*.

2 *Via Negativa*, web: <http://www.vntheatre.com/vianegativa.html>

načinov prisotnosti in komunikacije s publiko, sproža nenavadno izmenjavo med odrom in občinstvom. Zdi se torej, da je to, kar gledamo, nekakšna javna oblika kesanja oziroma pokore, da torej spremljamo nekakšno sodobno verzijo flagelantov.<sup>3</sup> V njej lahko uživamo le, če smo pripravljeni sprejeti tudi nagnusne izmečke realnega (bistveni medij govornega priznanja je namreč prav telo s svojimi tekočinami in odprtinami) in torej priznati svoj lastni obsceni užitek. A priznavanje v projektu Via Negativa ni samo način, s katerim se s prstom pokaže na voajersko ekonomijo gledalske izmenjave in užitka, pri čemer je igralsko telo in dejanje vzpostavljeno kot žrtev zato, da bi mi lahko videli oziroma da bi se nam razkrilo obsceno. Projekt Via Negativa ne ostaja pri moralizmu, pač pa zaostri gledališko situacijo v nekakšen dispozitiv javne subjektivizacije ali, bolje: razkrije mehanizem subjektivizacije. Ta mehanizem nas hkrati postavlja pred gledališka vprašanja in odpira etične probleme: kaj nas žene, da počnemo to, kar počnemo? In kaj nas žene, da gledamo to, kar gledamo?

## II. Narediti krizo subjekta vidno

Priznanje, piše Michel Foucault, vstopi kot dispozitiv subjektivizacije (način, kako se subjekt vzpostavlja, kako se artikulira njegova singularnost) v zahodno kulturo že v 19. stoletju, ko z novimi oblikami moči in načinov vladanja priznanje nadomesti klasičen dispozitiv kesanja. »Postali smo družba, ki neprestano kaj priznava. Priznanje je na široko razširilo svoje učinke: v pravo, medicini, v pedagogiki, v družinskih odnosih, v ljubezenskih zvezah, v najbolj vsakdanjem redu in najbolj slovesnih obredih; priznavamo svoje zločine, priznavamo svoje grehe, priznavamo svoje misli in svoje želje, priznavamo svojo preteklost in svoje sanje, priznavamo svoje otroštvo, priznavamo svoje bolezni in stiske, z največjo točnostjo si prizadevamo povedati tisto, kar je najtežje povedati, priznavamo javno in zasebno, staršem, vzgojiteljem, zdravniku, tistim, ki jih imamo radi; v užitku in trpljenju govorimo sami sebi priznanja, ki jih ni moč dati nikomur drugemu in iz katerih pišemo knjige.«<sup>4</sup> In pogosto priznavamo tudi v umetnosti. Priznanje je danes postalo način, kako proizvesti resnico: resnica postane vidna, pride na dan šele s priznanjem. Resnica hoče na plano, želi na površino, če se ne pokaže, potem se je treba osvoboditi omejitev, ki to preprečujejo. Šele s priznanjem lahko tako vzpostavimo lastno singularnost, a pri tem ne smemo pozabiti na bistveno pravilo: neprestano je treba govoriti to, kar je najtežje povedati. Da to dosežem, moram čutiti priznanje kot globoko osebno, intimno potrebo. To potrebo po priznanju, to obveznost, da se izpovemo, smo tako globoko ponotranjili, da je ne čutimo več kot efekt moči, pravi Foucault. Ne čutimo je več kot učinek gospodovanja, pač pa postane naša globoko lastna intimna potreba, naš dokaz, da smo se sposobni spremeniti. Foucault tako potrebo po priznanju poveže z analizo

3 Flagelanti so bili krščanska ločina v 13. in 14. stoletju v Evropi, ki so svojo pokoro izvajali v javnosti, v masovnih procesijah z bičanjem.

4 Michel Foucault. *Zgodovina seksualnosti. Volja do znanja*. Ljubljana: ŠKUC, 2000, str. 63.

novih oblik moči in kontrole, ki niso več vezane na tradicionalne disciplinske tehnike, pač pa uporabljajo prefinjene načine samoobvladovanja in samonadzorovanja. Njegova analiza je še vedno zelo aktualna, še posebno če pogledamo številne načine subjektivizacije, ki so nam kot porabnikom in delavcem na trgu danes na voljo. Smo subjekti, ki smo neprestano sposobni transformacije, črpanja, izčrpanja in prodajanja najbolj intimnega v nas (kajti tam naj bi bilo skrito naše bistvo). Biti moramo vedno dovolj svobodni, da se izpovemo, vedno moramo čutiti priznanje kot svojo najbolj notranjo potrebo in obenem moramo biti dovolj brez sramu in fleksibilni, da prav tisto resnico, do katere se s težavo dokopljemo in jo s težavo razkrijemo, vsak trenutek tudi zavržemo, docela profaniramo. Če namreč neprestano govorimo prav to, kar je najtežje povedati, potem tisto, kar je povedano, ni več nobena posebna skrivnost. Nič nenavadnega ni, da je danes priznanje postalo medijski spektakel, pri čemer ne gre toliko za ceneni spektakel in nezaveščeno voajersko gledalstvo, pač pa prav tako za radikalno spremembo v načinih nadzorovanja in oblikovanja sodobne subjektivitete. Priznanje tako ni razkritje, v katerem se nekdo pokaže takšen, kot je, pač pa predvsem mehanizem podrejanja in je del fleksibilne subjektivizacije, ki nam jo sodobna družba omogoča s svojimi številnimi dispozitivi (tehnološkimi, političnimi, ekonomskimi). Naša presežna vrednost je danes predvsem to, da smo subjekti, v katerih je mogoče zmeraj nekaj novega odkriti, neprestano moramo odkrivati in aktualizirati svoje potencialne zmožnosti. »Veliko huje je slišati 'manjka vam potenciala', kakor zamočili ste. Prva izjava veliko več pove o tem, kdo ste. Nekoristnost prikaže v veliko globljem pomenu.«<sup>5</sup>

A če se subjekt neprestano vzpostavlja skozi priznanje, ki je tudi travmatična točka zavračanja starega in vzpostavljanja novega, potem sam subjekt ne more obstajati drugače kot v konstantni krizi. Prav ta kriza oziroma razcep, ki je v subjektu na delu, je tudi v središču uprizarjanja umetnosti v 20. stoletju, opišemo pa jo lahko tudi kot potrebo po udejanjanju in uprizarjanju negativitete, ki je bistvena za vsako subjektivizacijo. Radikalna potrošnja v umetnosti je posledica uprizarjanja krize subjekta oziroma potrebe po vidnosti razcepa, s katero se vzpostavlja radikalna kritika esencializma. Lahko bi jo opisala tudi kot način transgresije in upora do avtentičnosti. Razkritje subjektive negativnosti kot konstitutivnega momenta subjektivizacije globoko zaznamuje gledališke reforme uprizarjanja in načine prisotnosti v performansu in živih oblikah umetnosti. Obenem pa podlaga tudi emancipatorno moč umetnosti, še posebno njen upor proti rigidnim načinom sodobnega življenja. Živi dogodek tako v sodobnem gledališču in performansu pogosto postane priložnost za radikalno potrošnjo subjekta, dogodek brez ponovitve,<sup>6</sup> za radikalno uporabo telesa in fenomenološko zblizanje meje med gledanjem in vidnim, telesom in njegovim robom. Potencialna moč živega dogodka je pogosto ugledana prav v tej osvoboditveni moči negativitete. Ta ne prebija samo meje med gledalcem in odrom,

5 Richard Sennett. *Kultura novega kapitalizma*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2008, str. 85.

6 Tako Derrida opiše Artaudovo željo v: Jacques Derrida. »Gledališče in zapora krutosti«. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, 1996.

pač pa radikalno premesti tudi njun simbolni mandat igralca in gledalca, razbije torej varno konvencijo, znotraj katere naj bi se odvil živi umetniški dogodek. Obenem je kriza subjekta tudi v središču reform igre in raziskav, kako zajeti potrošnjo igralske energije in moči, kako se spopasti z lažnostjo učinkovitosti in kako razpreti interkomunikacijski, dogodkovni potencial gledališča, prav tako pa tudi izpostaviti razcep med prisotnostjo in reprezentacijo. Privatno, intimno, najbolj skrito, tako skozi velika vrata vstopi v uprizarjanje, a ne kot ceneni ekshibicionizem (okrepljen s cenanim voajerizmom na drugi strani). Prej gre za upor rigidnim strukturam moči in za spopad s konvencionalnimi dispozitivi reprezentacije. Razpoka v subjektu namreč postane vidna prav z odsotnostjo enačaja med prisotnostjo in reprezentacijo, ki je v središču vsakega procesa subjektivizacije. Še posebno body art tukaj pogosto deluje kot dispozitiv za skrito, najbolj prikrito dejanje, nekakšno polje testiranja osvoboditve, do kod lahko gremo in kako nas nekaj žene, da do tam gremo. Dogodek se vzpostavi skozi interkomunikativno razmerje vidnosti in nevidnosti, s katero se premika ne samo meja med odrom in občinstvom, ampak omogoči tudi drugačna senzorna izkustva.

V nadaljevanju želim zagovarjati hipotezo, da prav zgornji opis vloge radikalne potrošnje v performansu danes postaja problematičen, da njegova moč oziroma potencialnost interkomunikativnosti ni več zadostna. Ali ni prav fenomenološka odprtost, pretočnost potrošnje in investicije, ki jo žene konstantna kriza subjekta (tako na performerski kot gledalski strani), nekaj, kar danes pravzaprav vztraja kot nekakšen anahronizem? Ali ni prav to razprtje ekonomije gledanja in dialektike užitka gledalca, ta želega participacija, ki nas prepričuje o intersubjektivnosti uprizarjanja, nekaj, kar danes obstaja kot anahronistična resnica živega dogodka? Ali ni uprizarjanje krize subjekta tam prav zato, da se zakrije temeljna poglobljenost dogodka umetnosti, politična nemoč performansa in dejanja telesa? Oziroma ali se prav telesni upor rigidnim strukturam moči s svojimi radikalnimi dejanji ne podredi moči še toliko bolj? Pri tem ne gre toliko za to, da radikalna potrošnja v nas še vedno ne bi vzbudila močnih afektov, npr. v primeru *Vie Negative*, sramu ali gnusa, da torej ne bi več razkrivala želje, ki je na strani tistega, ki gleda. Prav tako smo še vedno lahko šokirani, presenečeni in tudi izpostavljeni v svojem simbolnem mandatu gledalca, še vedno smo lahko ujeti v feedback zanko.<sup>7</sup> Kljub temu pa se zdi, da je potencialnost radikalne potrošnje temeljno oslABLJENA, kot da je izgubila tetivo, na katero naj se napne njena puščica. Napetost je namreč v sodobni kulturi užitka popustila. »Bolj ko je razno-ter, celo blodno, toliko bolje. Normalnost izgublja svojo oporo. Regularnosti se pričnejo sproščati. To sproščanje normalnosti je del dinamike kapitalizma. Ne gre enostavno za osvoboditev. Gre za kapitalizmu lastno obliko moči/oblasti. To ni več disciplinarna institucionalna moč/oblast, ki določa vse, temveč moč/oblast, da proizvaja raznoterost – saj se trgi zasitijo. Tudi najbolj čudne afektivne tendence so v redu – dokler prinašajo denar.«<sup>8</sup>

7 O tem piše Erika Fischer-Lichte, v: *Estetika performativnega*, Ljubljana: Koda, 2007.

8 Brian Massumi: »Navigating Movements«, v: *Hope*, M. Zaournazzi (ur.), New York: Routledge, 2003, str. 224.

To sproščanje normalnosti je problematično zato, ker, kot piše Massumi, danes obstaja neko razmerje med dinamiko moči in upora, kjer ne moremo več preprosto izluščiti strategij upora, kjer tudi ne moremo trditi tako kot Foucault, »odpor je najprej«. Dogaja se prav nasprotno, polje odnosov med ljudmi, naša delovanja, želje, pričakovanja pa tudi sramotne bizarnosti, ki so povezane še s tako čistimi pričakovanji in možnostmi, naša želeča izmenjava, vse to tvori presežno vrednost sodobne ekonomije. Prav radikalna potrošnja (ne v smislu denarja, pač pa energije in človeških možnosti in dejanj) je v središču sodobnega duha postindustrijskega kapitalizma, pri čemer je protestansko askezo zamenjal imperativ užitka. Kriza subjekta se tako pokaže kot neskončna zaloga človeških zmognosti, delovanj in prizadevanj, poganjalec sodobne nematerialne proizvodnje. V tem smislu postajam vedno bolj zadržana do radikalne potrošnje v umetnosti, še posebno če se ta razume kot znamenje osvoboditve, nekakšna senzorična razprtost, ki nam pomaga znova umestiti se kot subjekti. Prej se mi zdi, da radikalna potrošnja neposredno vzpodbuja novo obliko moči, moči, ki izhaja iz sproščenosti, pretočnosti naših želja, oziroma moči, ki izhaja iz naše potrebe po osvoboditvi in transformaciji in iz imperativa, da smo pri tem karseda brezsrarni.

Prav temu nesporazumu glede moči radikalne potrošnje lahko pripišem tudi zanimivo nelagodje, ki me spremlja ob gledanju predstav iz *Vie Negative*. Raziskava namreč uporablja priznanje in radikalno potrošnje telesa (potrošnje telesa z njegovimi tekočinami in odprtini, fizično izčrpanostjo, repetitivnostjo, mentalno koncentracijo) kot strategijo za doseganje interkomunikativnosti in premestitve gledalskih funkcij. V tem smislu dosledno sledi performerskim praksam oziroma fenomenološkim raztrganinam živega dogodka, v središče postavlja telo kot sredstvo razpolaganja in doseganja afektivnih reakcij. Po drugi strani pa prav ta potrošnja telesa v raziskavi *Vie Negative* nima nobene konkretne umestitve, zdi se, kot da bi bila nekako okorela, rigidna, neuspela, nekakšna potrošnja v prazno. Zdi se, kot da je že vnaprej jasno, da strategija, ki je izbrana, nima učinka. Vsaka njena pomenskost in namenskost je v trenutku, ko bi lahko postala nekaj, odpravljena. Obenem pa je tukaj še ena pomembna značilnost, ki vpenja projekt v zelo aktualna protislovja subjektivizacije. Priznanja, ki jih akterji izrekajo in ki sprožijo prizore/dejanja, so priznanja, ki so tesno povezana z njihovim delom, pričakovanji, družbenim in poklicnim statusom izjavljajoče osebe. Grešnost oziroma raziskovanje človeških slabosti je tukaj tako moč navezati na klasična spoznanja Maxa Webra o racionalnem življenjskem slogu, ki temeljijo na ideji poklica in duhu kapitalizma, ki na prvo mesto postavi poklicno dolžnost.<sup>9</sup> To temeljno spremeni tudi naš odnos do skritega in intimnega: to ni več temna grešnost našega neukrotljivega mesa, pač pa je vsaka skritost v odnosu do poklicne askeze, do imperativa dela, človeška slabost pa posledica iracionalnega porabljanja lastnine. Temeljni greh v idealu poklicne askeze je tako prazno porabljanje človeških zmognosti in dejanj. A k temu spoznanju moramo dodati neko pomembno značilnost sedanjosti oziroma aktualnih družbenih razmerij. Poklicno askezo, aktivno

9 Max Weber. *Protestantska etika in duh kapitalizma*. Filozofska fakulteta: ŠKUC, 1988.

uresničevanje človeške volje v poklicu, o kateri piše Weber, je danes namreč zamenjal imperativ poklicnega uživanja: zdaj moramo neprestano porabljati prav človeške zmožnosti in dejanja. Če želimo uspešno delati, moramo kar največ sproščeno pokazati, čim več moramo govoriti, čim bolj moramo biti brezsrčni, fleksibilni in kreativni, pri tem uživati in pokazati vso svojo potencialnost in ob tem biti še kritični. V tem smislu postane igravec tisti idealni virtuozni delavec sodobnega kapitalizma, ki proizvaja komunikacijo s sredstvi komunikacije, njegova sredstva so namreč jezik in dejanja telesa.<sup>10</sup> In prav tukaj je jedro cinizma, ki podlaga naloge igralcev in performerjev v prizorih *Vie Negative* oziroma njihov odnos do samih dejanj, ki jih izvajajo. Zdi se namreč, da je igravec, ki priznava, v nekakšnem skrajno ciničnem razmerju s fetišiziranim statusom, ki ga ima v sodobni družbeni ekonomiji in proizvodnji, obenem pa tudi v ciničnem razmerju s tem, kar mi sami kot gledalci od njega pričakujemo. Je namreč tisti idealizirani brezsrčni subjekt, ki mu ne uspe doseči orgazma, je tisti fetišizirani subjekt proizvodnje, čigar delo je obenem brez vrednosti, je tisti osvobojeni poklic, katerega svoboda je polna samote. Dejanja igralcev so fizično izjemno izčrpavajoča, naloge skrajno zahtevne in neusmiljene, a kar jih naredi breznamenske in potrošene v prazno, je prav način, kako jih akterji izvajajo – s posmehom, a brez opravičila, s humorjem, a brez prizanašanja, z ironijo, a brez diskretnosti. Obenem pa je radikalna potrošnja v prazno tudi odsev pričakovanja presežka transformacije, ki se ne zgodi. Natančno to delo, ki nas žene iti popolnoma in docela vase, tako v umetniškem kot družbenem življenju, pravzaprav ne proizvaja nič vrednega. Rezultat je radikalno neuspela subjektivizacija, nepotentnost, nemoč, impotentna obljuba, ki nikoli ne izpolni tistega, kar obljublja.

### III. O moči dispozitiva

V nadaljevanju bom poskušala priznanje v projektu *Via Negativa* zgrabiti še iz druge perspektive in analizirati njegov mehanizem oziroma formo. Da projekt *Via Negativa* dejansko zgradi nekakšen aparat, celo konvencijo, ki določa horizont pričakovanja, pokaže prizor Katarine Stegnar iz predstave *Viva Verdi* (2006). Ta prizor, ki ga razumem kot poizkus tematizirati lastno impotenco, ne izhaja po naključju iz dejstva, da se predstava *Viva Verdi* ukvarja z lenobo, ki kljub imperativu užitka ostaja (ob kraji) temeljni greh duha kapitalizma in ga je tudi najtežje komodificirati. V prizoru igralka Katarina Stegnar postavi v središče osnovni dispozitiv *Vie Negative* in nam uprizori samo formo priznanja. Ne gre za to, da bi nam s tem povedala kaj novega, pač pa prav nasprotno: uprizori natančno to, kar pričakujemo.

Prizor lahko beremo kot pravo lekcijo o zagonetnem delovanju dispozitiva, ki ga Agamben definira kot »karkoli, kar ima zmožnost ujeti, usmerjati, določiti, prestreči, oblikovati, nadzorovati in zagotavljati geste, vedenja, mnenja in diskurze živih bitij.«<sup>11</sup> Subjekt

10 Paolo Virno. *Slovnica mnoštva*. Ljubljana: Krt, 2006.

11 Giorgio Agamben. »Kaj je dispozitiv«, *Problemi*, 8–9, 2007, str. 23.

je za Agambena vedno rezultat razmerja med živimi bitji in dispozitivi, pri čemer mora dispozitiv kot skupek praks, nalog, procesov, vključitev in izključitev vedno implicirati neki proces subjektivizacije, brez subjektivizacije bi bil dispozitiv čisto nasilje.<sup>12</sup> Zanimivo je, da Agamben strukturo dispozitiva primerja z dispozitivom ksanja, kar nas vrne k temi priznanja: potreba po razkritju subjekta, da bi ta sploh lahko postal subjekt, ki stoji v središču moderne subjektivizacije. Agamben pravi, da je v dispozitivu vedno na delu dvojna dinamika, novi jaz se tako v ksanju konstituira preko negacije in obenem mu negacija omogoča nazaj dobiti stari jaz. Subjekt se tako mora razcepiti, da lahko najde svojo resnico, da lahko postane subjekt: svojo resnico najde v neresnici svojega grešnega jaza. Spet smo torej pri krizi subjekta, ki ga Agamben analizira kot razločitev, ki poteka skozi vsako konstituiranje subjekta.

Prav razpiranje prisotnosti in uprizarjanje subjekta natančno v tej točki razločitve je del zgodovine gledališča in performansa v 20. stoletju. Prav s tem živi dogodek zgradi nove dispozitive gledanja, v katerem smo neposredno priče procesu subjektivizacije. Umetnost performansa se afirmira kot nekakšna odprta negativiteta, ki ima emancipatorno moč transformacije. Ta negativiteta torej vedno proizvede nekakšen simbolni presežek, pa naj bo še tako gnusne in odvratne narave. Da se danes prav ta potencialnost negativitete kaže kot nekaj problematičnega oziroma kot nekaj radikalno nemočnega, tudi scela poblagovljenega, lahko pripišem temu, kar Agamben opiše kot spremembo v dispozitivih, s katerimi imamo opraviti v sedanji fazi kapitalizma. Treba je namreč iti še en korak naprej in reči, da danes dispozitivi ne »delujejo več preko produkcije subjekta, temveč predvsem preko procesov desubjektivizacije.«<sup>13</sup> Kar se dogaja danes, je tako prav to, da oba procesa odpravljata medsebojno razliko; ker ni več razločitve, se izgubi mesto rekompozicije novega subjekta. »V ne-resnico subjekta ni na noben način zajeta njegova resnica.«<sup>14</sup>

Ta Agambenova ugotovitev, če jo zvedemo na zgodovino radikalne potrošnje v umetnosti, poseže v sprejeto razumevanje performansa kot umetnostne oblike. Pri performansu zmeraj gre za proces, proces subjektivizacije ali objektivizacije, nekaj se zgodi, premesti, dobesedno vstopimo v razcep in prav s tem vstopom smo tudi gledalci navorjeni kot subjekt. Performans torej temeljno zaznamuje intersubjektivnost.<sup>15</sup> Prav zaradi sprememb v načinih, kako mreže praks, načinov in delovanj danes usmerjajo subjektivizacijo, sprememb, ki so posledica tega, da danes prav vsakodnevna delovanja, načini in človekove prakse postajajo motor sodobne proizvodnje, se danes v neskončnost multiplicirajo dispozitivi, ki, kot pravi Agamben, jih spremlja tudi »prekomerna

12 Agamben pri tem izhaja iz Foucaulta, ki v svojih delih seveda nazorno analizira, kako je dispozitiv kreacija ubogljivih, a obenem svobodnih teles, način, kako subjekti sprejemajo svojo subjektivno identiteto v samem procesu podjarmljenja.

13 Ibid., 26.

14 Ibid., 27.

15 Tako piše o body art delih Amelia Jones, v: *Body Art, Uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska, 2005.



proliferacija procesov subjektivizacije.<sup>16</sup> Živimo v času neskončne izbire med subjektivitetami, neskončne ponudbe identitet in priložnosti, a obenem se nam zdi, da se nam prav subjektiviteta temeljno izmika. Čeprav nepregledno narašča število dispozitivov, s pomočjo katerih se lahko vzpostavimo kot subjekti, pa so hkrati naša najbolj vsakdanja opravila nadzorovana prav s pomočjo teh procesov, ki nam paradoksalno dajejo svobodo, da se udejanjimo. »Danes skorajda ni trenutka v življenju individuov, ki ne bi bil oblikovan, kontaminiran ali nadzorovan s strani kakšnega dispozitiva.«<sup>17</sup> Čeprav nas žene močna želja, ne pridobimo nobene subjektivnosti, pač pa le novo obliko kontrole. Če se zdaj vrnemo h gledališču in nemoči radikalne potrošnje: ali niso prav številni sodobni načini subjektivizacije, raznovrstnost in fleksibilnost na trgu sodobnih subjektivitet radikalno zamejili izbire praks v živem dogodku oziroma radikalno zožili njegove politične, transgresivne potencialnosti, prav tako pa tudi temeljno zamajali moči intersubjektivne izmenjave? Ali ni nemoč dejanja v umetnosti prav v tej zapori konstantne desubjektivizacije sodobnih načinov bivanja, te razširitve maškarade udejanjanja na vse, kar počnemo, ki nas spremlja v vsakdanjem in poklicnem življenju?

Ta premislek se mi zdi zelo pomemben za razumevanje forme prizorov v *Vii Negativi*, ki jih sama berem kot primere radikalno neuspešne subjektivizacije. Vsako izjavljanje je tesno povezano s subjektivizacijo: ko spregovorimo, se hkrati subjektiviziramo in podredimo, z govorico dobimo svoje delovanje iz moči, ki se ji upiramo. A Agamben ugotavlja, da se v sodobnosti ta dinamika podreditve in vzpostavitve zaostri, izgine namreč ločnica med procesi subjektivizacije in desubjektivizacije. Tako ostane le še nenasilna podreditev, nekakšna prostovoljna sužnost, s katero pa ne pridobimo nobene subjektivnosti. V prizoru Katarine Stegnar je ta podreditev najbolj jasna v trenutku, ko v razlagi mehanizma prizora pride do tistega mesta, kjer se po navadi zgodi kakšno gnusno ali šokantno dejanje. Ker torej v življenju še ni dobila slabe kritike in je tudi danes ne bo, pravi igralka, bo to dejanje tudi naredila, zato se, kot sama pravi, poščije na oder, potem pa z odra, prav bizarno, z zvezanimi nogami odskače.

Ta prizor je mogoče brati/interpretirati na dva različna načina, ki prinašata tudi drugačno interpretacijo njegovega učinka. Gre za mesto v prizoru, ki se vzpostavi kot radikalno samonanašanje principov predstave, kjer je subverzija na delu prav v procesu identifikacije. Identificiram se natančno s principi moči, z mehanizmom oziroma dispozitivom samega uprizarjanja in vzpostavljanja subjektivitete. Tovrstna samonanašalna subverzija ima za posledico cinizem, nekakšno sprevrženo zavest. Če še malo interpretiram, prizor nam govori: »Popolnoma dobro vem in zelo sem kritična do tega, da je vse sranje, a si vseeno ne morem kaj, da ne bi sodelovala. Da zadovoljim gon užitka (ne dobim slabe kritike), storim natančno to, kar se od mene pričakuje, in čisto nič več, a s tem vam pravzaprav dokazem, da prav dobro vem in sem kritična do tega, kar sem pravkar storila.« Je torej cinična sprevržena zavest edini rezultat radikalne potrošnje telesa? Je torej to zdaj

16 Giorgio Agamben. »Kaj je dispozitiv«, *Problemi*, 8-9, 2007, str. 26.

17 Ibid., 23.

edini efekt, ki ostane radikalni potrošnji, ta cinični odmik, ki ničesar ne proizvaja, razen zabave zaradi lastne impotence? Ali ni pri tem na delu neki perverzni moralizem, ki tudi nam kot gledalcem navidezno umije roke?

A h Katarininemu dejanju razgrnitve dispozitiva je mogoče pristopiti še z druge strani, ki nas pelje stran od ciničnega postulata in zareže veliko globlje v procese sodobne subjektivizacije. Kaj pa, če je to dejanje popolnoma brez vsake subverzije? Kaj če gre pri njem le za dejanje suhe ponovitve, ubogljivosti, razlastitve subjekta? Radikalizacija izkušnje namreč ne pomeni samoustanavljanja subjekta, subjekt se z radikalizacijo izkušnje ne vzpostavi, pač pa prav nasprotno, razlasti se. Spet dobimo nič, negativnost, dejanje, ki nikamor ne teče, razstavljeni aparat, ki ga tako ali tako že poznamo. Kar stori Katarina Stegnar v tem dejanju, je, da pravzaprav skozi dejanje ponovi dispozitiv prizora, dobesedno sreča se z njim, in tako skozi ponovitev vzpostavi neko minimalno razliko, prizor popolnoma profanira. Aparat prizora se pred nami razgrne v vsej svoji profanosti, ki nima nobenega ostanka, nobenega še ali več. »Če reš želiš, da mi nič ne ostane, potem tu imaš: poglej me, zares ti nič ne ostane.«

#### IV. O gestah profanacije

Prav profanacija je tista, ki je po Agambenu lahko uspešna strategija v »srečevanju iz 'oči v oči' z dispozitivi«, čeprav nas filozof takoj opozori, da ta nikakor ni preprosta. Profanacija je za Agambena postopek, s katerim »tisto, kar je bilo preko dispozitivov ujeto in ločeno, osvobodimo in vrnemo v skupno rabo«. <sup>18</sup> Svoje razmišljanje naveže na premislek o vlogi religije, ki jo lahko definiramo kot »tisto, kar odtegne stvari, kraje, ljudi, živali, osebe iz sfere skupne rabe v neko ločeno sfero«. <sup>19</sup> Profanacija tako pomeni vrnitev teh stvari v skupno rabo in jo lahko razumemo tudi kot »protidispozitiv, ki v skupno rabo vrne tisto, kar je bilo razločeno in razdeljeno«. <sup>20</sup> Profanacija je močen postopek, ker pomeni nevtralizacijo tega, kar profanizira, odvzame stvarjem in ljudem avro. Profanacija je tudi pogost postopek v umetnosti 20. stoletja in je globoko vpisana v samo jedro paradoksalnega razmerja med umetnostjo in življenjem, ki umetnost vzpostavlja kot nekakšno polje radikalnega dogodka in potencialnosti upora proti rigidnim strukturam sodobnega življenja, obenem pa omogoča avtonomijo umetniškega objekta. Je tisti politični proces, ki sproža intersubjektivnost v gledališkem dogodku, fenomenološka odprtost je namreč mogoča le, če nekaj postane stvar skupne rabe, če je nekaj izvzeto iz ločitve. Prav s pomočjo profanacije bi lahko razumeli tudi potrošnje telesa v projektu Via Negativa, tekočine in odprtine na odru, masturbacijo in kri, nesmiselne in absurdne naloge zbiranja potu, izčrpavanja telesa in glasu, tekme z lastnimi zmožnostmi telesa, ki so postale stalnica in vedno spremljajo posamezne izjave priznanja. Toda

<sup>18</sup> Ibid., 25.

<sup>19</sup> Ibid., 25.

<sup>20</sup> Ibid., 25.

obenem moramo danes upoštevati neko radikalno spremembo v sodobnem življenju, ki tudi postopek profanacije radikalno oteži, če ga celo ne omogoči. Profanacija nima več temeljne potencialnosti vrnitve v skupno rabo, pač pa obstaja le še kot prazna fetišizirana procedura. Agamben nas opozarja, da živimo v času temeljno spremenjenih dispozitivov kot procesov desubjektivizacije, ki dodobra oteži profanacijske postopke. Gre namreč za to, da se kapitalizem vzpostavlja kot nekakšen sistem, ki v svoji zadnji sferi postaja prav sistem za ujetje vseh profanacijskih obnašanj (transgresije, upora, negativnosti, provokativnosti, radikalne potrošnje ipd.). V tem smislu je kapitalizem religija, ki meri na absolutno neprofanabljivo, ki v svoji skrajni obliki udejanji »čisto obliko ločitve, ne da bi preostalo še kaj, kar bi ločevali. Absolutna profanacija, ki je brez preostanka, odslej sovpaše z neko posvetitvijo, ki je ravno tako prazna in integralna.«<sup>21</sup> Ni naključje, da uresničitev teh sanj po absolutno neprofanabljivem Agamben vidi prav v tem, kar je najbolj profano: v pornografiji.

Profaniranje je torej danes postalo nemožno oziroma, bolje rečeno, ta gesta, kot pravi Peter Klepec, danes zahteva posebne postopke.<sup>22</sup> Če bi to razmišljanje sedaj povezali s sodobno umetnostjo, še posebno s potencialnostjo radikalne potrošnje, potem se dejansko znajdemo pred nekim globokim problemom, ki zadeva radikalno izkušnjo v umetnosti. Ta občutek je še okrepljen z dejstvom, da postopki umetniške profanacije danes obstajajo kot objekti vrednosti, npr. številni dokumenti body arta in performansa tvorijo pomemben del številnih zbirk sodobne umetnosti. Ta vstop radikalne izkušnje v muzej je še posebno paradoksalen, saj je muzej danes prav tisti »sveti prostor, v katerega se je umaknilo nekaj, kar se je nekoč čutilo kot resnično«, tam ni možnosti uporabe, bivanja, izkušnje.<sup>23</sup> Zastavlja se nam torej vprašanje, kaj je danes pravzaprav z radikalno izkušnjo, profanacijo v gledališču, katerega ontologija je neposredno povezana z živim dogodkom. Prizor Katarine Stegnar iz *Vive Verdi* (2006) nam pokaže, kako je ta radikalnost tudi v gledališču temeljno ujeta v dispozitiv, tam ni nobene osvoboditve, nobene potencialnosti in z dejanjem ničesar več ne pridobimo, je prizor nekakšne radikalne nemoči. A obenem je ta prizor moč brati tudi kot poizkus najti nove postopke profanacije, strukturirati torej neko mesto za točko izvzetja. Vzpostaviti torej neko posebno izjavo, četudi gre pri njej pravzaprav za udejanjenje prostovoljne sužnosti, ki si kljub vsej svoji realni podreditvi ne pusti vzeti svojega lastnega simbolnega mandata: »Sem dobra igralka, v življenju še nisem dobila slabe kritike.« Prizor tako razgrne, da gospodovanje danes temelji prav na tej premoči realnega in podreditvi simbolnega – prav na tem prepričanju, da je vse mogoče narediti, vse je mogoče sprostiti in vse profanirati. Prav tam v polju simbolnega in ne realnega poteka namreč dinamika moči in gospodovanja: »Aktivna devalvacija simbolnega in njegove 'iracionalne' moči je komponenta ideološke hegemonije in kulturnega

21 Giorgio Agamben. *Profanations*, New York: MIT, Zone Books, 2007.

22 Peter Klepec. *Dobičkonosne strasti: Kapitalizem in perversija*. Ljubljana: Analecta, 2008.

23 O tem piše Agamben: muzej zanj ni samo umetniški muzej, pač pa tudi zaščitena naravna področja, turistični kraji ipd.

boja, ki zahteva svoje nenehno vzdrževanje in reproduciranje.«<sup>24</sup> Problem je prav v tem, da je simbolna dimenzija življenja temeljno potlačena. A to še ne pomeni, da je izginila, ravno nasprotno – prepričuje nas, da je izginila, da smo svobodni in samo mi gospodarji svojega čistega življenja in njegove radikalne potrošnje.

### Zaključek: nekaj sramu

Radikalna potrošnja v Vii Negativi tudi gledalca postavlja pred nelagoden občutek. Njegov občutek je moč opisati z znamenitim stavkom z začetka Lacanovega predavanja Moč nemožnosti: »Zelo redko vidimo, to je treba reči, da kdo umre od sramu.«<sup>25</sup> Lacanovo predavanje je nastalo kot odgovor na proteste maja 1968, imel pa ga je na pariški univerzi Vincennes v času največje vznesenosti študentske revolucije. Sredi vstaje sproščene in osvobojene postindustrijske kulture Lacan tako detektira zanimivo značilnost te nove kulture, kulture osvobojenega telesa in sproščenosti, nove kulture porabništva in osvobojenega subjekta: prav ta kultura poskuša narediti, da sram izgine, da se razkroji. Prav zato na koncu predavanja Lacan pravi študentom, da če obstaja kakšen dober razlog, da se tako gnetete na mojem predavanju, potem ga je treba iskati v tem, da vam tu in tam vzbudim sram. Narobe bi bilo razumeti ta njegov stavek kot tarnanje zadržanega profesorja, ki družbeno vrenje, ki se dogaja, uvrsti v register zakotnega in odreagira aristokratsko. Gre namreč za veliko bolj temeljno stvar, ta diskretnost, čast, o kateri piše J. A. Miller, je namreč v radikalni razpravi s kulturo, če ta odpravlja sram, gre torej za radikalno spremembo vladajočega diskurza. »Danes se namreč nahajamo v dobi, ko vladajoči diskurz prepoveduje, da bi se še sramovali svojega užitka. Vsega drugega da. Svoje želje, ne pa svojega užitka.«<sup>26</sup> Naša kultura je danes osrediščena okrog zapovedi užitka, a zato, da bi lahko uživali, moramo pregnati sram. Zato, da bi lahko razkrili tisto najgloblje v nas, se osvobodili, uživali, da bi lahko našli same sebe in se postavili na prvo mesto, našli življenje v njegovi pristnosti, obvladovali življenje v njegovi življenjskosti, moramo pregnati sram, postati moramo brezsrarni. Tako na oder javnosti vedno bolj prihaja nekaj, kar je, kot pravi Linda Williams, obsceno, nekaj, kar ne spada na oder, pride v ospredje, namesto obscenosti (ob-scene) imamo nascenost (*on-scenity*): poglavitni žanr, ki prihaja v ospredje, je žanr, ki pokaže vse. A je torej v kulturi brezsrarnega žanra sploh še mogoča profanacija? Ali pa je vsak poskus obsojen na nemoč in impotenco?

Bolj ko razmišljam o predstavah projekta Via Negativa, bolj se mi zdi, da te predstave poskušajo z radikalno desubjektivizacijo postaviti točko izvzetja, a tako, da se brezsrarnemu žanru docela podredijo, kot da bi ta postal globoko lastna, intimna potreba subjekta. Obenem pa kažejo na neki temeljni paradoks igralske ekonomije in pozicije v sodobnem svetu, performerska proizvodnja je zaželena v vseh dimenzijah sodobne

24 Alenka Zupančič. »Lacan in sram«, *Problemi*, 7–8, 2006, str. 107.

25 Jacques Lacan. »Moč nemožnosti«, *Problemi*, 7–8, 2006, str. 5–21.

26 Jacques-Alain Miller. »Beležka o sramu«, *Problemi*, 7–8, 2006, str. 23–44.

družbe, a hkrati najbolj sužnostna, radikalno impotentna, prav zaradi svoje središčne vloge v sodobni ekonomiji dela. Prav ta gesta podreditve povzroči sram, ki je sam po sebi zanimiv afekt, saj gre za performativni proces: »Sram se zastira, kaže na nekaj in se projicira; svojo lastno kožo obrne navzven, sram in ponos, sram in dostojanstvo, sram in samorazkazovanje, sram in ekshibicionizem so različni šivi iste rokavice.«<sup>27</sup> Sram je performans oziroma, kot piše Alenka Zupančič: sram je afekt tega, da v neki situaciji nismo umrli od sramu. Ta notranja podvojitve sramu je ključna točka za razumevanje njegove bistvene dimenzije. Subjekt je v situaciji – ne umreti od sramu, prisiljen gledati zaton lastnega označevalca, zaton lastne simbolne dimenzije. Čeprav me je sram, ne umrem skupaj s svojo simbolno vlogo.<sup>28</sup> Če to zdaj zvedemo na imperativ sodobne brezsrarne kulture, potem znova vidimo, da odsotnost sramu obstaja prav zaradi potlačitve te simbolne dimenzije. Ničesar ni več moč profanirati, ker je vse že razkrito, vse je že profanirano. »Režim vas gleda. In pravi: 'Glejte jih, kako uživajo!'«<sup>29</sup> S tem stavkom Lacan v istem predavanju leta 1969 napove nastanek nove oblasti, ki bo temeljila na imperativu užitka in bo vase z novimi oblikami subtilnega nadzorovanja in

samoreguliranja posrkala vsa uporna in profana delovanja. Performanse v *Vii Negativi* in radikalno potrošnjo teles tako dojemam predvsem kot poizkus, da prav skozi podreditev dispozitivom znova naslavljajo to izginulo, potlačeno simbolno dimenzijo. Prav to proizvaja tudi neko nenavadno napetost med priznanji in dejanji na odru, napetost, ki ne izhaja iz njihove dramatične razlike, pač pa neke radikalne istosti, rigidne ponovitve. A vendar v tej ponovitvi, v dejanju samem kljub temu vznikne pomembna razlika: dobro je, da nam, gledalcem, od časa do časa vzbudijo malo sramu. Gospodar namreč hitro razgali tiste, ki sebe ne naredijo odgovorne za svoj užitek.

27 Eve Kosofsky Sedgwick. *Dotik občutka. Afekt, pedagogika, performativnost*. Ljubljana: Emanat, 2007, str. 54.

28 Alenka Zupančič. »Lacan in sram«, *Problemi*, 7-8, 2006, str. 99.

29 Jacques Lacan. »Moč nemožnosti«, *Problemi*, 7-8, 2006, str. 50.