

*Mojca Puncer*



## Na rešetju budoarja

### Vstopanje

Pariz je gotovo ena najbolj obleganih muzejsko-turističnih prestolnic v svetovnem merilu. Ne le da hrani vrsto najprestižnejših muzejskih zbirk likovne umetnosti, ki zagotavljajo identiteto visoki evropski vizualni kulturi, mesto kot celota je en sam orjaški muzej. Ta občutek me je nekoliko zapustil šele, ko sem izstopila iz metroja na postaji Château Rouge in me je obdil val obrazov raznih odtenkov, pisanih oblačil in živahnega gestikuliranja uličnih prodajalcev. Kaotična reka teles in glasov je odplavljala občutek vsenavzoče muzejske sterilnosti, ki je ne skalijo niti stalno deroče trume turistov. Mali trgovci postavajo pred svojimi prodajalnami in oprezajo med mimoidočimi za morebitnimi kupci, ljudje z ulice poskušajo preživeti v tem bahavem mestu in tako razblinjajo blišč in odtajajo hlad njegove monumentalnosti. Takšni vtisi so me pospremili pri vzpenjanju na Montmartre, namenjeno, da nedaleč od znamenite bazilike Sacré Cœur poiščem skrivno galerijo v zasebnem stanovanju, Boudoir Rouge.

Kmalu sem vstopila v citronasto zelen salon in zatem še v intenzivno rdeč budoar. Rdeč, umeten, je prostor na prvi pogled podobno kot “bela kocka” podvržen imperativu estetike, uglašene z umetnostnim sistemom muzejev in galerij. Le da tam ni razstavljenih del za proučevanje, ki bi jih obdajala iluzija nadzgodovinskosti. V tovrstnem v svet umetnosti zagledanem dojemanju galerijskega prostora lahko postelja postane posvečen objekt, medtem ko se kopalna kad ponuja kot estetska uganka. Pa ne da modernistično usmerjanje percepcije proč od življenja k formalno estetskim vrednostim v galeriji navzočih objektov tudi v Boudoiru še vedno učinkuje? V enem svojih zadnjih intervjujev se je znameniti filozof Michel Foucault spraševal, ali lahko vsakogaršnje življenje postane umetniško delo oziroma, če so svetilka in hiša lahko umetniški objekti, zakaj ne tudi naše življenje.

## Poetika prostora (raziskava intimnosti)

Moje bivanje v Boudoir Rougeu ni bilo naznanjeno kot umetniški akt ali performans. Po mojem odhodu si morebitni gledalec ni mogel ogledati njegovih sledi, ostankov ali izdelkov. Edina priča moje prisotnosti je bilo oko kamere, edini pričakovani izdelek je bilo moje pisanje o bivanju v budoarju. Torej ni bilo “dogodka” in ne “izdelka”, ki bi ostal tam razstavljen. Če s stališča minimalnih parametrov, ki veljajo za umetniško akcijo ali performans, moja telesna dejavnost kot proces – življenje v galeriji – ni umetniško delo, mar to lahko postane, če uspem skozi svoje diskurzivno izvajanje dokazati nasprotno?

Prostorsko poetiko poskušam najprej ugledati na sledi psiholoških, eksistencialističnih in fenomenoloških razmišljanj o prostoru, ki so vplivala tudi na nekatere novejšje prostorske in arhitekturne prakse. (Na tem mestu puščam v oklepaju sicer nedvomno pomemben epistemološki premik, ki se je zgodil nekje sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja, to je premik od fenomenološke in psihoanalitične naravnosti predhodnih dekad k sodobnim kulturnim analizam in identitetnim politikam, ki nosi pomembne posledice tudi za dojemanje prostora.)

V Boudoir Rougeu me je pričakala eksplozivnost rdeče barve, ki jo v domišljiji kaj lahko priličim notranjemu doživljanju osebe, ki je budoar zasnovala. Poetično naravnana lahko sklepam, da je bila nekakšna “notranja svetloba” transformirana v svet bleščečih barv, citronasto zelene, predvsem pa rdeče. Umetnica Ulla Karttunen v najini korespondenci sama zase pravi, da je v preteklosti zares doživljala intimen smisel strasti do rdečega. (Ob tem ta hip puščam ob strani njeno kritično ost, naperjeno v voajerizem kabareta Moulin Rouge ob vznožju Montmartra, ki že več kot stoletje učinkuje kot klišejsko rdeče utelešenje erotičnega, in analogno temu v voajerizem sveta sodobne umetnosti in kulture sploh; k temu se v neki skrajnejši razsežnosti povrnem v nadaljevanju.) Toda koliko tega izkustva, sublimiranega v poetični podobi prostora, pomešanega z osebno strastjo, ki je kot nalašč za psihologiziranje, se lahko prenese na obiskovalca? Lahko si poskušam odgovoriti z zanašanjem na domišljijo rekoč, da prostor, ki ga je popadla domišljija, ne more ostati brezbrizen, prepuščen zgolj razumski kalkulaciji. Je doživet. In doživet ni samo v svoji dejanskosti, temveč z vsemi pristranskostmi domišljije. Da bi lahko vstopili v območje superlativa, ki ga izraža vsa tista ubijalska rdeča v Ullinem budoarju, je treba zapustiti pozitivno in se odpraviti v domišljijško, poetično razsežnost.

V nasprotju s prostori sovraštva in bojev, ki porajajo apokaliptične podedbe uničenja (sadvski budoar), so bolj ali manj vsi prostori intimnosti

privlačni. Na tej sledi je ta moja, morda nekoliko nenavadna raziskava podob intimnosti v tesni zvezi z zastavitvijo vprašanja poetike doma, ki izriše, kot bi dejal francoski filozof Gaston Bachelard, neko "topografijo našega intimnega bitja", ki omogoča "topoanalizo", ki se krajem našega intimnega življenja približa s "sistematičnim psihološkim proučevanjem". Po tej logiki je za dojetje intimnosti bolj kot določanje datumov pomembna njena umestitev v prostore, tako da je "koledar" našega življenja mogoče vzpostaviti le v "galeriji" njegovih intimnih podob. Vendar pa pretirana slikovitost bivališča, muzejskost, monumentalnost lahko prikrijejo njegovo intimnost, tako da odnosi med bivališčem in prostorom postanejo umetni. Življenje v takšnem prostoru se odvija podobno kot v strojnem mehanizmu in intimnost beži iz vseh kotov. Ali pa v prostoru nismo dovolj sanjali? In če je res, da lahko domačnost intimnega znova najdemo le s pomočjo sanjarjenja, je naša vez s prostorom šibka. Ostane nam priklicevanje telesnega spomina z vonjem, nemara ujetim v nenavadno konstelacijo svetlobe, zvokov in okusov, priklicevanje spomina na čutenje v prostoru. Kot naseljeni gledalec lahko "berem" sobo kot nekakšen "psihološki diagram", ki mi pomaga pri "poetični" analizi intimnosti. Podoba Boudoir Rougea ima zame neki intuitivno zaznavni temelj, na katerega moja osebna preteklost odlaga svoje barve. Pri tem je videti, kot da stanovanje lahko privzame nekaj fizične in psihične energije moje lastne telesne prisotnosti. S posebno osredotočenostjo, recimo, na predalnik v salonu ter na druge razstavljene in hkrati uporabne predmete bi nemara znova lahko navezala stik z zalogo mojih lastnih sanjarjenj o intimnosti. Toda prav nič sanjavega ni bilo v mojem pomivanju, brisanju in sklepnem sesanju, čeprav je vse to potekalo v družbi angelov – lestencev v salonu in toaleti.

Kolikor moje besedilno tkanje poskuša biti topoanalitično, se pravi, da razmišljam v njem na sledi zarisov intimnosti prostora, se mi pri poimenovanju izkušnje z "znotraj" in "zunaj" začrtata dve smeri, kjer na razpotju zadenem ob kočljivo psihoanalitično označevanje z besedama "introvertirano" in "ekstrovertirano". Nedvomno tudi priložnostni raziskovalec podob intimnosti in pisec v samem svojem obstoju naleti na določeno dvojnost v razmerju do svojega življenja in do strasti. Še zlasti, ko v njegov svet vstopi drugi, s svojo dejansko, nič kaj "angelsko" pojavnostjo. Vstop drugega je le izjemoma pospremljen z velikimi pričakovanji "pravih" vezi, neke nove, še neznane intime, z nekim novim upanjem. Za slednje pravijo, da umre zadnje, a le težka verjamem, da je samo življenje tisto, ki vselej kaj pričakuje od nas, tudi ko sami zavestno na kakšnem področju, recimo ljubezenskem, ne pričakujemo kaj dosti. Ali pa raje ne

želimo in ne pričakujemo preveč, ker je v igri ranljivost. Na srečo polomi v svetu ne izbrišejo občutij in čustev, ki jim zmoremo zaupati. K njim se zatekamo kot v domovanje, ki smo ga mukoma gradili na ruševinah svojih sanj in je končno ostalo nekaj trdnega temelja tudi po tem, ko smo se povsem prebudili v stvarnost.

Nekaj nadrealističnega je v soočanju s prostorom na način introjkcije in projekcije. Pomislim na Dalíja (njegovo delo je prav tako na ogled v enem od muzejev na Montmartru, kjer je umetnik svoj čas tudi bival), na njegove ekskurze v prostor ekstaze, na "ubijalsko roza", ki sta jo okušala skupaj z njegovo muzo in življenjsko sopotnico Galo; pa potem na nenaavadne raziskave halucinatornih interjerjev ...

To me nadalje vodi k vprašanju o "psihološki" in kulturni moči prostora v njeni temeljni nestabilnosti in fluidnosti, ki dopušča drugačne rabe in razpoložljivost od tiste, ki velja za kanonično. Enega vitalnih virov drugačnih rab lahko najdemo v "alternativnih", "manjšinskih" umetniških svetovih, ki s proizvajanjem umetnosti s posredovanjem procesov in materialov, ki nimajo jasno razpoznavne oblike, vnašajo nestabilnost v obstoječe institucionalne in prostorske strukture.

V sodobnosti lahko ugledamo pozitivne vidike prostorskih reprezentacij moči, četudi delno počivajo na nekdanjih kanonih, v zasnavljanju novih, žanrsko mešanih prostorskih oblik in podob. Se pravi, da se dejansko ne nanašajo več na moč, investirano, denimo, v prostore ekskluzivnega "aristokratskega" okusa, ali na ritualni prostor tradicionalnih političnih in erotičnih praks, temveč zadevajo bolj temeljne prostorske metamorfoze, ki ukinjajo hierarhijo. Tako lahko nove investicije moči in erotizma le zelo posredno namignejo na kolaps, ki je že davno doletel sadovski univerzum. Ali pa ga nemara ne reaktualizirajo?

## Filozofija na rešetju budoarja

Povsem drugače od "poetike" zasnavljam razmislek o "politiki" prostora v povezavi z zamisljivo o budoarju, ki ni le svojevrstna sobana estetike. Pri tem bo v pomoč nihče drug kot markiz de Sade. V njegovi *Philosophie dans le boudoir* italijanski filozof Giorgio Agamben, denimo, odkriva "prvi in morda najradikalnejši biopolitični manifest moderne", ob tem ko opaža, kako Sade v svojem delu uprizori politični teater, "v katerem se prek seksualnosti samo fiziološko življenje teles predstavlja kot čisti politični element". V Sadovem budoarju lahko vsak državljani javno pozove kogar koli in od njega zahteva, da streže njegovim željam. V tem

totalitarnem univerzumu so na delu skrajna nadzorovanost in kodificiranje seksualnosti samega fiziološkega življenja ter njegova izpostavljenost javnosti. Sadov budoar izrisuje podobo utopičnega kolektiva ekscentrikov, ki nemoteno in javno terjajo ugoditev svojim željam (ta podoba s poveljevanjem seksualnosti stopa v pomenljivo razmerje z zapovedjo uživanja v sodobni postdemokratični družbi spektakla). Tako se ne le filozofija, marveč tudi politika znajde na rešetih budoarja, kolikor ta zastopa razprtje tiste razsežnosti, v kateri javno in zasebno, golo življenje in politična eksistenca zamenjata vlogi. Vendar pa v tej skrajni optiki ne gre za vprašanje, ali budoar lahko zamenja galerijo ali kapelo, marveč mesto, kjer se politična eksistenca utemeljuje na golem življenju, na političnem pomenu samega fiziološkega življenja. (Od te skrajne točke nerazločljivosti med hišo in mestom niti ni tako daleč do državnih politik, ki za vrednoto postavljajo golo življenje, to je življenje brez etične vrednosti. Dekadence zahodne demokracije se pri tem kaže v proizvajanju vedno novih brezpravnih figur, izobčencev, zreduciranih na golo življenje, zaradi katerih represivni nadzorni mehanizmi in spektakelsko nasilje ostajajo aktualni.)

Za sestop s tega spolzkega terena sadovske utopije, ki niti ni bila mišljena, da bi bila kdaj realizirana, se vnovič obračam k Foucaultu. Tu mi pride prav oživitev ideje prostora v razmerju do institucionaliziranega reda in njegovih razmerij moči. Kadar gre za spektakularno reprezentacijo prostora, oprto na koncepte produkcije in potrošnje, se ta praviloma še vedno uklanja panoptičnemu dispozitivu. Vendar pa ta linija razmisleka ponuja tudi kakšne odvode in poskuse zasnavljanja alternativnih prostorskih praks v razmerju do obstoječih razmerij moči. In povejmo takoj, da moč ni zgolj nekaj negativnega. Napotitev na kreativne vidike moči kot potenciala za (osebno) osvobajanje izpod njenih opresivnih potez lahko najdemo pri poznem Foucaultu: zanimali so ga namreč pozitivni vidiki moči v njihovi zmožnosti, da nas usmerjajo k "samokreaciji", "umetnosti življenja" in "estetiki eksistence", ki je lahko še vse kaj drugega kot zgolj posledica in bled odsev kolektivne (in s tem tudi politične) organizacije človekovega življenja.

Sodobna arena ekonomskih in političnih bojev nedvomno prežema samo intimno notranjost in izgradnjo posameznikove identitete. Dokaz so tudi pogosta javna uprizarjanja čustvenega jaza, ki v svoji pripovedi prizadevanje po samouresničitvi snuje na ozadju tožbe o svojih travmah, psihičnih ranah in prestanem trpljenju. Vse to z namenom dosega psihično naravnost, ki bo posamezniku omogočila učinkovito vključitev v obtok trgovanja. Toda obstaja tudi bolj vedra hrbtna plat procesov tovrstnega

samopoblagovljenja, ki ni brez obetov v smeri večje svobode bivanja in delovanja. Saj čustva, ki pospremiijo misel in poženejo v dejanje, premorejo tudi moč “obarvanja”, ustvarjanja “posebnega razpoloženja”, spletanja temeljnih medčloveških vezi onkraj psihološko-terapevtskega in ekonomskega diskurza. V tej luči so čustva barve življenja, neodtujljive od telesa, polnokrvne le tostran ekrana in virtualnih fantazij.

Od virov, ki so mi ta hip najbolj pri roki, si obetam, da bom tudi lastno izkustvo do neke mere uspešno konceptualizirala. Tako mi teorija lahko služi za doseg določene jasnosti. Takšno početje se mi zdi produktivno, ker menim, da ni nujno, da je poskus podprtja izkustva s koncepti zgolj krinka za “tisto najbolj notranje”, za intimnost, za razbolelo emocionalnost, ki bi jo hotela utajiti in prekriti s teoretskim rastrom. Kajti zastavlja se vprašanje o pristnosti tistega, kar razglašamo za svoj “skriti zaklad”, saj je lahko dejansko nekaj precej skonstruiranega, arteficialnega, fikcijskega – še zlasti, če je dokumentirano z očesom stroja ter posredovano za nadaljnjo konceptualno in vsakovrstno drugo obdelavo. Ne nazadnje imamo danes opravka s stopnjevanjem strahu pred nemožnostjo obvarovanja zasebnega, ki je vse bolj pod nadzorom varnostno-nadzornih sistemov, kar med drugim pogojuje vsakovrstne obscenosti in voajerizem. (Tukaj puščam ob strani perverzne televizijske ekshibicije zasebnosti v resničnostnih šovih; totalitarne poteze ustroja sodobne družbe spektakla, kakršnega uteleša format resničnostnega šova, so še en vpijoč vidik dekadence zahodne demokracije.) Tako ideja o sestopu umetnosti v vsakdanjo stvarnost vzbujata tudi nelagodje ob misli, da bi v imenu umetnosti utegnil biti sleherni delček naše zasebnosti in intime nadzorovan in razstavljen na ogled. Panoptični zahtevi, da je vse transparentno, vse na ogled, vredno le, kolikor je razstavljeno, se bolj ali manj uspešno upirajo območja nevidnega ali skritega, ki jih največkrat lahko samo slutimo. Ti teže izsledljivi teritoriji se mestoma izkazujejo kot pravšnji humus za porast osvobajajoče moči “umetnosti življenja”, kjer spektakel, kapital in politika ne obvladujejo poetičnega in miselnega tkanja.

## Stanje stvari

Pri zarisanem horizontu tako imenovanega budoarskega rešetanja očitno ne gre zgolj za estetski in spoznavni, marveč tudi za eksistenčni, eksistencialni, politični in ne nazadnje etični problem. Pot od poimenovanja k “stvari sami” pa je lahko, kot je videti, nekaj precej naključnega. Kako daleč v preteklost naj sežem? Morda za le nekaj manj kot desetletje, ko



sem v eni od masivnih univerzitetnih poslopij v osupljivo mirnem predelu Ria de Janeira po naključju izbrala predavanje *Filozofija v spalnici?* To naključje me je kako leto zatem pripeljalo v avtoričin pariški budoar.

“Kako posredovati del zasebne izkušnje v javni prostor umetnosti in čemu? Pustiti, da umetnik kot nekakšen moderator, režiser, koreograf stke intimne pripovedi iz naših spalnic v neko novo, morda zares osupljivo zgodbo? Počutim se kot pred odločitvijo za krvodajalsko akcijo ali boljše, kot pred odločitvijo za krvni test – če že ne pod težo grožnje smrtonosnega virusa, pa vsaj slabokrvnosti. Darovati košček intime v dobrobit umetnosti? Kot dobro ve gostiteljica naših zgodb v svoji alternativni galeriji, kako naporna lahko postane umetnost, ko ti pride preblizu, v tvojo spalnico. [...]

Moja intima ni kot kri, ki bi lahko rešila življenje, medtem ko bo Ullina postelja morda res prenočila brezdomca. Za moje virtualno participiranje pri stvari se zdi, kot da je samo sebi namen, saj ne posega v stvarnost ali jo celo spreminja. Poleg tega me ovira pri vzpostavljanju pogleda z distance, od ‘zunaj’. Ali pa me prav s tem drobnim eksperimentom postavlja v položaj, ko moram vnovič premisliti o svetu umetnosti; kot nekdo, ki v njem participira predvsem s koncepti, analizo in interpretacijo, moram vnovič premisliti tudi o svoji vlogi v njem, in to z mesta, kot je spalnica, v razpetosti med umetnostjo-v-kontemplaciji in banalno dejanskostjo vsakdana.” Kljub naivnosti te notice izpred let pa je nekaj gotovo: da so meje med javnimi in zasebnimi vlogami, med različnimi sferami in situacijami, vsaj kadar gre za umetnost, lahko precej bolj prepustne, kot je nemara videti na prvi pogled.

Toda kaj se utegne zgoditi, ko v svetu umetnosti galerijo in budoar zamenja kapela oziroma cerkev? A ne kakršna koli: umetnica je po pariškem Bodoir Rougeu na Finskem nedavno zasnovala *Cerkev Device-Kurbe*. Umetniška instalacija je dobila ime po spletnih straneh, ki poimenujejo najstniške pornoigralke kot “deviške kurbe”. “Cerkev” se je tu znašla zato, ker umetnica ugotavlja, da porno v naši pornificirani družbi funkcionira kot oltarski kos, zunaj kritike, svet in nedotakljiv. Ta “cerkev” je bila v resnici skromna kapela, narejena iz razstavljivega šotora, umeščena v galerijo sodobne umetnosti. Razstavljljiva in prenosna garažna struktura v tem kontekstu ustreza zamisli o prehodni “obcestni kapeli”, v kateri je slikovno gradivo, ki je v vsakdanjosti zlahka dosegljivo z vožnjo oziroma z deskanjem po spletnih pornogalerijah. Delo je sprožilo cenzurni incident s sodnim epilgom, ki je prepovedal odkrito kulturno kritiko tako izrazito javnih in dobičkonosnih fenomenov, kot so slavne osebnosti, reklamni oglasi in pornografija. Izhod iz slepe ulice je umetnica poiskala v prikrivanju in maskiranju kot svoji nadaljnji umetniški strategiji. Tej gesti

kljub določeni meri samocenzure ne manjka humorja, tega blagodejnega sredstva, ki pomaga pri premagovanju kriznih situacij. Humor prinaša potrebno distanco, omogoča refleksijo in kritični pretres in je na strani aktivnih razmerij s stvarnostjo.

Sodobni umetniki z raznovrstnimi sredstvi raziskujejo in po najboljših močeh preoblikujejo prostore menjave, kjer se posameznik sreča z družbenim. Pri tem posegajo po materialih in izdelkih zelo različnega izvora, ki jih najdejo bodisi na oltarjih (Ullina kapela) bodisi na smetiščih kapitalizma. Tako na primer dela v Parizu živečega švicarskega umetnika Thomasa Hirschhorna, kolaži, asemblaži, monumenti, oltarji, kioski – večino gradiva zanje umetnik najde v “košu za odpadke kapitalizma” – spominjajo na monstrozne organizme, ki odzvanjajo kot komentar sedanje ekonomije. Tovrstna dela so s svojim negotovim statusom, pa tudi z omejenim trajanjem (nekatera so pristala na ulici, kjer so bila na voljo naključnim mimoidočim) svojevrsten odsev stanja izredne družbenoekonomske negotovosti, v katero zapada vedno večja množica ljudi v vse slabše delujočem stroju neoliberalnega kapitalizma. Umetnik artikulira svoje razumevanje teh pojavov skozi avtonomno vizualno-diskurzivno govorico, ki pa ni samozadostna, saj neekskluzivno publiko (njegov ustvarjalni angažma je v veliki meri namenjen migrantskim skupnostim z mestnih obrobij) poziva k prepričevanju osebnih stališč in odločitev za delovanje. Za delovanje v času, ko je “kreativni potencial” slehernika zaradi obsojenosti na vse večjo negotovost življenja in dela posebno krhek. V naši domači zaostreni tranzicijski situaciji še za odtenek bolj kot v okolju iz mojega pisanja, ki premore precej več materialnega zaledja. A kot je videti, ne nujno vselej tudi duhovnega, miselno inventivnega in kritičnega. V nihanju med nezmožnostjo odpora in iskanjem vzporednih prostorov in načinov delovanja naj svoje budoarsko rešetanje sklenem z neogibnim zavedanjem, da je umetniško ustvarjanje oziroma delovanje v kulturi zaradi danih razmer neločljivo od strategij preživetja, v njih se utaplja in včasih tudi povsem izgine s površja družbenega življenja, katerega konstitutivni del je.