

Kunst mellem krop og maskine

En af de kunstnere, der mest spektakulært splejser krop og maskine, er den australske performancekunstner Stelarc. Derfor starter denne artikel med et blik ind i Stelarc's univers af robotdele og elektrificeret menneskekød. Men forholdet mellem menneske og maskine er ikke et sjældent tema inden for det 20. århundredes kunst. Derfor kan man i denne artikel også læse om nogle kunsthistoriske slægtninge til Stelarc.

Stelarc: kroppen som ting

Den australske performancekunstner Stelarc bruger sin egen krop i performances, hvor kroppen forbindes med elektroder, der via elektriske signaler skaber det, Stelarc selv kalder "ufrivillige bevægelser". Kroppen spjætter simpelthen. Ved én begivenhed blev spjættene udløst via internettet. I slutningen af firserne lavede Stelarc en performance kaldet "den tredje hånd", hvor en robotarm var forbundet til maveregionen og kunne bevæges med muskelsammentrækninger herfra. I andre performances går Stelarc rundt inde i et kæmpe robotagtigt skelet, der er bygget rundt om hans krop, og som bevæger sig i tæt koordination med kroppen.

Stelarc hører til den type af moderne kunstnere, som ikke er sky over for at inddrage kunst direkte i samfundsdebatten. Faktisk bidrager Stelarc selv, idet han supplerer sine performances med filosofiske overvejelser om kroppen og menneskets fremtid med teknologien. Han er især kendt for udsagnet om, at "kroppen er forældet". Lige så radikalt er det, at han konsekvent omtaler sin egen krop ikke som "min krop", men slet og ret som "krop". Dermed sætter han spørgsmålstegn ved kroppens grænser og status. Kroppen ses som noget, man rent teknisk kan manipulere med, som man kan med andre ting.

I Stelarc's Stomach Sculpture fra 1993 fremstilles kroppen som en ting, et materielt sted og et materiale, man kan arbejde med. Her førte Stelarc et lille paraplylignende apparat ned i sin mave. "Skulpturen" var selvlysende og udsendte lyde. Man kan sige, at denne maveskulptur var en simpel, om end grænseoverskridende, måde, hvorpå kroppens indre blev taget i brug som et almindeligt "objektivt" rum.

Stelarc's filosofiske overbygning til hans egen kunst er en slags modstand mod, hvad man for sjov kan kalde "den ergonomiske korrekthed". Altså tanken om, at teknologien må tilpasses den naturlige menneskekrop, lidt som fodformede sko. I stedet argumenterer Stelarc for, at kroppen også må omskabes på teknologiens præmisser, hvis mennesket skal kunne matche de nye muligheder og livsbetingelser, teknologien medfører.

Stelarc: frigørelse og tingsliggørelse

Ideologisk befinder Stelarc sig, hvis ikke pladask midt i, så i hvert fald meget tæt på transhumanismen. Både Stelarc og transhumanisterne ønsker i princippet, at man uden grænser skal kunne optimere menneskekroppen gennem sammensmeltning med robotdele, kunstig intelligens o.l. Men transhumanisterne har et liberalt udgangspunkt: De vil fremme individets frihed og selvbestemmelse.

I sine teoretiske skrivelser har Stelarc, ligesom transhumanisterne, en liberal og teknologibegejstret grundholdning. Men flere kendere af Stelarc's kunst mener, at Stelarc's kunstudøvelse - hans performances - er mere tvetydige og åbne for fortolkning. Én af dem er professor i kunsthistorie ved Århus Universitet, Jacob Wamberg:

"Det står åbent, hvad det går ud på, når han står der med den tredje hånd og spjætter med kroppen. Er det teknologien, der er ved at overtage ham; er han ved at blive en slave af teknologien, eller er det en mere harmonisk udvikling af en symbiose mellem menneske og maskine?"

Jacob Wamberg opfatter Stelarc's begreb om en "splittet personlighed" som et vink med en vognstang om, at Stelarc's kunst godt nok iscenesætter det frigjorte individ, der kan skatte og valte med sin krop. Men samtidigt fungerer Stelarc's kunst paradoksalt nok som metafor for en ekstrem afgivelse af individuel frihed, fordi kroppen i nogle optrædener bliver ufrivilligt fjernstyret af andre end den, som " ejer " kroppen - altså andre end Stelarc selv.

I Stelarc's kunst fremstilles kroppen som en ting blandt andre - som et fremmedlegeme, der er stillet til fri rådighed for det "jeg" eller subjekt, som er forbundet til kroppen. Men dermed tager Stelarc konsekvensen og stiller det samtidigt til skue, hvordan kroppen i lige så høj grad kan blive forbundet til andre subjekter. Tentativt er det et kunstnerisk nattesyn om en sjæl, der har mistet sin privilegerede forbindelse til én bestemt krop. Nu er kroppen ikke "min" krop, men lige så meget de andres.

Stelarc: gæstfrihedens etik eller kroppens fortsatte fornedrelse?

Åbenheden og dobbelttydigheden af Stelarc's kunstværker ses tydeligt ved, at fortolkningerne af hans værk deler sig i to nærmest modsatrettede lejre.

Der er dem, der mener, at Stelarc's værk på befriende og/eller erkendelsesudvidende måde nedbryder falske, overleverede skillelinjer mellem krop og sjæl, individ og omverden.

Omvendt er der dem, der siger, at Stelarc's instrumentalisering af kroppen tværtimod går hånd i hånd med en mekanisk opfattelse af det kropslige og en opfattelse af menneskets bevidsthed og identitet som noget andet (og mere værdifuldt) end menneskets krop.

De modsatrettede fortolkninger af Stelarc's performances handler helt centralt om identitet og om forholdet mellem den menneskelige bevidsthed og den omverden, som omgiver mennesket.

En hel bog, "The Cyborg Experiments", er dedikeret til forskellige læsninger af Stelarc's og Orlans kunst. Orlan er en kunstner, der udsætter sin krop for ekstrem æstetisk kirurgi. Orlan har for eksempel fået planteret to små horn i panden.

I bogen siger Joanna Zylińska, at Stelarc gennem sin "protesekunst" viser en form for gæstfrihed ved at byde andet (teknologi) og andre (subjekter) velkommen inden for sin egen krops grænser. Hun mener, at Stelarc's kunst peger på en etik, der på frugtbar vis bryder forestillingen om et isoleret, eneherkende subjekt: "Disse konceptuelle forandringer ændrer vores måde at definere identitet på, idet de tillader opkomsten af en mindre bundne og mere forbundne modeller for menneskelig subjektivitet".

I modsætning til Zylińska mener Meredith Jones og Zoé Sofia, at Stelarc's kunst er en "pervers cartesianisme". Det vil sige, at Stelarc læner sig op af Descartes' filosofi, hvor subjektet eller bevidstheden er noget, der er adskilt fra kroppen: "Stelarc går ind for en pervers cartesianisme, i hvilken bevidsthed og kognitiv viden er opstillet (bagved scenen og på scenen) med det formål at opgive kontrollen med kroppen".

Jones og Sofia interesserer sig desuden for den kropslige smerte, som der er i Stelarc's såvel som i Orlans kunstudøvelse. De sammenligner Stelarc's og Orlans brug af kroppen med de religiøse og ekstremt fysiske ritualer, der var udbredte i middelalderen. I Stelarc's eget ordvalg "suspenderes" kroppen i nogle af hans optrædener, og som han siger: "Den [suspenderede] krop lider under store smerter". Ifølge Jones og Sofia

kan denne kropslige smerte sammenlignes med flagellanten, der piner sin krop for at (be)visе sit - åndelige - tilhørsforhold til Kristus. Blot dette, at Stelarc (og tilskuerne) i stedet er i færd med at bevise deres - åndelige - tilhørsforhold til "secular ideals about beauty, agency, technology, progress and evolution".

Skønheden mellem menneske og natur

Beherskelsen af både den indre og den ydre natur har været et vigtigt tema igennem kunsthistorien. Om de romantiske landskabsmalerier skriver den tyske filosof Hegel i 1800-tallet, at de grundlæggende er ude på at fjerne naturens fremmedhed ved at gøre den til et scenisk spejl for sjælelige rørelser. Den nyeste cyborg-kunst hos performancekunstneren Stelarc kan også ses som et led i fortællingen om, hvordan kunsten iscenesætter menneskets forhold til omverdenen. Det er en fortælling, der i hvert fald har en afgørende begyndelse helt tilbage i renæssancen.

I 1336 bestiger renæssancehumanisten Petrarca bjerget Mont Ventoux, som ligger i Provence. Han skrev et brev om opstigningen til sin ven. Senere er dette brev blevet betragtet som et af renæssancehumanismens tidligste udtryk. Petrarcas bjergvandring bliver desuden betragtet som epokegørende, fordi han besteg bjerget for fornøjelsens skyld, for at nyde udsigten.

Petrarcas bjergbestigning er et udbredt udgangspunkt for en beskrivelse af den æstetiske nydelse af naturen som landskab, som udsigt. I Petrarcas brev om oplevelsen skriver han, at forundringen over den jordiske skønhed satte ham i en sådan sjælelig stemning, at han fik trang til at læse i den medbragte bog med kirkefaderen Augustins "Bekendelser". På bjergets top gik Petrarca fra nydelsen af en ydre storslåethed til en indre grublen over sjælens natur.

I en artikel fra 1974 bruger den tyske filosof Joachim Ritter Petrarcas bestigning af bjerget Mont Ventoux som billede på, at mennesket først må have et beherskende, distanceret forhold til naturen, for at det som individ kan nyde naturen æstetisk, det vil sige som landskab. Petrarcas tilbagetrækning fra den jordiske skønhed til indre sjælelige betragtninger viser en sammenhæng mellem at opfatte sig som et autonomt individ og det at kunne betragte naturen som landskab, udsigt og en scene, hvorpå indre rørelser kan reflekteres.

Hvordan er opfattelsen af naturens landskabelige skønhed - som komplementært sidestykke til det autonome subjekt - relevant for moderne cyborgkunst? Denne opfattelse er relevant i den grad, at cyborgkunsten netop sætter det stabile forhold mellem det menneskelige subjekt og dets materielle omgivelser på spil.

Cyborg – kunstnere i begyndelsen af det 20. århundrede

Professor i kunsthistorie ved Århus Universitet, Jacob Wamberg, siger det på denne måde: "Jeg mener, at når selve individopfattelsen bliver udfordret, som jeg mener, den er blevet igennem hele det 20. århundrede imod en mere porøs individopfattelse, som på forskellig vis forbinder sig med omverdenen, så påvirker det også kunstbegrebet. Kunsten er gået hen og blevet noget mere tingsligt, en del af virkeligheden".

Marcel Duchamp (1887-1968) står i kunsthistorien som den, der først begyndte at bringe hverdagens ting ind i kunstrummet. Men før opfindelsen af de såkaldte "ready mades" malede Duchamp billeder. Det mest berømte af disse billeder, "Nøgen figur, der går ned ad en trappe nr. 2", vakte bestyrtelse ved en udstilling i New York i 1913.

I en artikel om cyborg-kunstens udvikling skriver Bruce Greenville om Marcel Duchamps billede: "Der kan ikke være nogen tvivl om, at Duchamps allusion til den menneskelige maskine ikke bare var en trussel mod

den almindelige æstetiske smag men også en trussel mod den almindelige opfattelse af den menneskelige krop og dens fysiske grænser. Her var en krop i bogstavelig forstand skilt ad, og dens maskinelle funktion var definerende for, hvordan den skulle repræsenteres".

Marcel Duchamps billede siger noget om hans interesse for den menneskelige krop som en maskinel størrelse. Billedets formsprog er inspireret af kubisme og futurisme. Men sekvenseringen af kroppens bevægelser er inspireret af fotografen Etienne-Jules Marey, der studerede menneskekroppens bevægelsesfaser gennem tusinder af billeder. Billedets brunlige, monokrome nuancer og reduktionen af kroppen til elementære former er med til at understrege det maskin- og robotagtige indtryk.

En endnu større fascination af maskinen og det maskinelle finder man desuden hos futuristerne, der som Marcel Duchamp var aktive i begyndelsen af det 20. århundrede. Her fortæller formsproget, hvor bevægelsen males ind i billedet, om en tydelig teknik- og fremskridtsbegejstring.

Fernand Leger (1881-1955) forholdt sig i sin kunst også til forholdet mellem menneske og maskine. Avantgardefilmen fra 1923-24, Ballet mécanique, forløber i en utraditionel mekanikinspireret rytmik. I filmen bruges de levende billeder til at anslå ligheder mellem menneske og maskine.