

Članek se ukvarja z umetnostjo »nad tlemi« (s poudarkom na performansu), katere razmah opazamo v zadnjem času. Obravnava nekaj značilnih primerov tovrstne umetnosti, ki si prizadeva premagati gravitacijo: zračno umetnost ali *teatro aereo* (del italijanskega futurizma), vesoljsko umetnost oz. *space art* in postgravitacijsko umetnost Dragana Živadinova. Ob primerih razpravlja o treh temeljnih temah, ki jih imamo za ključne pri razumevanju tovrstne umetnosti: 1) gravitacija, ki jo ustvarjalci razumejo kot temeljno silo, ki nas določa in vzpostavlja v Zemljinem okolju, in obenem kot usodno silo, ki stoji na poti k osvoboditvi človeka, umetnosti in mišljenja. S sposobnostjo človeka, da se izmuzne na »odprto nebo« (Virilio), se vzpostavi podlaga za drugačno dojetje prostora in za reorganizacijo pogleda. To vpliva na 2) spremenjeni koncept človekove telesnosti, ki je v pričujočem članku (v nasprotju z drugimi obravnavami zračne in vesoljske umetnosti, ki se osredotočajo predvsem na opis posameznih umetniških projektov, performansov ali umetniških vizij) interpretirana s filozofskega stališča, in sicer s pomočjo razširjenega koncepta telesa (Merleau-Ponty). Tretja tematika je 3) vprašanje znanstvene abstrakcije.

---

**Ključne besede:** postgravitacijska umetnost, telo, performans, Maurice Merleau-Ponty, Dragan Živadinov, *teatro aereo*, vesolje, gravitacija

---

**Maja Murnik** je diplomirala iz dramaturgije na UL AGRFT in iz primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani ter doktorirala iz filozofije in teorije vizualne kulture na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem. Zaposlena je bila kot asistentka na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem in kot urednica revije Maska ter njenega knjižnega programa, zdaj pa je samozaposlena v kulturi (kot kritičarka/recenzentka). Zanimajo jo telo, performans in novomedijska umetnost.

# Performans in gravitacija

---

Maja Murnik

---

V zadnjem času si umetnost prizadeva odlepiti se od tal tudi v povsem konkretnem, dobesednem smislu, ne več zgolj v prenesenem pomenu in skozi daljnosežne, pretežno utopične vizije, ki so jih na začetku 20. stoletja snovali avantgardistični umetniki (npr. *teatro aereo* v italijanskem futurizmu ali pa Malevič z željo po vstopu umetnosti v prostranstvo neskončnega kozmosa). Območje nad tlemi, nebo ali kar vesolje se izkazuje za nov prostor, primeren za umetniško kolonizacijo.

V članku se bomo posvetili dvojemu: na eni strani bomo predstavili nekaj značilnih umetniških projektov (zlasti performansov, pa tudi pesniških primerov) umetnosti, ki si prizadeva premagati gravitacijo; posebej bomo osvetlili koncept in kontekst postgravitacijske umetnosti Dragana Živadinova. Ob tem bomo skušali določiti nekaj značilnih tem in problemov, ki definirajo tovrstno umetnost in prek katerih se ta loči od umetnosti, ustvarjene na Zemlji in narejene za recepcijo na njej. Šele od tal osvobodjena umetnost lahko v drugačni luči razkrije težnje in omejitve terestrične umetnosti. Vesolje je namreč prostor za ponoven premislek o vsem, kar mislimo, da vemo o človeškem. Umetnost onstran gravitacije namreč izhaja iz povsem drugih podlag, ki so onstran terestričnih omejitev, ki vladajo na Zemlji. Smo pri vprašanju prostora in silnic, ki delujejo v njem – in ne le delujejo, temveč ga v temelju definirajo in vzpostavljajo kot takega.

Morda se na prvi pogled zdi, da smo razmahu tovrstne zračne (oz. *teatro aereo* v italijanskem futurizmu), vesoljske (oz. *space art*, ki je vezana na vesolje) ali postgravitacijske umetnosti (Živadinov) – kakorkoli jo pač imenujemo – priče predvsem zaradi razvoja tehnologije, ki je bistvena podlaga in neločljivi del teh procesnih umetniških projektov, a odgovor ni tako preprost. Čeprav je vesoljska umetnost pogojena s tehnološkim razvojem in na specifičen način tudi odvisna od njega, pa pri njej nimamo opraviti z nerefektirano fascinacijo umetnikov nad tehnološkimi dosežki in njihovo estetiko. Že Heidegger je v »Vprašanju po tehniki« zapisal, da bistvo tehnike ni nič tehničnega, prav tako pa ga ne smemo iskati v instrumentalni rabi tehnike.

Pri premisleku o umetnosti v breztežnosti nas zanima le tista umetnost, ki je temeljno oblikovana s (pametnimi) tehnologijami in namenjena prav okolju nad tlemi. Neba oziroma kozmičnega prostora namreč ne razumemo kot še enega v vrsti nekoliko obiskanih galerijskih »prostorov« za razstavljanje del, ki so bila narejena na Zemlji in

nato lansirana na »odprto nebo«. Poznamo namreč tudi klasične, z oljem ali akvareli naslikane slike, ki so jih umetniki naslikali na Zemlji in nato razstavili v orbiti; pri tem nikakor ne gre za vesoljsko umetnost, temveč zgolj za prenos dela v drug medij, na drugo prizorišče, ki pa njegovih lastnosti in bistva prav nič ne spreminja. Razlika je podobna tisti med *art on the net* in *net.art*, tj. med umetnostjo na spletu in spletno umetnostjo: medtem ko je prva narejena z logiko in s sredstvi drugih, nespletnih, po navadi tradicionalnih medijev ter nato preprosto prenesena na splet, pa gre pri drugi za umetnost, ustvarjeno z upoštevanjem inherentne specifične spletnega medija, tako da je tako rekoč zraščena z njim, vključujoč vase logiko in modus spleta. Podobno kot *net.art* je zračna, vesoljska ali postgravitacijska umetnost umeščena na »odprto nebo«, kot bi zrasla na njem; to je zanjo bistvena in neločljiva platforma.

### »Pasti gor«

Zdi se, da je gravitacija tista temeljna sila, ki nas določa in vzpostavlja v Zemljinem okolju, in obenem tista usodna sila, ki stoji na poti k osvoboditvi človeka, umetnosti in mišljenja, kot jo zaznavajo tudi sami umetniki, ki se ukvarjajo z umetnostjo v vesolju. Za Dragana Živadinova je gravitacija »poslednja problematična planetarna sila« in »ena od temeljnih mimetičnih oblikoslovnih sil«, kot zapiše v manifestu *50 koordinat postgravitacijske umetnosti* (10. in 28. koordinata). Ameriško-brazilski intermedijski umetnik Eduardo Kac pa v svojem manifestu *Space Poetry* (2007) uporablja pojma *gravimorphism* oz. *gravitropism*, s katerima označuje »proces, s katerim gravitacija določa vse oblike in vedênja, ustvarjene na Zemlji, vključno z umetnostjo in poezijo. Preprosta in očitna resnica je, da gravitacija temeljno učinkuje na našo sposobnost čutenja ter na fizični svet in da nujno določa tudi umetnost in poezijo«.

Vprašanje gravitacije je dejansko vprašanje natanko določene postavitve telesa v prostoru in njegove vključenosti v razmerja zgoraj in spodaj, levo in desno. Naša najzanesljivejša točka so trdna tla pod nogami in sila gravitacije je tako tista, ki nas dobesedno vz-postavlja (kot ljudi). Že italijanski futuristi so se v manifestu *Perspektive letenja* iz leta 1929 zavedali, da »spreminjajoče se perspektive letenja ustvarjajo popolnoma novo realnost, ki nima nič skupnega z realnostjo, kot jo tradicionalno konstituira terestrična perspektiva« (nav. po »Aeropittura«), in slikarstvo, ki bo govorilo o tej realnosti, zahteva transfiguracijo prav vsega. Tudi Paul Virilio na primer trdi, da »naše videnje določa prav naša teža, usmerjena z zemeljsko težnostjo« (Virilio 15), ta nam določa perspektivo gledanja in s tem pogleda na svet v širšem smislu. »Prvi oprijem vida potemtakem niso – kot so si prizadevali italijanski mojstri – bežiščne, ki konvergirajo proti obzorju, temveč fina peza univerzalne privlačnosti, ki nam narekuje svojo orientacijo proti središču Zemlje, ob tveganju padca« (prav tam 15–16).

Z bežiščnicami, ki konvergirajo proti obzorju, Virilio meri na abstrahirani in geometrizirani prostor linearne perspektive, iznajdbe (ali ponovnega odkritja, stroka si o tem ni edina) mojstrov italijanskega *quattrocenta*. S takim konceptom prostora so si prizadevali na platnu (ali v arhitekturi) ustvariti iluzijo homogenega tridimenzionalnega prostora. V spisu »Skopični režimi modernosti« Martin Jay renesančno pojmovanje perspektive v vizualnih umetnostih povezuje s kartezijanskimi idejami subjektivne racionalnosti v filozofiji; oboje ima za pglavitna elementa kartezijanskega perspektivizma, dominantnega vizualnega modela moderne dobe.<sup>1</sup> Jay pri tem izhaja iz znane teze o okularocentričnosti moderne dobe, torej teze o tem, da moderni dobi, katere začetke vidi v renesansi in v znanstveni revoluciji, »gospoduje čut vida« na poseben način (Jay 53). Skozi novi koncept renesančnega perspektivnega prostora, skozi sliko kot albertijevsko okno se jasno izrazi okularocentrična paradigma. Gre namreč za enoten in racionaliziran prostor, urejen po matematičnih razmerjih, ki ga obvladuje pogled od daleč, s privilegirane izhodiščne točke slikarjevega (ali znanstvenikovega) pogleda. To je pogled monokularnega, statičnega, nemežikajočega, netelesnega, hladnega in vzvišenega pogleda, ki svet motri nadvse objektivno in nevpleteno. Kar je pri tem pomembno, je to, da ne gre le za vprašanje golega gledanja, temveč za širšo problematiko videnja in razlaganja sveta nasplo, za epistemološke, vrednostne, politične in etične implikacije pogleda.<sup>2</sup>

V sodobni vmesniški (prim. Johnson) in algoritemski kulturi (prim. Galloway; Strehovec, »Algorithmic«) pa se opazovalec ne nahaja več v evklidskem prostoru merljivih razmerij, niti ni več fiksiran in pasiven gledalec pred podobo/objektom, ki ga motri. Danes je paradigmo statičnega, kontemplativnega opazovalca pred renesančno sliko zamenjala paradigma aktivnega uporabnika, ki je zaposlen s celim nizom aktivnosti in ki se nahaja celo v »nomadskem kokpitu«, kot trdi Strehovec (je torej opremljen s številnimi navigacijskimi in kontrolnimi mobilnimi napravami, od mobilnih telefonov do konzol, kamer itd.). Nove mobilne tehnologije oblikujejo način komunikacije in percepcije resničnosti. Ne le uporabnikov mentalni in intelektualni angažma, temveč njegova kompleksna čutna, telesna in gibalna vključenost v današnji svet povečane in mešane resničnosti prihaja danes do izraza (Strehovec, *Text as Ride* 189 *et passim*). Sodobni uporabnik je dinamičen in aktiven, s svojo telesnostjo potopljen v »meso sveta« (Merleau-Ponty), ves čas menja pozicije glede na podatke, ki jih pridobiva s kibernetično feedback zanko. Takšna potopljenost je v nasprotju z recepcijo klasične iluzionistične slike ali klasičnega ekrana, kjer sta bila tako gledalec kot upodobljeno dejansko zamrznjena.

<sup>1</sup> Jay v omenjenem tekstu obravnava tudi dva alternativna, a manj vplivna skopična režima modernosti, in sicer se eden kaže skozi holandsko umetnost opisovanja, drugi pa skozi baročno vizualno izkušnjo.

<sup>2</sup> Tudi Jay je obširno razložil implikacije takšnega pogleda in epistemološko problematičnost monokularnega očičča, ki je skonstruirano in nenaravno (podobno – da so videnje in vizualne podobe nasplo skonstruirani – trdi tudi William J. Thomas Mitchell v delu *What Do Pictures Want?* (2005)) ter je v skladu z duhovno usmerjenostjo neke dobe.

Šele razvoj naprav, ki lahko dosežejo hitrost 28.000 kilometrov na uro (kar je hitrost osvoboditve od sile težnosti), do katerega pride v drugi polovici dvajsetega stoletja, omogoči totalno reorganizacijo pogleda. V nebesnem svodu se tako odpre okno, ki pa nas navdaja z obratno vrtočlavo, piše Virilio. Ta luknja nam omogoča, »da se izmuznemo *realnemu prostoru* našega planeta in tako zares 'pademo gor'« (Virilio 16) – v območje, ki je bolj kot prostor-čas neka povsem nova, glede na naše zemeljske pojme težko umljiva kategorija. Virilio jo imenuje materija-prostor-čas ali pa tudi čas-svetloba (prim. 17–19). V zvezi z Viriliovim razglabljanjem naj navedem zanimivo definicijo bita, osnovne enote informacije v računalništvu, ki je dejansko breztežnostni objekt *par excellence*: »[B]it nima barve, teže ali velikosti in lahko potuje s svetlobno hitrostjo« (Negroponte 14).

Naša vizualna percepcija, kot obširno pokaže Merleau-Ponty v *Fenomenologiji percepcije* (1945), gradi na razločevanju med likom in podlago (ozadjem), med spredaj in zadaj, med bližnjimi in bolj oddaljenimi predmeti. Lahko bi zapisali, da je naše terestrično dojetje predvsem horizontalno, da se širi po površini. Ko pa se človeku nebo »odpre«, ko torej človek zmore premagati silo težnosti, ki ga drži v objemu Zemlje in horizontalnega pogleda, se mu odpre tudi vertikalnost. Takrat se zanj dejansko šele vzpostavi zgoraj in spodaj. Vertikalizacija človeka s tem ni več zgolj duhovna, temveč postane fizična, dobesedna. Vstopiti v breztežnostni prostor pa pomeni, kot v svoji knjigi ves čas implicira Virilio, zapustiti *realni prostor* našega planeta in vstopiti v virtualni. Tega sta se teorija in umetnost lahko zavedeli šele z razvojem tehnologij proti koncu dvajsetega stoletja. Toda poskusi premagati silo težnosti in vzpostaviti nebo kot legitimen prostor umetnosti segajo že na začetek prejšnjega stoletja, v zgodovinske avantgarde.

## Telesa-v-svobodi: od futurističnega *teatro aereo* k poeziji v vesolju

Enega od predhodnikov (scenskih) umetnosti, ki se lotevajo premagovanja gravitacije, moramo iskati v italijanskem futurizmu, prvem v vrsti avantgardnih gibanj 20. stoletja. Ne le, da so si futuristi v svojem obratu k modernemu življenju, hitrosti in tehniki zadali nalogo vzpostaviti odnos med performansom in tehnologijo ter si v manifestih (npr. *Varietejsko gledališče* iz leta 1913 in *Futuristično sintetično gledališče* iz leta 1915) in v praksi (*serate* in *sinteze*) prizadevali za vzpostavitev nove sintetizirajoče, hibridne in tehnološko usmerjene uprizoritvene oblike, ampak so zasnovali tudi t. i. zračno gledališče (*teatro aereo*), kar je manj znan del zgodovine italijanskega futurizma. Koncept futuristične zračne umetnosti, katere eno glavnih vodil je bilo relativno novo navdušenje nad občutkom letenja, so aplicirali na različna umetnostna področja (gledališče, ples, slikarstvo, poezija in dramatika), v nekem smislu pa je vsebovan že v Marinettijevem konceptu »besed v svobodi« (*parole in libertà*), težnji po osvoboditvi

sintakse, jezika in imaginacije, kar se je udejanjilo v Marinettijevi knjigi *Zang Tumb Tuuum* (1914), tako v njenih tipografskih eksperimentih kot v celotni zasnovi te zgodnje »umetniškove knjige« (*artist's book*, kot bi rekli danes).

Fedele Azari, ki je bil med prvo svetovno vojno pilot, je leta 1919 objavil *Il teatro aereo futurista*, manifest zračnega gledališča. V njem je, podpisan kot futuristični pilot-aviatik, za novo gledališko prizorišče razglasil nebo, na katerem kot igralci nastopajo letala. Azarijevega manifesta (in futurizma nasploh) ne označuje le gola fascinacija nad dosežki sodobne tehnike, temveč v njej išče nek nov sentiment, možnosti za izražanje občutenja novega, tehnološko spremenjenega sveta: »Mi, futuristični aviatiki, smo danes z letenjem sposobni ustvariti novo umetniško obliko z izrazi najbolj kompleksnih stanj duha. / Kričimo svoje občutke in liričnost naših aviatikov od zgoraj z zibanjem in z drznostjo naših letal [...]« (Azari 218–19). Opiše tudi slovar letalskih manevrov, ki bodo izrazili ta »stanja duha« – na primer »luping pomeni srečo, spini pomenijo nestrpnost ali vznemirjenje« itd. (prav tam 219).

Letenje kot nova umetniška oblika, ki jo predlaga Azari, je s svojimi koreografijami »blizu plesu, a ga obenem neizmerno presega zaradi svojega grandioznega ozadja, zaradi svojega nenadkriljivega dinamizma in močno raznolikih možnosti, ki jih dovoljuje« (prav tam). Skozi koreografije letenja pilot izraža svoja stanja duha, toda to se lahko zgodi le skozi »popolno poistovetenje pilota in letala, ki postane podaljšek njegovega telesa: njegove kosti, kite, mišice in živci se raztezajo v ogrodje in kovinske žice« (prav tam).<sup>3</sup> Azari poda tudi nastavke za to, kako naj bi bil videti tak performans v zraku: predlaga »zračne dialoge« in skupinske performanse več letal hkrati, pantomimo in ples v zraku, predelavo zvoka letalskih motorjev, ki prav tako izraža karakter; sodelovanje s futurističnimi slikarji kot kostumografi avionov, ki bi jih pobarvali in okrasili, ekspresivni nabor posebnih učinkov tega totalnega gledališča ipd. Nekaj vrstic v manifestu je posvečenih tudi vlogi občinstva. Zračno gledališče je zasnovano zelo demokratično, namenjeno milijonom gledalcev brezplačno (prav tam 221), zamišljeno torej kot resnično popularno gledališče.

Medtem ko so se ideje zračnega slikarstva (*aeropittura*), ki je svoj manifest dočakalo leta 1929, kasneje konkretizirale tudi na samih slikah (slikarji Tullio Crali, Guglielmo Sansoni - Tato, Enrico Prampolini idr.), pa je zračno gledališče, nasprotno, z nekaj izjemami ostalo bolj ali manj na ravni manifesta. Kljub temu da je leta 1918 Azari sam izvedel »številne ekspresivne polete in primere osnovnega zračnega gledališča nad poljem Busto Arsizio« (prav tam 219), kot je izjavil v svojem manifestu, pa je bilo

<sup>3</sup> Navedek je zanimiv tudi zato, ker predstavlja aviatorja kot sodobnega kentavra in s tem »mehanizacijo telesa in utelešenje mehaničnega« (Brandstetter 331), značilno tematiko futurizma, ki pa jo lahko najdemo tudi v drugih zgodovinskih avantgardah in njihovih spremljivih pojavih (npr. Craigovi spisi o igralcu in nadmarioneti). Glej tudi nadaljevanje tega članka – Merleau-Pontyjev koncept razširitev telesne sheme.

zračno gledališče v tistem času brez večjih učinkov in je ostalo pretežno anticipacija tematik, ki se jih je umetnost dejansko lotila šele desetletja kasneje. Na Azarija in futuristične zračne performanse se je kot na svoje predhodnike skliceval ameriški umetnik Stephen Poleskie, ki je od sedemdesetih let dalje (predvsem pa v osemdesetih letih) izvajal performanse v zraku: z akrobatskim dvokrilcem, ki je spuščal dim, je Poleskie z različnimi manevri na nebu ustvarjal štiridimenzionalne oblike.<sup>4</sup>

Azarijev koncept zračnega gledališča je logično nadaljevanje in razširitev težnje futuristov po razpiranju dimenzij uprizoritve in razbitju njene statičnosti, predvidljivosti, linearnosti ter realistične dramaturgije. Futuristični napad na institucijo umetnosti je bil uperjen na reprezentacijski tip gledališča, ki je bil prevladujoči, splošno sprejeti model tedanjega meščanskega gledališča, v katerem je občinstvo po konvenciji pretežno pasivno in voajersko skozi četrto nevidno steno spremljalo uprizorjeno dramo (po navadi napisano v realistični ali naturalistični maniri). Tovrstno naturalistično gledališče, ki se je ukvarjalo predvsem s prenosom realnosti na oder s čim večjo fotografsko natančnostjo in je bilo zgrajeno po določenih vzorcih linearne psihologije in dramaturgije (npr. po vzročno-posledičnem načelu), so futuristi kritizirali v praktično vseh elementih uprizoritve – tako v besedilu in likih kot v scenografiji, luči ali pasivni vlogi občinstva.

V luči teh prizadevanj predstavlja Azarijev koncept zračnega gledališča izpolnitev futuristične vizije *par excellence*. Dobro namreč ustreza njihovemu navdušenju nad hitrostjo, dinamizmom in simultanostjo (eksperimenti s časom), kot jih slavijo v svojih manifestih, posebej Marinettijevih. Obenem pa so zračni performansi razširili in prevpraševali tedanje meje uprizoritve v celem nizu zgoraj omenjenih elementov.

Zanimanje futuristov za zračno umetnost je treba razumeti tudi v kontekstu njihovega odklanjanja tradicije, konservativnosti in okostenelosti institucije umetnosti, katere simbol je bila tudi gravitacija. Brandstetter to razloži takole: »Gravitacija in trajanje sta bila zaščitna znaka konservativnega, 'pasatističnega' pristopa. Futurizem je odgovoril z estetiko dinamizma, mobilnosti, tehnologije« (327).

Še ena poteza Azarijevih aeropermansov se zdi zanimiva in daljnosežna: ti performansi vsebujejo elemente pesniškega (pa tudi slikarskega in celo skladateljskega)<sup>5</sup> akta – letala namreč nastopajo kot velikanska pisala na ogromni nebesni podlagi. Aeroestetika je navdihnila tudi futuristične pesnike. Leta 1931 je Marinetti objavil *Manifest futuristične poezije*, v katerem je pozval pesnike, naj sledijo

<sup>4</sup> Obstaja seveda vrsta drugih potez in tematik, na katere so vplivale futuristične ideje in ki jih na tem mestu ne bomo obravnavali, saj presega to temo in obseg tega članka. Futuristično gledališče odzvanja tudi v sodobnem digitalnem performansu in celo v nelinearnih računalniških paradigmah ter hipermedijskih strukturah (kot trdi Dixon 49).

<sup>5</sup> Kot trdi Azari v manifestu, naj bi skupaj z Russolom skonstruirala poseben pokrov (s katerim bi povečala resonanco motorja) in izpušno cev (ki bi uravnavala njegovo sonornost), kar naj bi ustvarilo pogoje za aroverzijo »intonarumori«.

aeroslikarjem in pišejo o letenju, »prikličejo naj fizični in psihološki občutek letenja« (nav. po Bohn 103). Za Marinettija je bil najprimernejši medij takšne aeropoezije radio. Vsaj teoretično je bilo zamišljeno, da se aeropoezija »poslušša in ne gleda« (prav tam).

Logično nadaljevanje teh prizadevanj se zdi *space poetry*, vesoljska poezija, poimenovanje si je izmislil Eduardo Kac. Izhajal je iz opažanja, da se vesolje spreminja v novo kulturno okolje in da se tako materiali kot živi organizmi drugače obnašajo v breztežnosti. Zanj je vesoljska poezija tista »poezija, ki je zasnovana, realizirana in izkušana v pogojih mikro ali ničelne gravitacije«. Ni »mišljena, da obstaja v knjigi, temveč v breztežnosti«, »zahteva in raziskuje breztežnost [...] kot pisni medij« (Kac). V osemdesetih letih prejšnjega stoletja je Kac ustvaril nekaj primerov holopoezije, s katerimi je že artikuliral nekatera vprašanja poezije, osvobojene učinkov gravitacije. Holografske pesmi so namreč zapisane s svetlobo in kot take osvobojene gravitacijskih omejitev.

Naj na tem mestu omenim zanimiv projekt, ki ga je izvedla skupina z japonske Tama Art University in s Tokijske univerze. Pod vodstvom Akihira Kubote je skupina razvijala satelite za umetniške misije. Prvi tovrstni satelit, ARTSAT1: INVADER, je bil izstreljen februarja 2014 in velja za prvi umetniški satelit, drugi, ARTSAT2: DESPATCH, pa je v vesolje poletel decembra istega leta. Slednji, ki je velik 50 x 50 x 45 cm, je po besedah ustvarjalcev hommage Tatlinovemu *Spomeniku III. internacionali* (1919) na eni in Smithsonovi land art instalaciji *Spiral Jetty* (1970) na drugi strani. Nanju spominja dizajn tega miniaturnega satelita. ARTSAT2 pa tudi generira poezijo v globokem vesolju in jo oddaja na Zemljo. Umetniška satelita sta del iniciative za odprtje vesolja za civilno rabo – iniciative torej, katere izvirna različica je znana kot kulturalizacija vesolja (Živadinov::Zupančič::Turšič).

Vprašanje osvoboditve od gravitacije tematizira tudi ena prvih gledaliških predstav v breztežnosti, *Biomehanika Noordung* Dragana Živadinova in Kozmokinetičnega kabineta Noordung.<sup>6</sup> Izvedena je bila decembra 1999 v stratosferi nad Moskvo, in sicer v posebnem paraboličnem letalu, namenjenem urjenju kozmonavtov. Vsaka od dveh predstav (premiera in repriza) je imela deset parabol (v paraboli postane prostor v letalu za 20 sekund breztežnosten). Na krovu je bilo sedem performerjev in osem gledalcev. Predstava, ki je nastala v sodelovanju s Centrom za urjenje kozmonavtov Jurij Gagarin (CPK) v Zvezdnem mestu blizu Moskve, se je ukvarjala s spremembami, ki so jim podvrženi izvajalci in gledalci v breztežnosti v elektronski eri. Dosežena je bila reorganizacija pogleda, o kateri je pisal Virilio. V breztežnostnem prostoru, v

<sup>6</sup> Ustanovljen 1990. Ime se nanaša na Hermana Potočnika Noordunga (1892–1929), slovenskega pionirja astronavitke in raketne tehnologije, avtorja knjige *Problem vožnje po vesolju – raketni motor* (*Das Problem der Befahrung des Weltraums – der Raketen-Motor*, Berlin, 1929) in enega prvih inženirjev, ki je izrisal natančne načrte za vesoljsko postajo.



katerem se je meja med performerji in gledalci zabrisala, so oboji prek svojega telesa izkusili izgubo trdne referenčne točke, ki jo sicer omogoča gravitacija. Koreografija v *Biomehaniki Noordung* nikakor ni bila mimetična; reprezentirala ni ničesar, zgolj slovo od terestrične umetnosti (tj. mimetične oziroma iluzionistične umetnosti). Lahko bi rekli, da so bili izvajani strogo zadostni pripravljalni (celo strojni) gibi za novo življenje v postgravitacijskem prostoru.<sup>7</sup>

*Biomehanika Noordung* je eden v nizu številnih predstav, performansov, »informansov« (informacija + performans) in predavanj, katerih namen je posloviti se od različnih oblik mimetične umetnosti, ki jo Živadinov povezuje s tradicionalnostjo ter gravitacijo in jo nasploh prepozna kot problematično. Je del prizadevanj za postgravitacijsko umetnost, h kateri se bomo še vrnili.

Naj omenim še en umetniški projekt, ki tematizira vprašanja Zemljinih silnic, s tem pa preizprašuje mesto opazovalca v Zemljinem sistemu in mesto opazovalca, subjekta v kateremkoli sistemu. Leta 2010 švicarski umetnik Christian Waldvogel izvede skorajda poetičen performans *Zemlja se vrti brez mene* (*The Earth Turns Without Me*). V njem se pridruži pilotu v vojaškem letalu, ki leti nad čudovitimi in samozadostnimi švicarskimi Alpami s hitrostjo Zemlje na tem območju (to je 1158 km/h), toda v nasprotni smeri gibanja Zemlje, torej proti zahodu. S perspektive Sonca je videti, kot da je Waldvogel, ki vse skupaj posname na video, pri miru, Zemlja pa potuje mimo njega. Kje se sedaj nahaja trdna točka, na kateri bi stal opazovalec, ne da bi imel vrtoglavico? Kajti tudi hitrost ni nekaj trdno določenega in objektivnega. Kaj je mirovanje in kaj hitrost, če gibanju nikoli ne moremo ubežati?

## Telo in njegove razširitve

Vesolje je abstrakten, konstruiran prostor, nedosegljiv našemu neposrednemu čutnemu in telesnemu izkustvu. Vanj ne moremo poseči neposredno s svojimi čuti in telesi, nasprotno, obsojeni smo na to, da je naše izkustvo vselej posredovano. V vesolju človek trči ob omejitve svojega telesa, ki mu je vesolje tuje, nevarno okolje, v katerem brez izdatne pomoči tehnoloških protez ne more preživeti dlje kot le bežen hip. A ob tem se ponujajo druge možnosti, h katerim je treba preusmeriti pogled. Ni nujno, da človek v vesolje vstopi s svojim fizičnim, aktualnim telesom; minili so tudi časi zanimanja za človekovo telo v vesolju, povezani so bili s pionirskim osvajanjem vesolja, s prvim poletom na Luno (1969), z raziskavami obeh sond Voyager (od njune izstrelitve leta 1977 dalje), katerih prvotna naloga je bilo iskanje komplementarnega

<sup>7</sup> Izraz »biomehanika« je pri Živadinovu precej kompleksen pojem, izhaja pa iz Mejerholdove biomehanične metode. Organizirane nemimetične, stilizirane in učinkovite gibe igralcev na odru je Mejerhold primerjal s podobno natančnimi in učinkovitimi gibi delavca v tovarni (ki so poznani kot tayloristični gibi). V 20. koordinati (»Biomehanika«) svojega manifesta Živadinov piše, da mora igralec uporabiti svoje telo pred občinstvom kot stroj in proizvesti izdelek (svojo vlogo).

življenja v vesolju ipd. Človek lahko v vesolje vstopi tudi posredno, prek razširitev svojega telesa, prek podaljškov, pomagal, sond in avatarjev. Ti širijo njegovo percepcijo, spoznavanje in delovanje ter postajajo do neke mere njegovi osamosvojeni deli, ki so v breztežnostnem okolju podvrženi drugačnim pravilom kot na Zemlji. Človekova prisotnost v vesolju je obsojena na to, da je posredovana; a kljub temu ne moremo trditi, da tam ni telesno prisoten – toda ta telesna prisotnost je precej drugačna od poznane in premisliti jo je treba na novo.

Vesoljska sonda, na primer, je inteligentna razširitev človeškega telesa, neke vrste virtualno telo, avatar. Čeprav gre za umetno ali tehnološko telo, je to ohranilo nekatere poteze, ki jih imajo človeška telesa (opremljeno je s senzorji, ki ji pomagajo, da zaznava, se giblje in se orientira v prostoru pa tudi komunicira z Zemljo). Četudi izgubimo stik z njo ali nadzor nad njo, ne bo prenehala biti oddaljeni, razširjeni del človeka, človeških teles, človeškosti nasploh. Še zmeraj ostaja sonda v dobesednem pomenu – priprava za merjenje in raziskovanje težko dostopnih ali nedostopnih mest ter področij (SSKJ). Obenem pa je tudi sonda v simboličnem pomenu – narejena za raziskovanje in potapljanje v nova, skrita in neznana področja, bodisi v fizične prostore bodisi v virtualne ali imaginarne svetove.

Osvetlimo pravkar zapisano še s koncepti francoskega filozofa Mauricea Merleau-Pontyja. Čeprav je večino svojih del napisal v 40. in 50. letih prejšnjega stoletja, se zdi njegov prispevek k razumevanju percepcije in telesa/telesnosti dosti uporabnejši za našo problematiko kot novejša razprave o telesu v kulturnih študijih, ki telo razumejo kot »konstruirano« z zunanjimi mehanizmi družbenih sil, dejansko kot »diskurzivno« telo.

Za našo razpravo se zdi uporaben njegov koncept telesne sheme. Izhaja iz ene temeljnih Merleau-Pontyjevih idej, namreč te, da je naše izkustvo sveta v temelju telesno ter da med telesom in zunanjim svetom ni trdne in določene meje. Tu nastopi tudi možnost širjenja telesa, njegovega vpliva in delovanja. Razširitve telesne sheme (pri čemer se sam pojem telesne sheme pri Merleau-Pontyju nanaša na notranja izkustva telesa in njegovih delov v določeni gibalni konstelaciji) se navezujejo na izurjeno rabo in integracijo orodij. Eden znamenitejših Merleau-Pontyjevih primerov za širitev telesne sheme je tipkovnica, ki jo strojepiska prek navade vključi v svojo telesno shemo. Strojepisica dobro ve, kje se nahajajo črke, brez težav se naglo prilagodi drugačni tipkovnici, večji ali manjši od tiste, ki je je navajena. Prilagoditev poteka onkraj eksplicitne zavesti; telo se na nek način prilagodi »sámo«, brez posebnega, zavestnega razmisleka.

Podobno tudi palica (in to je še en Merleau-Pontyjev primer), ki se jo slepec navadi uporabljati in jo vključi v svojo telesno shemo, izgubi status pomožnega predmeta in

postane legitimen del slepca, njegov čutilni podaljšek (Merleau-Ponty 160). Takole zapiše: »Če se navadimo na klobuk, na avto ali na palico, to pomeni, da se vanje namestimo ali da jih vključimo v prostorskost lastnega telesa« (prav tam).

Omenimo še en vidik človekove »vertikalizacije«, ki jo poudarjajo Živadinov::Zupančič::Turšič. Za raziskovanje veselja je torej značilna odsotnost osebne izkušnje opazovanja. Človeška percepcija je bila razvita za življenje na Zemlji. Skozi zgodovino se je razumevanje prostora, ki leži zunaj človekove osebne percepcijske izkušnje, spreminjalo skupaj s spremembami pomena in vloge duhovnosti, umetnosti in znanosti (pomislimo na Heglovo fenomenologijo duha). Današnje razumevanje veselja temelji predvsem na znanstvenih podatkih, ki so bili pridobljeni z rabo znanstvenih tehnologij, metodologij in protokolov. Ti podatki, nosilci današnje »resnice«, so izrazito abstraktni in odtrgani tako od naše vsakdanje percepcije kot od našega razumevanja naravnih pojavov na Zemlji, tako da morajo biti »interpretirani« in vizualizirani; podobno pa tudi astrofizikalnih pojavov ni mogoče ilustrirati z izkustvenimi prisposodobami: »Zato se za potrebe znanstvene vizualizacije uporabljajo različne reprezentacijske oblike, računalniške animacije podatkov ali algoritmov, računalniške simulacije, informacijske vizualizacije, površinski in prostorninski renderji ter kompozitne fotografije« (Ksevt). Umetniki iniciative za kulturalizacijo veselja (Živadinov::Zupančič::Turšič) se v nadaljevanju sprašujejo, kako človek vidi nevidno in kakšne so sploh razlike med znanstveno in umetniško abstrakcijo.

## Postgravitacijska umetnost: 50-letni gledališki projektil *Noordung*

V 1. koordinati manifesta *50 koordinat postgravitacijske umetnosti* Živadinov začrta izhodišča in temeljne teze postgravitacijske umetnosti: »Postgravitacijska umetnost je kategorično::vsa umetnost, ki se bo izoblikovala v pogojih breztežnosti ter bo v novih pogojih bivanja oblikovala sisteme, ki jih še ne poznamo.« In še: »Tisočletja v gravitaciji '1' so izoblikovala vse živo in neživo ter posredno in neposredno tudi umetnost, predvsem pa njene strukturne elemente. Šele umetnost XX. stoletja je z mišljenjem o antimimezisu, konceptualizaciji in telelogiji odprla polje 'gravitaciji 0'. XXI. stoletje iz avantgardnih metodologij prejšnjega stoletja razvija mišljenje o postgravitacijski umetnosti.«

Omenjeni manifest je refleksija koordinat postgravitacijske umetnosti – koncepta, temeljnih točk, idej, vizij, pa tudi razlaga zgodovinskih podpor in izvirov postgravitacijske umetnosti. Gradi na tradiciji zgodovinskih umetniških in znanstvenih avantgard z začetka dvajsetega stoletja (suprematizem, ruski in slovenski konstruktivizem, ruski kozmizem in transhumanizem idr.), še posebej pa na Malevičevi ideji, da mora umetnost vstopiti v prostranstvo kozmosa, kjer bo

šele dosegla svojo resnično dovršitev kot popolna abstraktna umetnina.<sup>8</sup>

Manifest postgravitacijske umetnosti se umešča v kompleksno umetniško raziskavo, v katero je Živadinov s sodelavci vstopil v devetdesetih letih. Z njo bo v končni fazi ukinitel umetnost in jo poslal v kozmos, kjer naj bi zaživela novo, neodvisno življenje-kot-ga-še-ne-poznamo in osvobodeno sile gravitacije (ki ni razumljena le v strogo fizikalnem smislu, temveč zlasti kot ujetost v terestrične načine zaznavanja, mišljenja in ustvarjanja). Osrednji projekt teh prizadevanj je 50-letna gledališka predstava *Noordung:: 1995–2045*, ki se bo od leta 1995 dalje ponovila vsakih 10 let. Prva predstava je bila 20. aprila 1995 ob 22. uri v Ljubljani, druga natančno deset let kasneje v modelu Mednarodne vesoljske postaje v hidrolaboratoriju v Zvezdnem mestu blizu Moskve, tretja pa leta 2015 v Kulturnem središču evropskih vesoljskih tehnologij (KSEVT) v Vitanju. Če bo kdo od 14 igralcev umrl, bo na preostalih predstavah nadomeščen s svojim simbolom, umbotom. Tako sta preminulo Mileno Grm nadomestila syntapiens/umbot in melodija. Med peto in zadnjo reprizo, načrtovano 20. aprila 2045, bodo vsi igralci preminuli, oder pa bo poln simbolov, ritmov in zvokov in edini živ bo Živadinov. Ta, ki je od 1998 kozmonavt kandidat v Vadbenem centru za kozmonavte Jurij Gagarin v Zvezdnem mestu, bo vseh 14 satelitov/umbotov (tehoostanki preminulih igralcev) z vesoljskim plovilom odpeljal v geostatično orbito (gl. Živadinov, 2. koordinata; Pranjić 156). Tam bodo zaživeli svoje lastno (umetno) življenje, Živadinov pa se bo izstrelil v orbito.

To je na kratko načrt te predstave v nastajanju, s katero ne bo ukinitel le samega sebe, temveč predvsem mimetično, reprezentacijsko gledališče in umetnost postavil v območje gravitacije nič, kjer bo dosegla svojo končno in resnično dovršitev kot absolutna abstraktna entiteta (v čemer odzvanja referenca na Malevičev sen o samoizpolnitvi abstraktne umetnosti v vesolju). Eden od osrednjih elementov tega projekta je postala iniciativa za kulturalizacijo vesolja (Živadinov::Zupančič::Turšič), ki izhaja iz dejstva, da je bilo vesolje v preteklih desetletjih namenjeno vojaški, znanstveni in v zadnjem času tudi komercialni rabi, toda ob tem ni bilo praktično nobenega prostora za umetnost in humanistiko. Koncept kulturalizacije vesolja naslavlja prav ta družbeni vidik (ne glede na to, da snovalci tega koncepta ne delujejo več v stavbi KSEVT-a v Vitanju, ideja in prizadevanja ostajajo).

Tematika nestabilnosti, ki jo naslavlja projekt *Noordung*, vključno z vprašanjem najave atraktorjeve lastne smrti in z njeno (ne)predvidljivostjo, sproža številne druge teme: (človeško) telo in njegova gravitacija, razširjeni koncept percepcije, emancipirana tehnologija, razširjene oblike živega, polživega in kot-da-živega pa tudi družbene in postpolitične teme.

<sup>8</sup> O zgodovinskih podlagah projekta *Noordung* pa tudi o celotnem opusu Živadinova izčrpno in izvirno piše Bojan Andelković: *Umetniški ustroj Noordung. Filozofija in njen dvojnik* (2016). Gl. tudi Pranjić, »Ruski kozmizem«.

Tako 50-letna gledališka predstava *Noordung* kot drugi obravnavani projekti in performansi se ukvarjajo s preizpraševanjem kategorij, kot smo jih vzpostavili na Zemlji, pod okriljem gravitacije. Obravnavane so tako, da rušijo naša pričakovanja, ki temeljijo na terestričnih omejitvah. Ponovno nas vabijo k premisleku o človeku in njegovi telesnosti, sploh v odnosu do tehnologije in njenega skokovitega razvoja. Ob tem se pojavlja še ena tematika, ki je bistveno prepletena z našim dožemanjem vesolja in s posredovanostjo njegove izkušnje – namreč vprašanje virtualnih prostorov, digitalnega sveta, povečane in mešane resničnosti, v katere smo vrženi. V tej luči sta tako vesolje kot virtualni prostor med seboj izkustveno in strukturno povezana.

- »Aeropittura.« *Wikipedia*, en.wikipedia.org/wiki/Aeropittura. Dostop 28. jun. 2016.
- Andelković, Bojan. *Umetniški ustroj Noordung. Filozofija in njen dvojnik*. Založba ZRC, 2016.
- Azari, Fedele. »Futurist aerial theatre.« *Futurist Performance*, ur. Michael Kirby, 1986, str. 218–221.
- Bohn, Willard. *Reading Visual Poetry*. Fairleigh Dickinson University Press, 2011.
- Brandstetter, Gabriele. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Prev. Elena Polzer in Mark Franko, Oxford UP, 2015.
- Dixon, Steve. *Digital Performance*. The MIT Press, 2007.
- Galloway, Alexander R. *The Interface Effect*. Polity Press, 2012.
- Jay, Martin. »Skopični režimi modernosti.« *Horizonti*, priloga *Likovnih besed*, št. 1, 2 (pomlad, poletje), 2004, str. 53–59.
- Johnson, Stephen. *Interface Culture: How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*. Harper, 1997.
- Kac, Eduardo. *Space poetry*. Kac Web, 2007, www.ekac.org/spacepoetry.html. Dostop 8. marec 2017.
- Kirby, Michael. *Futurist Performance*. Prev. Victoria Nes Kirby, PAJ Publications, 1986.
- Ksevt. »Ksevtov Vesoljski vid. Video: Breztežnost, 'najdražja droga na svetu'.« MMC RTV Slovenija, 19. sept. 2015, www.rtv slo.si/znanost-in-tehnologija/video-brezteznost-najdrazja-droga-na-svetu/374323. Dostop 10. maj 2017.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija zaznave*. Študentska založba, 2006.
- Negroponte, Nicholas. *Being Digital*. Alfred A. Knopf, 1995.
- Poleskie, Stephen. »Reasons for aerial theatre.« *Stephen Poleskie*, 1986, www.stephenpoleskie.com/reasons\_for\_aerial\_theatre\_118368.htm. Dostop 18. marec 2017.
- Pranjić, Kristina. »Ruski kozmizem kot vektor petdesetletnega projektila postgravitacijske umetnosti.« *Slavistična revija*, letn. 62, št. 2 (april–junij), 2014, str. 147–161.
- Strehovec, Janez. »Algorithmic culture and e-literary text semiotics.« *Cultura: International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, let. 10, št. 2, 2013, str. 141–156.
- . *Text as Ride*. West Virginia UP, 2016.
- Virilio, Paul. *Hitrost osvoboditve*. Študentska založba, 1996.
- Živadinov, Dragan. *50 koordinat*. SCRIBD, 2010, www.scribd.com/document/31097592/50-koordinat. Dostop 22. junij 2016.