

gibanjih prisotna še danes, vendar to ni ovira pri skupnem delovanju različnih gibanj in posameznikov. Na tem mestu se lahko navežemo na Jalušič, ki izpostavi, da je »mirovno gibanje zraslo (in bilo uspešno) zaradi izjemne sposobnosti združevanja raznolikih in konfliktnih pogledov ne samo na različna razumevanja miru, nasilja, nenasilja, oblasti, moči, civilne družbe in smiselnosti mirovništva, ampak tudi na posledično nestrinjanje protaganistov glede ideoloških in teoretskih vprašanj« (str. 240).

V drugem delu zbornika smo priča mnogo bolj raziskovalno usmerjenim člankom, ki se ukvarjajo z nevojaškimi koncepti izgradnje miru na področju bivše Jugoslavije. Rudi Rizman kritizira prevladujočo paradigmo varnosti. Meni, da prevladujoči militaristični diskurz vidi možnost ohranitve miru samo z grožnjami in stalnim ustvarjanjem nevidnega strahu. Po Rizmanovem mnenju je tak način ohranjanja miru mogoč le, dokler se ravnesje sil v mednarodni skupnosti ne poruši. Dieter Senghaas in Arno Truger v svojem prispevku razvijeta tezo, da tradicionalni pristopi, kot so diplomacija in vojaške misije, ne morejo prinesiti celovite izgradnje miru, saj ne odpravijo povoda za eskalacijo konflikta. Truger opozori, da trenutni sistem razdeljevanja humanitarne pomoči le še pogloblja konflikte v že tako razdvojenih družbah. Avtor problematizira dejstvo, da nekatere vladne in mednarodne organizacije, kot npr. OECD, poskušajo humanitarno in razvojno pomoč povezati z izgradnjo miru. Humanitarna pomoč naj bi bila pogojevana z ukrepi, ki spodbujajo politični, družbeni in kulturni »razvoj« prizadetih žarišč v skladu z zahodnjaškimi predstavami. Kljub temu da se z avtorjem strinjamo, pa je pomanjkljivost prispevka neeksplicitno izpostavljanje problema kapitala. Kajti za takšnimi organizacijami stojijo interesi kapitala, ki prav prek humanitarne in razvojne pomoči države postavljajo v podrejen gospodarski in politični položaj v mednarodnem okolju. Razvoj države mora potekati po natančno določenih kriterijih Zahoda, kar države pahne v odvisnost, ki spominja na že doživeta razmerja moči v času kolonializma. Humanitarizem lahko označimo za novi kolonializem, kjer je razviti Zahod politiko izkoriščanja prikril z različnimi oblikami humanitarne in razvojne pomoči.

Kljub teoretski nedorečenosti, umanjkanju klasične empirične dimenzije in brikolaženja vsebine pa nam zbornik *Vojna in mir: refleksije dvajsetih let* predstavi čas pred osamosvojitvijo Slovenije in po njej v popolnoma drugačni luči, kot nam ga prikazuje prevladujoči politični diskurz. Govori o nenasilni alternativni spreminjanja družbe, kjer za varnost ljudi ni potrebna vojska, temveč različne družbenokritične institucije in močna civilna družba. Politična oblast je kriva, da je družba izbrala pot nasilnih sprememb, saj ni imela posluha za ostale (nenasilne) možnosti, kakršne je ponujalo mirovniško gibanje. Zbornik je zato pomemben dokument perspektiv, razmišljanj in doživetij akterjev ter dokument o delovanju Mirovnega inštituta. Vsekakor ga lahko beremo kot nosilca perspektiv, ki so družbenorefleksivne in -kritične ter predstavljajo pomemben prispevek v boju proti prevladujočim razmerjem družbenih moči.

Franc Trček

Krpič, Tomaž: Telo, umetnost in družba.

Ljubljana: Založba FDV (Knjžna zbirka OST), 2001.

160 strani (ISBN 978-961-235-558-69), 15 EUR

Ne glede na naše vrednote, prepričanja in življenjske sloge smo telo in imamo telo, ki je naš prvi in zadnji dom. Družba si seveda želi to naše telo podrediti skozi kulturo, medikalizacijo, potrošništvo. Monografija Tomaža Krpiča obravnava »vlogo telesa v različnih oblikah umetniškega delovanja /.../ in vpliv, ki ga ima to razmerje na družbo« (str. 10). Avtor v sedmih

poglavjih razmišlja o odnosu med – kot pove že v samem naslovu dela – telesom, umetnostjo in družbo. V monografiji so združeni predhodno v tuji in domači periodiki objavljeni, predelani in dodelani članki ter dve še neobjavljeni besedili, ki začenjata in zaključujeta njegovo zanimivo razmišljanje o družbenokritični naravi umetnosti, ki se kaže skozi vlogo telesa v njej.

Delo in prvi sklop besedil, naslovljen »Telo in umetnost«, odpira razmislek o pomenu človeške roke v slikarskem opusu Iveta Šubica. Avtor, ki ima možnost dostopa do večine opusa pomembnega slikarja, grafika in freskanta, nam poda podrobno tipologijo roke pri Šubicu, ob tem pa razmišlja o prepletenosti človeške roke in slikarskega mišljenja. Šubičeve roke, z izjemo neizkušene, nedolžne roke, so praviloma trpeče, pogosto zgarane roke preprostega kmeta in kmetice. Roke, ki skozi Šubičevo figuraliko izražajo, če mi je dovoljena ta metafora, »boj na požiralniku«.

Sledita besedili, ki se ukvarjata s tematiko, z obravnavo katere je Krpič znan v domači in tuji periodiki, področjem body art performansa. Pri tem avtor izhaja iz klasičnih antropoloških pojmovanj telesnih tehnik in razmišlja o njihovi kulturni pogojenosti. Pri body art performansu telo nastopa »v vlogi sekundarnega estetskega predmeta«, ki se mu zgodi vdor »sekundarnega kulturnega predmeta pod površino primarnega estetskega kulturnega predmeta« (str. 43). Ta vdor je za gledalca pogosto neprijeten.

Krpiča predvsem zanima, kako se skozi performans kaže družbena dimenzija telesnosti, kar poskuša razložiti z analizo *Dead or Alive* performans/modne revije, ki se je leta 2002 zgodila v Galeriji Kapelica. Performans si sposodi formo modne revije. To formo uporabi za oblikovanje neprijetne, estetske uprizoritve, spominjajoče »na oddelek za intenzivno nego v ljubljanskem Kliničnem centru« (str. 47). Imitacija modne revije nam, tako Krpič, kaže vdor vsakdanjika v svet umetnosti prek telesa, iz česar avtor izpelje sklep, da je umetnost posebna oblika konstrukcije družbene realnosti in sporazumevanja med posamezniki.

Po ogrevalnih besedilih sledi ključno teoretskokonceptualno poglavje, ki obsega 35 strani, v katerem Krpič poda lastno teoretsko razumevanje body art performansov. Pri tem izhaja iz pogosto spregledane kompleksnosti razmerja med performerjem in občinstvom ter se pozorno osredini na bolečino in neprijetne občutke, ki so sestavni del te recipročne interakcije. Teoretsko ozadje v razmisleku mu nudi koncept utelestitve in koncept refleksivnih telesnih tehnik, ki jih razvije Crossley. »Bizarne in ekscentrične« (str. 57) telesne tehnike, ki jih izbirajo in uporabljajo body art performerji ob izvajanju svojih »mikro družbenih dogodkov« (str. 59), Krpič pojasni s konceptom avtorefleksivnih telesnih tehnik. Gre za tehnike, s katerimi performer vzvratno učinkuje na lastno telo in ga tematizira tako, da pri drugih, gledalcih, zbudi določene, praviloma neprijetne občutke. Gre za estetiko šoka in, kot trdi avtor, »zmagoslavno vrnitev avratične umetnosti«. Body art performans pa ni le umetniški, ampak tudi družbeni, kulturni in politični pojav. Performerji izbirajo tako stare predmoderne, marginalizirane, »pozabljene« kot tudi nove, z novimi znanstveno-tehnološkimi odkritji podprte telesne tehnike.

Telesno vedenje posameznikov, opazovalcev, naš telesni spomin pa je tista zaloga vedenja, ki sproži naše odzive, občutke in tudi bolečino. Čeprav je sam body art performans pogosto povezan z bolečino, ki jo doživlja performer, je ta drugotnega pomena, saj bolečina nastopa v vlogi zamajanja, dekonstrukcije simbolnega reda. Čeprav simbolnemu redu nikoli ne uspe v celoti podrediti in zajeti naših občutij, je hkrati tudi res, da je naša »bolečina nujno družbena« (str. 69). Na kratko lahko rečemo, da je performer posrednik družbenih in kulturnih pojavov, občinstvo pa v tem empatičnem odnosu privzame vlogo pomembnega drugega.

Svojo izvirno razumevanje body art performansa v nadaljevanju avtor uporabi za analizo sedmih gledaliških predstav *Sedem smrtnih grehov* postdramskega gledališča *Via Negativa*. Pri tem ga zanima zlasti odnos med igralčevim performativnim telesom, ki v gledališču režiserja Bojana Jablanovca deluje kot politično in družbeno gledališko telo, ter gledalčevim performativnim telesom. Čeprav je gledalčevo telo odraz igralčevega notranjega stanja, ostaja »gledalčev svet igralcu vseeno tuj« (str. 89).

V drugem delu monografije z naslovom »Umetnost in družba« avtor najprej nadaljuje s študijo primera medicinskih body art performansov Iveta Tabarja, zlasti z njegovim komentarjem procesa vključevanja Slovenije v EU skozi serijo performansov *Evropa I–IV*. Če se številni performansi dogajajo na površini telesa, gre Tabar v svojih uprizoritvah v intervencije v lastno telo. Krpič vidi njegove telesne prakse kot neke vrste naivno umetnost, saj gre za avtodidakta, ki lastne izkušnje medicinskega tehnika z oddelka za travmatologijo uporablja pri umetniških delih, s katerimi pri opazovalcih doživlja burne odzive. Tabar nam uprizarja znane slovenske pregovore v formi medicinskega performansa in nas poduči: da je Evropa nekaj, kar imamo mi ali pa ima ona nas v želodcu, da se tega lahko znebimo s postopkom izpiranja želodca, da si rajši zvrta luknjo v kolenu, kot pa se prostovoljno priključi EU, da nam gre »orng« za nohte in da se Evropa »poščije« na nas. S samonadzorom nad lastnim telesom pa Tabar hkrati problematizira odtujitve našega telesa doma skozi medikalizacijo družbe.

Zadnji poglavji Krpič posveti družbenokritičnosti slovenskega filma. Konceptualno ozadje za analizo najde v kognitivni sociologiji, v razumevanju različnih strategij kognitivnega mišljenja, kot jih podaja Zerubavel. Kulture strahu, ki jih kaže film Predmestje, po Krpiču temeljijo na togih strategijah kognitivnega mišljenja. Umetnost, v konkretnem primeru novi realizem slovenskega filma, pa nam nudi aplikacijo poljubne strategije kognitivnega mišljenja, ki lahko gledalca »pripelje do prilagodljive strategije kognitivnega mišljenja, /.../ na katerih temelji družbena kritika«. Podoben pogled na sodobno domačo filmsko produkcijo Krpič ubere v zadnjem, krajšem besedilu, kjer na osnovi kritike in razširitve koncepta javne sfere tudi na njene manj racionalne dele (kulturna, estetska in čustvena) analizira tri novejša domača dela.

Monografija Tomaža Krpiča je predelan, izbrušen kolaž pretežno že objavljenih besedil, kar odkrito priznava avtor v uvodu, a to ne pomeni nujno malus. Pestrost obravnavanih vsebin, podprtih s kakovostno fotodokumentacijo, nam zelo mimetično kaže raziskovalca in razmišljevalca marginalnih, mikro in pogosto tudi minornih umetniških praks v njegovem »naravnem«, seveda kulturnem okolju. V svojih razmislekih je Krpič izrazito eklektičen, a s tem ne mislimo nič pejorativnega; ravno nasprotno, kot ugotavljata tudi recenzenta monografije, gre za visoko stopnjo inovativnosti, kjer avtor poznavalsko izbira in odbira iz bogate zakladnice družboslovne misli ter (pogosto že nekoliko pozabljene stare ali odrinjene novejšje) koncepte združuje v zanimive teoretske kolaže. Te potem uporabi za razumevanje umetniških praks, s katerimi se kot opazovalec in raziskovalec sooča in jih poskuša razumeti onkraj zdravorazumskih rezoniranj.

Pohvalno je tudi, da se je uredniški odbor zbirke OST, kjer naj bi se znotraj Založbe FDV objavljale »osrednje sociološke teme«, odločil, da Krpičevo monografijo uvrsti med nabore te »osrednjosti«. S to gesto, vsaj tako upa recenzent, tematsko odpira tako zbirko kot tudi poziva družboslovce in družboslovke k preučevanju na prvi pogled mogoče res manjšinskih, minornih, profanih družbenih in umetniških praks, ki nam skozi svoje nepovprečnosti lahko odstirajo alternativne poglede na perpleksnost sodobnih družbenih praks. Hkrati pa je tudi didaktično zrelo, da se v zbirko in dela založbe prelevijo dodelana ter izboljšana že predhodno objavljena in po številnih periodikah raztreščena kakovostna besedila.

V monografiji se na nekem mestu Krpiču zapiše, da pri znanstvenem delu »lahko do neke mere povsem dobro shajamo brez domišljije, v umetniškem ustvarjanju pa je domišljija nujen element« (str. 112). Čeprav je recenzent avtorjevo trditev iztrgal iz konteksta, je monografija Tomaža Krpiča lep dokaz zanikanja te trditve. Tudi v družboslovju potrebujemo domišljijo, ki ne pozabi tako na teoretsko dediščino kot tudi ne na predmet proučevanja, a si jemlje ustvarjalno svobodo dekonstrukcije in rekonstrukcije razumevanja preučevanih praks.