

**Nekaj
besed o
konceptu
(javnega)
prostora**

Jovita Pristovšek

**Vprašanje
o
umetnosti
in Die
Antwoord**

Jernej Kaluža

**Umetnost
in skupno:
politika
skozi
produkcijo/
ekonomijo**

Kaja Kraner

**Umetniški
aktivizem
in
agonistični
prostori**

Chantal Mouffe

Partnerji in koproducenti

**Društvo
Galerija BOKS**

**drustvoboks.
wordpress.com**

Društvo Praznine

www.praznine.si

**Association DUM
(Društvo Umetnikov)**

www.dum-club.si

Galerija Miklova hiša

www.galerija-miklovahisa.si

Partnerji in koproducenti

Galerija Škuc

galerija.skuc-drustvo.si

Koroška galerija likovnih umetnosti

www.glu-sg.si

MGLC

Mednarodni grafični likovni center

www.mglc-lj.si

Partnerji in koproducenti

Mestna galerija Ljubljana

**www.mgml.si/
mestna-galerija-ljubljana**

**MG+MSUM
Moderna galerija**

www.mg-lj.si

**ŠOU
Študentska organizacija Univerze v Ljubljani**

www.sou-lj.si

Šum #2

69

**Nekaj besed o konceptu (javnega) prostora
Jovita Pristovšek**

93

**Umetnost in skupno: politika skozi produkcijo/ekonomijo
Kaja Kraner**

113

**Vprašanje o umetnosti in Die Antwoord
Jernej Kaluža**

131

**Umetniški aktivizem in agonistični prostori
Chantal Mouffe**

140

O avtorjih

Sodelavci!

ŠUM je namenjen objavi daljših in teoretsko poglobljenih prispevkov s področja sodobne umetnosti. Objavljamo tudi morebitne kritične in argumentirane odzive na v ŠUM-u že objavljena besedila, saj si želimo, da bi ŠUM omogočal preseganje enosmerne komunikacije in tako prispeval h krepitvi kritičnega dialoga (kot konflikta), ki ga v našem prostoru pogosto močno primanjkuje.

Osnutke besedil in že dokončana besedila sprejemamo skozi celo leto, za vsako številko revije ŠUM pa redno objavimo tudi javni razpis za besedila. Osnutki, ki bodo poslani po zadnjem roku za oddajo za posamezno številko, bodo obravnavani v sklopu naslednjega razpisa. Avtorji boste o možnosti objave predlaganega besedila obveščeni po e-mailu v petnajstih dneh po oddajnem roku.

Osnutke pošljite na sumrevija@gmail.com.

Vse objave so honorirane.

Šum #2

Nekaj besed o konceptu (javnega) prostora¹

Jovita Pristovšek

Rdeča nit tega besedila bo partikularen rekúrz na že vzpostavljene koncepte prostora, koncepte, ki zadevajo stičišča javnega, sodobnosti, 'realnosti' ter nenazadnje tudi umetnosti.

Da vzpostavimo specifično genealogijo termina *prostor* in percepcijo le-tega od sedemdesetih let dalje, se bomo najprej podrobno posvetili Foucaultevemu besedilu z naslovom *Heterotopia (Of Other Spaces, 1967)*,² ki sicer ne pripada uradnemu korpusu njegovega dela, kjer ob utopije (kot mesta brez realnega prostora) in realne družbene prostore postavi koncept tako imenovanih heterotopij ali – kot to imenuje z drugimi besedami – 'kontra-mest' oziroma 'drugih prostorov' ali morda 'prostorov drugosti'. Foucaultevo (*odprto*) besedilo ponuja vpogled tako v koncepcijo prostora (od srednjega veka do) sedemdesetih let prejšnjega stoletja kot tudi v specifične prostore, znotraj kate-

1 Besedilo je delno revidirana različica poglavja magistrskega dela z naslovom *Kontekst sodobnih umetniških praks* (2012).

2 Tekst, ki je bil podlaga za Foucaultovo predavanje marca leta 1967, je objavil francoski časnik *Architecture/Mouvement/Continuité* v oktobru leta 1984. Prevod besedila *O drugih prostorih* se nahaja v Michel FOUCAULT, *Življenje in prakse svobode. Izbrani spisi*, Ljubljana, 2007, str. 214-223.

rih so vključeni vsi ostali prostori družbe (in katerih branje se ponuja na (morda *pre*)več načinov). Na nekaterih mestih bomo interpretacijo Foucaultevega besedila izvedli prek reference na Walterja Mignola,³ čigar besedila zelo precizno vzpostavljajo *drug pogled*⁴ na (dominantne) interpretacije koncepta prostora, in prek Davida Harveya,⁵ ki bo dopolnil partikularne vrzeli v konceptiji prostora (od renesanse do postmodernizma). V nadaljevanju bomo sledili spremembam koncepta prostora in z njim povezane (*demokratične*) retorike v obdobju (osemdesetih in) devetdesetih prek besedila Rosalyn Deutsche iz leta 1998, ki nosi naslov *The Question of "Public Space"*⁶. V samem zaključku pa bomo prek besedila *Public Space or Spaces of Anonymity*⁷ Santiaga Lopeza Petita nakazali trenutno konceptijo 'demokratičnega' (javnega) prostora. Namen besedila je zgolj razpreti specifično genealogijo različnih konceptij prostora od sedemdesetih let prejšnjega stoletja dalje.

Foucaultevo prvo omembo heterotopičnih mest lahko zasledimo v predgovoru knjige *The Order of Things: An Archaeology of the Human Science*,⁸ izdano leto preden je pripravil osnutek *Heterotopia (Of Other Spaces)* za predavanje v letu 1967. V omenjenem predgovoru se Foucault referira na Jorgea Luisa Borgesa, kjer navaja njegov citat iz kitajske enciklopedije, ki klasificira živali

3 Walter MIGNOLO, "Dispensable and Bare Lives. Coloniality and the Hidden Political/Economic Agenda of Modernity", v *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self Knowledge*, VII, 2, spring 2009. Glej tudi: Marina GRŽINIČ, *Razveza epistemologije od kapitala in pluriverzalnost - pogovor z Walterjem Mignolom, 1. del*, dostopno na: http://www.reartikulacija.org/?p=196&langswitch_lang=si (dostop marec 2011).

4 Z *drugim* pogledom (tistim, ki ostaja zunaj evropocentričnega) merim na dekolonialno perspektivo.

5 David HARVEY, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, ZDA, 1989.

6 Rosalyn DEUTSCHE, *The Question of 'Public Space'*, dostopno na: http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html (dostop februar 2011).

7 Santiago LÓPEZ PETIT, *Public Space or Spaces of Anonymity*, dostopno na: <http://www.barcelonametropolis.cat/en/page.asp?id=23&ui=416> (dostop december 2010). Glej tudi Santiago LÓPEZ PETIT, *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, 2009. Omenjenega avtorja je bilo v slovenskem prostoru moč prvič zaslediti v okviru teoretskih del Marine Gržinič, in sicer istega leta, kot je izšla njegova (že omenjena) knjiga. Glej Marina GRŽINIČ, *Capital, Repetition*, dostopno na: <http://www.reartikulacija.org/?p=695> (dostop april 2011).

8 V izvirniku Michel FOUCAUT, *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Francija, 1966.

v okvir sledečih kategorij: a) tiste, ki pripadajo vladarju, b) balzamirane, c) krotke (udomačene), d) pujske, e) sirene, f) pravljične (mitične), g) klateške pse, h) vključene v trenutno klasifikacijo, i) frenetične (divje, razbrzdane), j) neštete, k) narisane z zelo finim čopičem iz kamelje dlake, l) *et cetera*, m) tiste, ki so ravnokar razbile vrč za vodo, n) tiste z dolge poti, ki 'izgledajo kot muhe'. Foucault argumentira, da tisto, kar prekorači vse meje imaginacije, niso skupaj nanizane fantastične in resnične živali, temveč enostavna abecedna serija – a, b, c, d itd., ki povezuje vsako od teh kategorij z drugimi.⁹ Tisto, kar je čudno, je golo dejanje naštevanja, ki te kategorije nakopiči skupaj,¹⁰ monstrozna lastnost Borgesovega naštevanja pa argumentira, izvira iz dejstva, da je bila skupna podlaga, na kateri so ta srečanja možna, uničena; tisto, kar je nemogoče, ni bližanje nanizanih stvari, temveč samo mesto njihovega srečanja.¹¹ Za Foucaulta tu mesto njihovega jukstapozicioniranja predstavlja zgolj ne-mesto jezika. V nadaljevanju trdi, da morda obstaja še hujša oblika nereda od neskladja, neprimernosti povezovanja stvari, »nereda, v katerem številni elementi možnih redov ločeno bleščijo v dimenziji, brez zakona geometrije, izjemnega [...]; v takšnem stanju so stvari 'položene', 'nameščene', 'razvrščene' na mesta tako zelo drugačna druga od drugih, da je nemogoče najti njihovo mesto ali bivališče, določiti njihov skupen lokus [...]. Utopije zagotavljajo uteho: čeprav nimajo realne lokalnosti, je tu nenazadnje njihova nemotena regija, kjer se lahko razkrijejo; odprejo se mesta s širnimi avenijami, sijajno posejanimi vrtovi, dežele, kjer je življenje brezskrbno, čeprav je pot do njih neobstoječa. Hetrotopije so moteče verjetno zato, ker skrivnostno izpodkopavajo jezik, ker naredijo nemogoče imenovati to in tisto, ker krhajo ali zapletajo splošna imena, ker vnaprej uničijo 'sintakso' in ne zgolj sintakso, s katero konstruiramo stavke, temveč tudi manj očitno sintakso, ki omogoča besedam in stvarem (drugim poleg drugih in nasprotne drug drugim), da se 'držijo skupaj'. To je, zakaj utopije dovoljujejo pravljične in diskurze: tečejo s samim drobcem [*grain*] jezika in so temeljna dimenzija pravljične; he-

9 Michel FOUCAULT, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York, 1994, str. XV. Dostopno na: http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Foucault-Order_of_things-text.html (dostop marec 2011).

10 *Ibid.*, str. XVI.

11 *Ibid.*, str. XVI.

terotopije (kot so tiste, ki jih lahko tako pogosto najdemo pri Borgesu) izsušijo [desiccate] govor, ustavijo besede na njihovih tirih [*stop words in their tracks*], kontestirajo samo možnost gramatike pri njenem viru; razpustijo naše mite in sterilizirajo lirizem naših stavkov.«¹² Heterotopije torej tu Foucault definira kot moteče (in razmejene od utopij), saj razpuščajo mite, prekinjajo gladek in 'naraven' pretok besed in diskurzov; zdi se, da heterotopije delujejo kot mesta s funkcijo prerazporeditve (reda stvari) ali pa imajo (vsaj) potencial, da razkrivajo obstoječ (hegemonski) red stvari.

V besedilu *O drugih prostorih* Foucault prej omenjeni obliki partikularnih mest (prostorov) definira kot prostore, ki so v povezavi z vsemi ostalimi mesti, »vendar na tak način, da suspendirajo, nevtralizirajo ali sprevračajo celoto odnosov, ki so prek njih načrtovani, zrcaljeni ali reflektirani.«¹³ Ta mesta, ki so povezana z vsemi ostalimi, vendar njim kontradiktorna, klasificira v dva glavna tipa: *utopije* in *heterotopije*.¹⁴ »Utopije« pravi, »so položaji brez realnih krajev. To so položaji, ki z realnim prostorom družbe vzdržujejo splošen odnos neposredne ali preobrnjene analogije. To je perfekcionirana družba sama ali pa narobna stran družbe, toda vsekakor so te utopije prostori, ki so v temelju bistveno irealni.«¹⁵ V naslednjem koraku Foucault ob utopije (kot ne-mesta) postavi prostore, »ki so načrtovani v sami instituciji družbe in ki so nekakšni proti-položaji [*contre-emplacements*], neke vrste dejansko realizirane utopije, v katerih so realni položaji, vsi drugi realni položaji, ki jih je mogoče najti znotraj kulture, hkrati reprezentirani, spodbijani in sprevrnjeni, neke vrste kraji, ki so zunaj vseh krajev, čeprav so kljub temu dejansko lokalizabilni. Te kraje, ker so absolutno drugačni od vseh položajev, ki jih reflektirajo in o katerih govorijo«,¹⁶ v kontrastu z utopijami poimenuje *heterotopije*.

Še preden pa se posveti poskusu vzpostavitve sistematične deskripcije heterotopij, utopijam in heterotopijam poišče skupno (mešano) izkustvo/izkušnjo v zrcalu. Zrcalo zanj predstavlja

12 *Ibid.*, str. XVII– XVIII.

13 Michel FOUCAULT, »O drugih prostorih«, v: *Življenje in prakse svobode. Izbrani spisi*, Ljubljana, 2007, str. 217.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

utopijo, ker gre za kraj brez kraja.¹⁷ V njem »se vidim tam, kjer nisem, v irealnem prostoru, ki se virtualno odpira za površino, sem tam zadaj, tam, kjer me ni, nekakšna senca, ki meni samemu daje mojo lastno vidnost, ki mi omogoča, da se gledam tam, kjer sem odsoten«. ¹⁸ Hkrati pa zrcalo deluje kot heterotopija, ker gre za realno obstoječ kraj, ki »znova naredi to mesto, ki ga zavzemam v trenutku, ko se gledam v ogledalu, hkrati absolutno realno, povezano s celotnim prostorom, ki ga obdaja, in absolutno irealno, ker je prisiljeno, če hoče biti zaznано, preiti skozi to virtualno točko, ki je tam zadaj.« ¹⁹ Heterotopija (zrcala) mi torej ponudi alternativno vizibilnost samega sebe oziroma rekonstrukcijo samega sebe tam, kjer sem.²⁰

Foucault v drugem delu besedila vzpostavi poskus *heterotopologije* prek šestih principov. V sklopu prvega principa heterotopije označi kot konstanto vsake kulture oziroma človeške skupnosti, ki sicer nimajo absolutne univerzalne forme, ter jih klasificira v dve večji kategoriji kot *heterotopije krize* (ki obstajajo v tako imenovanih *primitivnih družbah* kot privilegirani, sveti ali prepovedani prostori, rezervirani za posameznike, ki so v stanju krize: adolescentnosti, menstruacije, nosečnosti itd.), ki jih vztrajno izpodrivajo *heterotopije deviantnosti* (kjer so nastavljeni individuumi, katerih obnašanja niso v skladu z družbenimi normami). Mejo obeh oblik heterotopij Foucaultu predstavljajo prav domovi za ostarele (saj je starost kriza, brezdelje pa deviantnost). Znotraj tega principa heterotopologije lahko jasno razberemo funkcijo heterotopije kot mesta, ki je vzpostavljeno ali zato, da posameznika (grobo ali subtilno) izloči iz družbe kot privilegiranega, ali pa nasprotno, da ga vzpostavi kot 'drugačnega' oziroma normalizira njegovo 'drugost'.

V drugem principu heterotopologije pove, da lahko heterotopija, ki ima natančno definirano vlogo znotraj posamične družbe, v skladu z obliko slednje, v kateri se zgodi, zavzema različne funkcije. Za primer poda zgolj *heterotopijo pokopališča*. Pokopališče je (kot nenavaden kulturni prostor) povezano z vsemi ostalimi mesti družbe, države, vasi, mesta itd. prek sorodnikov pokojnikov in od 19. stoletja (ki je, kot pravi, vsakomur prine-

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, str. 218.

20 *Ibid.*

slo *pravico do škatlice lastnega razkroja* in tako ne konstituira več svetega nesmrtnega jedra mesta) predstavlja 'drugo mesto'.

V tretjem principu heterotopijo označi kot sposobno jukstapozicioniranja (v okviru enega realnega prostora) več med sabo nekompatibilnih mest (teater, ki na odru naniza serijo mest, ki so tuja drug drugemu, kino, perzijski vrt – kot najstarejšo parcelo sveta, ki hkrati predstavlja totaliteto sveta – in njegovega naslednika: živalski vrt).

Foucault nadaljuje, da so heterotopije (pogosto) povezane z (iz)rezi v času (in jih zavoljo simetrije poimenuje kot *heterokronije*). V okviru četrtega principa sistematizira naslednja dva tipa heterotopij: *čas akumulirajoče heterotopije* (muzej in knjižnica – heterotopiji, lastni zahodni kulturi 19. stoletja) in njim nasprotno *temporalne heterotopije* (sejmišča, zabavišča, festivali), ki v sedemdesetih predstavljajo prav na novo vzpostavljene počitniške vasi (slednje ponujajo zgoščene tri tedne polinezijske izkušnje bivanja).

Heterotopično mesto, kot nadaljuje Foucault v petem principu, ni prosto dostopno. Vstop je bodisi kompulzoren (vojašnica, zapor) ali pa sta zanj potrebni dovoljenje in določena gesta (podreditev obredom in purifikacija/očiščenje). Nasprotno obstajajo tudi heterotopije, ki delujejo kot čista odprtja (iluzije svobode in dostopnosti) – ki pa vendarle skrivajo izključevanja (za primer poda slavne spalnice velikih brazilskih kmetij in drugod po Ameriki – kjer so popotniki lahko prespali v sobi, popolnoma ločeni od prostorov gostitelja – ki so jih kasneje nadomestili moteli).

Zadnja in šesta od značilnosti heterotopij, ki jih naniza Foucault, je sledeča: heterotopije imajo funkcijo v relaciji z vsemi prostori, ki ostajajo zunaj njih, ta funkcija pa se razkrije med dvema ekstremnima poloma. Njihova vloga je ali ustvarjanje prostora iluzije, ki izpostavlja/razkriva realni prostor (bordel kot *heterotopija iluzije*), ali pa nasprotno ustvariti »neki drug prostor, drug realni prostor, ravno toliko popoln, ravno toliko natančen, ravno toliko dobro urejen, kolikor je naš brez reda, slabo urejen in zmeden.²¹ Slednji (popoln realen prostor) imenuje kot *heterotopijo kompenzacije*, v okviru katere razmišlja o podobnostih z delovanjem kolonij kot absolutno perfektnih mest (angleške puritanske družbe v Ameriki). S sledečimi besedami nadalje

21 *Ibid.*, str. 222.

opiše tudi jezuitske kolonije v Južni Ameriki kot »čudovite, popolnoma urejene kolonije, v katerih je bila človekova popolnost dejansko dovršena«²² in (jasno) regulirana na popolnoma vsakem koraku. In če sta bordel in kolonija dve ekstremni obliki heterotopij, pa ladja zanj predstavlja heterotopijo *par excellence*.²³ Pred tem pa seveda doda, da je krščanstvo »s svojim temeljnim znakom zaznamovalo prostor in geografijo ameriškega sveta«.²⁴

Upoštevajoč oboje Foucaultevih besedil heterotopija torej predstavlja relacijsko mesto, ki je kontradiktorno in v funkciji odnosa z vsemi ostalimi mesti, ki ostajajo (kar ne pomeni, da uha-ja relacijam moči); je mesto, ki *sumi*, *nevtralizira* ali *invertira* nize relacij, ki jih mesta, s katerimi je povezano, določajo, zrcalijo ali reflektirajo; je mesto, kjer se odvija jukstapozicioniranje in kombiniranje več med seboj nekompatibilnih mest/stvari; in je mesto, kjer se pokaže fluidno razmerje med *znotraj* in *zunaj*. Heterotopija tako ali omogoča branje pravil in zakonitosti, ki konstruirajo različne prostore oziroma produkcijo specifičnih prostorov, ali nevtralizira obstoječe relacije, kar lahko beremo tako v smislu *napraviti relacije za nenevarne in neškodljive* kot tudi *prikriti oziroma narediti relacije neizstopajoče* (in prav tu se skriva past 'utopije o heterotopiji kot mestu odpora'), ali pa preobrne, reorganizira oziroma preusmeri (obstoječe) relacije. Foucaulteva prostorska metafora – heterotopija – torej omogoča koeksistenco večjega števila fragmentiranih možnih svetov v 'nemogočem prostoru'.²⁵

Kratek postanek in razmislek o današnjih oblikah heterotopij bi šel v sledečo smer: je danes javni prostor (čeprav ga Foucault v besedilu eksplicitno ne omenja) prav kombinacija dveh ekstremnih oblik heterotopij: heterotopije iluzije (individualne) svobode, ki se kaže kot čisto odprtje, ter perfektno in pikolovsko organizirane heterotopije kompenzacije? Ali sodobno umetniško delo predstavlja *utopijo* o kritičnem poseganju v realen družbeni in socialni prostor ali (*temporalno*) *heterotopijo*, ki kot smo videli, v sebi nosi tako potencial spodbijanja kot tudi nevarnosti legitimiranja obstoječih relacij (moči) in normalizacije *drugosti*? In nenazadnje: je ladjo imperija zamenjalo internetno omrežje?

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, str. 223.

25 David HARVEY, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, ZDA, 1989, str. 49.

Foucault v samem začetku besedila v grobem naniza (zgodovinske) spremembe v konceptu prostora. Prostor, kot trdi, ima svojo zgodovino v zahodni izkušnji, v srednjeveški hierarhični in dialektični konceptiji prostora (sveti in profani, zavarovani in odprti, urbani in ruralni, supernebesni in nebesni, nebesni in zemeljski). Ta prostor Foucault poimenuje *prostor namestitve* oziroma *lokalizacije*: »Bili so kraji, kjer so bile stvari nameščene [*placée*], ker so bile na silo premeščene, in potem nasprotno kraji, kjer so stvari našle svoj položaj [*emplacement*] in svoje naravno mirovanje. Vsa ta hierarhija, to nasprotje, ta prepletenost krajev je tvorila to, kar bi lahko zelo grobo imenovali srednjeveški prostor: prostor lokalizacije.«²⁶ Srednjeveški prostor je torej opisan in percipiran v okviru strogih hierarhij, ki jasno definirajo in ločujejo (omejeni) znani svet od nepoznanega (zunanjega) prostora. Medtem ko Foucault *prostor razsežnosti* oziroma ekstenzije, ki nadomesti *prostor lokalizacije*, umešča v čas 17. stoletja, ki ga je zaznamovala Galilejeva trditev o brezmejnem in neskončno odprtem prostoru,²⁷ Walter Mignolo ključno spremembo prostorske konstelacije umešča v kontekst časa odprtja atlantske trgovske zveze,²⁸ čas 'modernega' imperialnega kolonializma, čas *nasilnih* izbrisov lokalnih oblik kultur, izbrisov družbenogospodarskih organiziranosti, spominov, znanja, subjektivnosti itd., in pojav tega, kar imenuje *rasna matrica moderne/kolonialnega sveta* – to je – »zahodnega imperialnega kapitalizma in rasizma kot nujne epistemološke strukture, ki je v danem času [*at the moment*] legitimirala epistemološko nadvlado teologije in kasneje epistemološko nadvlado filozofije in znanosti kot ultimativni dokaz empiričnega obstoja 'ras', ki ločujejo človeške vrste in rangirajo človeška bitja v skladu z njihovo stopnjo humanosti (ontologija) ter njihovo stopnjo intelektualnih kapacitet in znanja (epistemologija).«²⁹ (Prostori) teologije, filozofije,

26 Michel FOUCAULT, "O drugih prostorih", v: *Življenje in prakse svobode. Izbrani spisi*, str. 215.

27 Foucault interpretira posledice Galilejevega odkritja brezmejnega in neskončno odprtega prostora kot razkrojitev kraja srednjega veka; »kraj neke stvari ni bil nič več kot točka v njenem gibanju, kakor tudi mirovanje neke stvari ni bilo drugega kot neskončno upočasnjeno gibanje«. *Ibid.*

28 Zanimivo je, da Foucault zaključí svoje besedilo z ladjo kot heterotopijo *par excellence*.

29 Walter MIGNOLO, »Dispensable and Bare Lives. Coloniality and the Hidden Political/Economic Agenda of Modernity«, v: *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self Knowledge*, VII, 2, pomlad 2009, str. 71. Mignolo v omenjenem besedilu

znanosti in belega zahodnega moškega so tako lahko našli svojo *naravno podlago in stabilnost* v okviru evropskih zahodnih imperijev in tudi v vzpostavljenih tako imenovanih *drugih prostorih*. *Ekstenzija* (imperialne oblike) kapitalizma v *nove svetove* se je vzporedno vršila s tem, kar Mignolo imenuje kot kompleksno strukturo, ki se konstantno dograjuje še danes – to je *kolonialno matrico moči*, ki jo ponazori v diagramu sledečih štirih medsebojno prepletenih področij: znanje in subjektivnost (epistemologija, estetika), družbeni spol in seksualnost (družinsko življenje in razmnoževanje ras, temelječa na krščansko buržoazni družini), oblast (vlada in vojska) ter ekonomija (delo, zemlja in naravni viri). V središče diagrama Mignolo postavlja prav rasizem in patriarhat kot epistemološka temelja zahodne epistemologije.³⁰

Tudi David Harvey na primer postavlja (prvo) radikalno rekonstrukcijo pogleda na prostor (in čas) v čas renesanse, ki je s temeljnimi pravili perspektive (katere hladen geometričen in sistematičen občutek prostora je poudarjal moralno odgovornost človeka v geometrično urejenem univerzumu Boga) oblikovala način videnja za štiri stoletja.³¹ Brunova koncepcija neskončnega prostora, ki je zadala izziv hierarhično spočetelemu sistemu avtoritete in moči, lokalizirane na partikularnem prostoru Rima, je omogočila razumevanje Zemlje kot končne totalitete ter vplivala na Galileja in Newtona.³² Razsvetljenstvo je kasneje prostor postavilo kot 'dejstvo' narave in s tem sprožilo osvajanje ter racionalno razporejanje/odrejanje prostora, ki je – za razliko od prej – sedaj imelo nalogo slaviti in pospešiti osvoboditev človeka kot svobodnega in aktivnega posameznika, opremljenega z voljo in zavestjo.³³ Toda, kot trdi Harvey, z obravnavanjem določene idealizirane koncepcije prostora so razsvetljenski misleci prek praktične racionalizacije konfiguracij prostora in časa tvegali »nevarnost zaprtja prostega pretoka

argumentira, da so imele od 16. stoletja dalje epistemološke in ontološke konstrukcije rasizma dve glavni uničujoči posledici: ekonomsko in pravno/politično pogrešljivost [dispensability] človeških življenj (*ničvredna* in *gola* življenja).

30 Sestavni del kolonialne matrice moči je tudi današnja neoliberalna različica kapitalizma. Marina Gržinić, *Razveza epistemologije od kapitala in pluriverzalnost - pogovor z Walterjem Mignolom, 1. del*, dostopno na: http://www.reartikulacija.org/?p=196&langswitch_lang=si, (dostop marec 2011).

31 David HARVEY, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, ZDA, 1989, str. 244.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, str. 249.

človeške izkušnje in praks«. ³⁴ Tu se tudi umešča Foucaulteva historična transformacija (ki najverjetneje označuje ta *prostor ekstenzije*): »postopno ekstenzijo mehanizmov discipline skozi 17. in 18. stoletje, njihovo razširitev preko celotnega družbenega telesa, formacijo, ki bi lahko na splošno bila imenovana družba discipline«, ³⁵ ali z drugimi besedami prehod »od kompaktnih disciplin k fleksibilnim metodam nadzora« ³⁶ oziroma še drugače vpeljavno panopticisma v samo družbeno telo. ³⁷

Ta *prostor razsežnosti*, kot trdi Foucault, je danes nadomeščen s položajem (*site*). ³⁸ Ker Foucault sicer ne razjasni, kako je prišlo do takšnega obrata v konceptiji prostora, predlagam, da se zelo na kratko vrnemo k Harveyu, ki razjasni še dva radikalna premika. Njegova teza o rojstvu modernizma je vezana na leto 1846/1847, čas depresije (prve krize kapitalistične presežne akumulacije) v Angliji, ki se je kmalu razširila na preostali (kapitalistični) svet. Gotovost absolutnega in homogenega prostora (in mesta), kot trdi Harvey, se je transformirala v negotovost menjajočega se relativnega prostora, kjer imajo lahko dogodki nekega prostora takojšnje učinke in posledice na/v mnogih drugih prostorih sveta. ³⁹ Ta radikalna reorganizacija prostora in časa v ekonomiji je vplivala tudi na krizo reprezentacije, ki se je v raziskovanju novih kulturnih form odražala v delih umetnosti (na primer Manetova dekompozicija tradicionalnega prostora in okvirja slike, fragmentacija svetlobe in barve itd.) in literature (Flaubert, Baudelaire itd.). ⁴⁰ »Ekspanzija železniškega omrežja, ki ga je spremljal prihod telegrafa, porast parnega ladjevja in gradnja Sueškega kanala, pričetki radijske komunikacije, kolesarskega in avtomobilskega potovanja ob koncu stoletja,

34 *Ibid.*, str. 253.

35 Michel FOUCAULT, *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*, New, York 1995, str. 195–228. Dostopno na: <http://foucault.info/documents/disciplineAndPunish/foucault.disciplineAndPunish.panOpticism.html>, (dostop marec 2011).

36 *Ibid.*

37 S terminom panopticism Foucault označuje operacijo moči in nadzora družbe. Dizajn Jeremyja Benthama (konec 18. stoletja) za model zapora, v katerem so celice razporejene okrog nadzornega stolpa, sicer nikoli ni bil realiziran, ideja sama pa je služila kot model številnim inštitucijam. Glej Michel FOUCAULT, *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*, str. 195–228.

38 Michel FOUCAULT, »O drugih prostorih«, v: *Življenje in prakse svobode. Izbrani spisi*, str. 215.

39 David HARVEY, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, str. 262.

40 *Ibid.*, str. 263–264.

vse to je spremenilo občutenje časa in prostora na radikalne načine.«⁴¹ Spotoma so se s široko ekspanzijo zunanje trgovine in investicij, ki je velike kapitalistične moči zastavila na pot globalizma prek imperialnega osvajanja in notranje imperialističnega rivalstva, svetovni prostori deteritorializirali (odstranjen je bil njihov predhoden pomen) in reteritorializirali v skladu s prikladnostjo kolonialni in imperialni administraciji; kar je vseboval prostor, je bilo fundamentalno preurejeno.⁴² Drugi veliki val modernistične inovacije v estetski sferi se je pričel sredi te časovne in prostorske zgostitve.⁴³ Interpretacijo modernizma kot odgovora na krizo v izkušnji časa in prostora Harvey naveže na študijo Stephena Kerna (iz leta 1983 naslovljeno *The Culture of Time and Space, 1880–1918*), ki trdi, da so materialno podlago za nove oblike razmišljanja o času in prostoru vzpostavili telefon, brezžični telegraf, rentgen, kino, kolo, avtomobil in letalo.⁴⁴ Albert Einstein (posebna (1905) in splošna relativnostna teorija (1913)) in Henry Ford (tekoči trak (1913)) sta v povezavi, opozarja Harvey. Prvi radijski signal, oddan z Eiffelovega stolpa, pa je poudaril možnost, da se prostor sesede v simultanost trenutka v univerzalni javni čas, ki je postajal čedalje bolj homogen.⁴⁵

Skratka, če je fordistična produkcija, povezana s Keynesijevo obliko državne regulacije, opredeljevala povojni čas od leta 1945 dalje in temeljila na specifičnem nizu praks kontrole dela, tehnoloških mešanica, navadah potrošnje in konfiguracijah političnoekonomske moči, je zlom tega sistema leta 1973 inavguriral nagle spremembe, fluks (pretok) in negotovost.⁴⁶ Harvey teorizira drugo fazo časovno prostorske zgostitve v kontekstu premika od fordizma k fleksibilnemu režimu akumulacije (kot pogoju postmodernizma).⁴⁷ Pospešitev cirkulacije blaga, nove tehnologije, preusmeritev od elitnega k množičnemu tržišču (produkcija instantnega blaga in *throw-away* družbe), restrukturacija trga dela (fleksibilni delovni režim in premik od redne zaposlitve k polovičnemu delovnemu času, začasni pogodbi ali k

41 *Ibid.*, str. 264.

42 *Ibid.*

43 *Ibid.* str. 265.

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*, str. 266.

46 *Ibid.*, str. 124.

47 *Ibid.*

podizvajalski pogodbi), konstrukcija novih znakovnih sistemov in podob kot blaga (vse vitalnejša vloga tekmovanja v gradnji podob v okviru oglaševanja za manipuliranje želja, okusov in življenjskih stilov znotraj rastoče dinamike kapitalizma), vloga simulakra v produkciji serijskih in replikativnih identitet, pojav novih sektorjev produkcije in storitev, simultani kolaps prostorov sveta v serijo podob na televizijskem ekranu (produkcija podob mest in prostorov), prostorske transformacije (deindustrializacija nekaterih regij in industrializacija drugih), kolaps prostorskih meja in vse pomembnejša aktivna produkcija prostorov s posebnimi kakovostmi (prostorsko tekmovanje med lokalnim, mestnim, regijskim in državnim za privlačnost kapitalu), 'dematerializacija' denarja (njegova razveza od dragocenih kovin) oziroma razveza finančnega sistema od aktivne produkcije in materialne oblike denarne baze (1973), 'smrt Boga', 'smrt Avtorja' in vzpon anti-avratične umetnosti (ter s tem umetnostnega trga), zavrnitev 'meta-naracij' itd. Vse to, kakor argumentira Harvey, zaznamuje drugo *časovno prostorsko zgostitev* in stanje postmodernosti.⁴⁸ »[P]oudarek na kratkotrajnosti, kolažu, fragmentaciji in disperziji v filozofski in družbeni misli posnema stanje fleksibilne akumulacije.«⁴⁹ Fragmentacija, nedoločeno in intenzivno nezaupanje v kakršenkoli univerzalni diskurz⁵⁰ so tako odraz nenehno spreminjajoče se izkušnje časa in prostora, posledice tega pa nenazadnje nenehne revalorizacije v polju reprezentacije. Foucaulteve *heterotopije* (kot tudi mnoga druga postmodernistična dela) odražajo težnjo po privilegiranju *spacializacije* (to je *uprostoritev*) časa (bivanja) zoper anihilaciji (izničenju) prostora prek časa (postajanju), saj ponuja množico možnosti, znotraj katerih lahko vzbrsti *spacializirana* 'drugost'.⁵¹

Foucault tako že samem začetku besedila *Heterotopia (Of Other Spaces)* z opredelitvijo razlike med epoho 19. in 20. stoletja trdi, da bo slednjo morda bolj kot čas zaznamoval prostor. Označi jo kot dobo *sočasja, jukstapozicije, bližine in daljave, vzporednosti, razpršenosti*.⁵² Foucault daje prednost relacijam med mesti,

48 *Ibid.*, str. 284–307.

49 *Ibid.*, str. 302.

50 *Ibid.*, str. 283.

51 *Ibid.*, str. 273.

52 Michel FOUCAULT, »O drugih prostorih«, v: *Življenje in prakse svobode. Izbrani spisi*, str. 214.

istočasno pa ne zanika usodne prepletenosti časa s prostorom.⁵³ Heterogenost, s katero Foucault označi prostor, je kontrastna linearnemu pojmovanju časa in zgodovine kot tudi v določeni meri homogenemu (in hierarhičnemu) pojmovanju prostora. »[Ž]ivimo znotraj neke celote relacij, ki opredeljujejo položaje, ki niso zvedljivi eni na druge in ki jih absolutno ni mogoče postavljati ene nad druge.«⁵⁴ »Položaj je opredeljen z relacijami sosedstva med točkami ali elementi; formalno jih je mogoče opisati kot serije, drevesa, mreže.«⁵⁵ Pomembnost mesta kot problema zasledimo tako v sodobni tehnologiji (klasifikacija, hranjenje podatkov itd.) kot tudi v demografiji (bližina, cirkulacija, označevanje, klasifikacija itd. človeških elementov).⁵⁶ »Smo v dobi, ko se nam prostor daje v obliki relacij položajev.«⁵⁷

Foucault torej odpira raznovrstno branje ne samo različnih (morda celo nezamisljivih) relacij med prostori, temveč tudi različnih investicij v (identitetne in druge) kategorije, se pravi različnih načinov in postopkov, s katerimi so te relacije vzpostavljane, ohranjane, klasificirane, imenovane, ukinjene, skratka upravljane (kamor spada tudi način 'samoupravljanja' kot posledica *ponotranjenja* panoptikona). Čeprav Foucault govori o konceptu prostora v precej *odprti* obliki, eksplicitno pa ne omenja dispozitivov, je v omenjenem besedilu le-te moč razbrati kot heterogene nize oziroma množice, ki vsebujejo diskurzivne, institucionalne, administrativne, pravne in druge elemente,⁵⁸ če beremo prostor vzporedno z njegovim načinom produkcije.

Foucault v omenjenem besedilu pove še nekaj bistvenega o konceptu prostora (v času sedemdesetih), in to je, da se prostor kljub vsem tehnikam za apropiacijo prostora, kljub celotni mreži vedenja, ki nam ga omogoča razmejiti ali formalizirati, in kljub določenim teoretičnim poskusom desakralizacije ni uspel – tako kot čas (v 19. stoletju) – ločiti od sakralnega niti od številnih opozicij, ki ostajajo nedotakljive (tako s strani institucij kot tudi praks). Vse te opozicije (*zasebni/javni prostor, družinski/*

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*, str. 216.

55 *Ibid.*, str. 215.

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

58 Giorgio AGAMBEN, *What is an Apparatus. And Other Essays*, Kalifornija, 2009, str. 1-24.

družbeni prostor, kulturni/uporabni prostor, prostor počitka in dela), pravi Foucault, še vedno neguje skrita prezenca sakralnega.⁵⁹ Slednja je, kot smo do neke mere že nakazali, del širše *kozmolgije*⁶⁰ – *kolonialne matrice moči*, ki je vzpostavila ločnice oziroma opozicije ali pa jih ohranila med tem, kar so na primer že stari Grki zelo natančno razlikovali s terminoma *oikos* (sfera doma, družine, gospodinjstva in privatnih zadev) in *polis* (mesto, država, politika in javne zadeve). Stara relacija med *oikos* in *polis* je nenazadnje označevala žensko (in sužnjevo) identiteto kot privatno lastnino moškega – svobodno identiteto – (čigar adekvatna privatna lastnina je bila ravno tako primarni pogoj za sodelovanje v javni sferi v 18. stoletju),⁶¹ danes pa jo je moč razbrati na primer v odnosu med zahodno belo žensko in vzhodno pogostokrat ilegalno ekonomsko migrantko, kot to v svoji analizi pokaže Rasa Balockaite.⁶²

Spremenjena izkušnja prostora in časa sedemdesetih se torej odraža tako v kulturnih in estetskih praksah (zaradi dejstva, da le-te naslavljaajo konstrukcijo prostorske reprezentacije in artefaktov iz pretoka človeških izkušenj)⁶³ kot tudi v različnih teorijah jezika in komunikacije. Če se je v času modernizma predpostavljalo tesno in razpoznavno razmerje med označevalcem (medijem) in označencem (sporočilom), poststrukturalizem to razmerje vidi kot konstantno se razdirajoče in vzpostavljeno v nove kombinacije.⁶⁴ Intertekstualnost med drugim predpostavlja

59 Michel FOUCAULT, »O drugih prostorih«, v: *Življenje in prakse svobode. Izbrani spisi*, str. 216.

60 Marina GRŽINIĆ, *Razveza epistemologije od kapitala in pluriverzalnost – pogovor z Walterjem Mignolom*, 1. del.

61 Kakor argumentira Mignolo, je bilo pojmovanje ženske (izumljeno na osnovi patriarhalnih temeljev) »v zahodnem krščanstvu in njena poznejša sekularizacija znotraj buržoazne družine ena od poglobitnih razsežnosti kolonialne matrice moči (ob gospodarskem, političnem in etičnem nadzoru ter dominaciji)«. *Ibid.* Za nadaljno razpravo o privatni lastnini, ki je historično gledano tudi skupni imenovalec spola in rase (žensk kot ljubosumno privatiziranih objektov poželjenja in žensk kot privatne lastnine moških ter sužnjev kot privatiziranih instrumentov dela in sužnjev kot privatne lastnine gospodarja) glej Angela MITROPOULOS, *Legal, Tender*, dostopno na: <http://www.reartikulacija.org/?p=698> (dostop april 2012) in Achille MBEMBE, »Necropolitics«, v: *Public Culture*, 15 (1), 2003, str. 21.

62 Glej Rasa BALOCKAITE, *Go West ...! Myths of femininity and feminist utopias in East and West*: <http://www.eurozine.com/articles/2009-08-14-balockaite-en.html>, december 2010.

63 David HARVEY, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, str. 327.

64 *Ibid.*, str. 49.

participacijo tako proizvajalca kot konzumerja 'teksta' (oziroma kulturnega artefakta) v produkciji označevanja in pomenov. Proces, performans, *happening* itd. so v umetnostnih formah od šestdesetih let dalje odraz dekonstrukcije in rekonstrukcije določenih fiksnih predpostavk in pomenov (objekta, telesa itd.).

V nadaljevanju se bomo posvetili besedilu z naslovom *The Question of "Public Space"* iz leta 1998 avtorice Rosalyn Deutsche, saj ponuja tako genealoško metodologijo za vpogled v diskurz o javnem prostoru in javni umetnosti tekom osemdesetih in devetdesetih kot tudi načine uporabe s slednjima povezane terminologije. Sam koncept javnega prostora postavi pod vprašaj prav z zapustitvijo ideje, da ima javni prostor že vnaprej dan (univerzalen) pomen in predlaga ukvarjanje s konceptom javnega prostora, ki bazira na delovanju operacije. Zanima jo diskurz o javni umetnosti, saj je ta, kot pravi, že sam politično mesto, »mesto [...] tekmovanja o pomenu demokracije in, pomebneje, o pomenu političnega.«⁶⁵

Kot opaža Deutsche, ima termin *javno* (v zadnji dekadi) predvsem demokratične konotacije, da implicira *odprtost, dostopnost, vključevanje, participacijo, odgovornost do ljudi* itd. Diskurz o javni umetnosti, kot trdi, torej ni zgolj mesto nameščanja termina *javno*, temveč v širšem pomenu termina *demokracija*.⁶⁶ Raznovrstne *demokratične procedure* (kot so vključevanje skupnosti, integracija umetniških del v prostore, ki jih okupirajo itd.) tako vzpostavljajo koncept demokracije kot samoumeven, njene naloge pa kot tiste, ki razrešujejo konflikte.⁶⁷

Deutsche nato omenja erupcijo diskurza o javnem prostoru (v okviru umetnosti, urbanizma in arhitekture) kot del širšega polja razprav o pomenu demokracije znotraj različnih aren (politične filozofije, novih družbenih gibanj, pravnih študij, množičnih medijev, popularne kulture, izobraževalne teorije itd.).⁶⁸ Trdi, da je diskurz o javnem prostoru (kot ena od komponent retorike demokracije) pogostokrat uporabljen prav v prid legiti-

65 Rosalyn DEUTSCHE, *The Question of 'Public Space'*, dostopno na: http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html (dostop februar 2011).

66 *Ibid.*

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*

miranja nedemokratskih politik. Deutsche med slednje prišteva ustvarjanje izključevalnih urbanih prostorov, državno prisilo in cenzuro, nadzor, ekonomsko privatizacijo, zatiranje razlik in napadanje pravic nenujnih (pogrešljivih) članov družbe, pravic tujcev in nenazadnje tudi same ideje pravic. *Zlorabo* termina javno 'detektira' tako znotraj retorike konzervativne demokracije (v okviru katere so v uporabi koncepti svobode, enakosti, individualne svobode, aktivizma in participacije) kot tudi znotraj levičarskega diskurza o javni umetnosti (kot politični umetnosti v nasprotju z ne-javno umetnostjo).

Nadalje nakaže razvoj in spremembe v diskurzu o javni umetnosti skozi osemdeseta in devetdeseta leta. V osemdesetih, prvi Deutsche, je intenziviran diskurz o javnem prostoru in javni umetnosti sovpadal z masivnimi urbanističnimi restrukturacijami (in posledično gentrifikacijo) kot delom »globalne prostorske restrukturacije, ki je olajšal nove kapitalistične relacije zatiranja in izkoriščanja ter transformiral mesta v interesu privatnega profita in državne kontrole.«⁶⁹ Umetnost, ki je sodelovala pri oblikovanju restrukturiranih prostorov ali imela olepševalno funkcijo, je bila mišljena kot tista, ki služi osnovnim potrebam enotne družbe in je kot taka, argumentira Deutsche, performirala prav politično funkcijo, ki je »restrukturaciji [...] podelila legitimost in pomagala zadušiti družbene konflikte, razmerja zatiranja, ki so pravzaprav ustvarjali nove prostore.«⁷⁰

Deutsche ter vsi, ki so stremeli k demaskiranju politik konzervativnih definicij javnega prostora in redefiniciji javne umetnosti, so našli dragocen vir prav v konceptu 'javne sfere' Jürgena Habermasa (javne sfere kot niza institucij, znotraj katerih se zberejo privatni državljani z namenom formuliranja javnega mnenja, ki je lahko kritično do države).⁷¹ Kategorija javne sfere se je izkazala za uporabno tako v okviru diskurza umetnosti, kjer je omogočila razumevanje javnega prostora, kot sfere politik, pa tudi v okviru umetniškega kritizma, znotraj katerega je omogočila redefinicijo javne umetnosti kot tiste, ki ali vstopa v politični prostor ali pa ga ustvarja. Javna umetnost je bila posledično razumljena kot instrument, ki konstituira

69 *Ibid.*70 *Ibid.*71 *Ibid.*

javno prek vključitve ljudi v politično diskusijo ali z vstopanjem političnega boja. Z vpeljavo koncepta javne sfere je s svarilom o ustvarjanju umetnosti javne, kot trdi Deutsche, prišla tudi zahteva po politizaciji umetnosti.

Vendarle, argumentira v nadaljevanju, pa se diskurz o javni umetnosti od osemdesetih dalje le delno spremeni. Če diskurz o javni umetnosti v osemdesetih (za)senči vprašanje javnega prostora, pa v devetdesetih simultano priznava in se izogiba dejstvu, da je javni prostor dejansko vprašanje.⁷² Deutsche svojo tezo argumentira prek Freudovega 'modela' fetišističnega nepriznavanja spolne razlike in ga postavi v paralelo z diskusijami, ki vpeljujejo *javno* kot samoumevno politično, ki je zunaj institucij in univerzalno dostopno. »Gonilo nepriznavanja [*disavowal*], orodje, ki generira rigidne delitve znotraj/zunaj ali javno/zasebno, je neizprašana predstava političnega kot sfere enotnega boja, predstava, ki bi jo lahko imenovali falocentrična v svoji orientaciji k dovršitvi.«⁷³ Nekateri ključni termini v okviru diskurza o javni umetnosti ('umetnost', 'javno', 'mesto', 'urbanizem' itd.) so sicer bili historizirani, pomanjkljivost pa vidi prav v dejstvu, da je ključen objekt diskurza – termin *prostor* – zanemarjen do te mere, da je enostavno sprejet kot 'realen' prostor.⁷⁴ Deutsche v nameri razširitve razmišljanj o prostoru in nenazadnje o javnem prostoru vpelje Heideggerjevo definicijo prostora,⁷⁵ katerega (poudarjena) konstruirana narava problematizira katere koli stroge opozicije med fizičnimi družbenimi prostori in diskurzom ali reprezentacijo. »Prostor je diskurzivno konstituiran in diskurz je prostor. Prostor ni entiteta, temveč razmerje. In če je prostor nekaj, za kar je bilo narejeno mesto, 'in sicer znotraj meja', potem je s polaganjem meja, ki označujejo prostor, nekaj izpuščeno.«⁷⁶ Meje in izključevanje kot konstitutivna elementa prostora Deutsche nadalje uporabi v nameri denaturalizacije koncepta javnega prostora (kot samoumevno neizključujočega in univerzalno dostopnega). Termin javni prostor uokviruje z navednicami ("javni prostor"), da ga izpostavi kot

72 *Ibid.*

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*

75 Deutschejina referenca je esej Martina Heideggerja z naslovom *Building Dwelling Thinking* iz leta 1954. *Ibid.*

76 *Ibid.*

mesto boja za njegovo reprezentacijo in pomen. Ta boj je, argumentira, popolnoma političen boj.

V nadaljevanju prek navedbe dveh primerov⁷⁷ naniza postopke, s katerimi je demokratični koncept 'javnega prostora' mobiliziran v avtoritarno smer ali prek sklicevanja na transcendentalno osnovo odločitev o primerni uporabi 'javnega prostora' ali prek sklicevanj protekcionističnega diskurza na '*kakovost življenja*', ki gre, kot pove, z roko v roki tako z *moralnim križarstvom* kot tudi z *ideologijo 'soseske'*.⁷⁸ Deutsche zatorej prek sklicevanja na Claude Lefortovo koncepcijo demokratičnega javnega prostora⁷⁹ (in njegove neposredne povezave s pravicami) nadaljuje prav z opazovanjem fraze 'kakovosti življenja'. V šestdesetih letih, kot omenja, se je fraza v Združenih državah Amerike uporabljala v okviru diskurza gibanja socialnih kazalnikov (*social indicators movement*) in podpirala boj za pravičnejšo distribucijo ter dostop do družbenih resursov. V devetdesetih pa je ta fraza, kot argumentira Deutsche, mobilizirana, da nasprotuje tem bojem. »Danes diskurz o kakovosti življenja ni univerzalističen v smislu predlaganja enakosti za vse ljudi. Univerzalističen je v smislu predpostavljjanja človeške esence, ki zajema vse ljudi v eno celoto in na ta način nevtralizira razlike in izbriše konkretne neenakosti.«⁸⁰ Na sledi nevarnim posledicam – izključevanjem določenih družbenih skupin, ki jih prikrivajo diskurz o 'kakovosti življenja' in namere po zaščiti unitarne podobe javnega prostora – Deutsche prispe do zaključka, v katerem nakaže konstrukcijo identitete brezdomca. V okviru predstave o javnem prostoru kot o sferi družbene enotnosti so brezdomcu oziroma ideološki figuri (z referenco na Slavojja Žižka) pripeti atributi nereda, nemira, zunanjega vsiljivca, ki moti prostor in katerega eliminacija bi obnovila družbeno koherenco.⁸¹

Deutsche, kot smo videli, se skozi besedilo pravzaprav odmička od kakršnega koli poskusa definiranja *univerzalnega* koncepta

77 Prvi primer, ki ga Deutsche navaja, je apropiacija in zahteva po nadzoru renoviranega Jacksonovega parka v New Yorku s strani stanovanjske skupnosti leta 1991, drugi pa izgon brezdomcev iz Grand Central Terminala v osemdesetih. *Ibid.*

78 Produkt naštetih postopkov je izgon vseh *pogrešljivih* prebivalcev mesta. *Ibid.*

79 »Demokracija opusti zunanjega referenta moči in poveže moč z družbo. Toda demokratična se ne more več sklicevati na avtoriteto po pomenu, ki je imanenten družbi sami. Zatorej demokratična revolucija izumi to, kar Lefort imenuje 'javni prostor'. Lefortev javni prostor je družbeni prostor, kjer je v odsotnosti temeljev pomen in enotnost družbe pogajan, konstituiran in tvegan.« *Ibid.*

80 *Ibid.*

81 *Ibid.*

'javnega prostora'. In prav to je cilj njene analize: razgrniti različna pojmovanja koncepta 'javnega prostora' in politične (še zlasti nedemokratične) funkcije vpeljave termina 'javna umetnost' (katere kakovost Deutsche vidi kot tiste, ki rušijo ali gradijo, kar pojmuje kot *resnično demokratičen* 'javni prostor'), izpostaviti konstruirano naravo samega koncepta 'prostora' ter pokazati, da je slednji prav tako kot tudi koncept 'javnega prostora' že samo mesto, znotraj katerega poteka boj za njegovo interpretacijo oziroma reprezentacijo. Retorika, ki upravičuje brezdorstvo, brezposelnost, revščino itd. z apeliranjem na tradicionalne vrednote, *zaščito soseske*, lastno krivdo, nesposobnostjo *biti poslovnež* itd., kot omenja tudi Harvey, premesti etiko z estetiko (kot njen prevladujoč vrednostni sistem).⁸² Še večji problem pa predstavlja nevarnost, da (ulične) podobe revščine, brezposelnosti itd. postanejo voda na mlin kulturnih producentov. Ko je revež estetiziran, revščina izpade iz polja družbene vidnosti.⁸³

Če je bila še v bližnji preteklosti zahteva po javnem prostoru jasno izražena kot potreba po političnem prostoru, znotraj katerega naj poteka soodločanje pri vprašanjih, ki zadevajo kolektivno (kar še ne pomeni, da je bilo tem (idealističnim) zahtevam ugodeno), pa smo danes prej priča zatonu javnega prostora (kot političnega prostora), upravljanju in privatizaciji življenja (s strani kapitala) ter raznovrstni ponudbi *ready made* identitet (za pozabo vsakdanje bede življenja tistim, paradokсно, ki si to še lahko privoščijo).

Dejstvo je, da je prišlo do nekaterih radikalnih sprememb v samem konceptu javnega prostora: 1) *javni prostor je izginil* (zamenjala ga je kombinacija nadzora in konzumerstva), 2) *javni prostor ni več niti potencialno emancipirajoč* (vsakršen poskus nasprotovanja zatiranju, zanemarjanju, izključevanju itd. se pokaže kot neefektiven, morda celo farsičen – pomislimo samo na kriminalizacijo praktično katerih koli demonstracij; kapital, čigar motor je bil nekdanj delavski razred, se je z 'neznosno lahkostjo' odlepil od delovne sile, tako kot se je odlepil od dragocenih kovin), 3) *znotraj javnega se vsak govor, izraz mnenja ali konfrontacija zave-de na preprosto vprašanje individualnega okusa oziroma osebnega*

82 David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, str. 336–337.

83 *Ibid.*

mnenja (priče smo le še ekspanziji individualnih mnenj, ki se ne dotaknejo nikogar, še manj pa realnosti), 4) *vprašanje kolektivnega se danes prej umika vprašanju individualnega kot pa obratno* (vse pomembnejša vloga retorike 'individualne svobode in odgovornosti' v kapitalističnih družbenih relacijah ni zanemarljiv indic).

Santiago Lopez Petit v *Public Spaces or Spaces of Anonymity* omenja koncept krize javnega prostora (katere simptomi so merkantilizacija, privatizacija, gentrifikacija itd.) in s tem spremembe v samem konceptu javnega prostora (redukcija socialnih komponent ter *svobodne ekspresije oblik odpora in kolektivnih občutkov*,⁸⁴ politična nevtralizacija itd.), katerega mutacije – tako materialne kot tudi simbolne – poganja sam neoliberalizem. Vzvode tako imenovane krize javnega prostora je mogoče razbrati v Petitovem konceptu novega odnosa med kapitalom in oblastjo kot solastništva kapitala in oblasti, odnosa, ki je še v času sedemdesetih let (v času fordizma) veljal za odnos (organske) enotnosti med kapitalom in oblastjo. Kot trdi, »kapital je več kot kapital, ker je oblast«,⁸⁵ Politična nevtralizacija javnega prostora je po Petitu lahko percipirana samo s političnega vidika, kar pomeni na podlagi politične hipoteze, ki jo imenuje Velika transformacija: »Velika transformacija je dejstvo, da v globalni eri kapitalizem in realnost sovpadata, da ne obstaja več nikakršnega 'zunaj'. Ta izjava, na hitro predstavljena tukaj, je zgodovinska, filozofska in politična izjava, ki določa razlago [*sets out explain*] razvojev od sedemdesetih let dalje, ki so običajno povzeti z oznako 'neoliberalizma'. Če jo vzamemo resno, ta teza vključuje nov način gledanja na svet, saj nas prisili, da zapustimo okvir krize (javnega prostora) in obravnavamo njegovo politično nevtralizacijo kot neposredno posledico spremembe v sami realnosti. V globalni eri obstaja zgolj ena realnost, saj sovpada s kapitalizmom, vendar pa je hkrati opisana na več načinov: neujemljiva, transparentna, neprozorna [*opaque*] ... Tako smo soočeni z eno samo realnostjo, ki je tudi 'plodno' nejasna [*prolifically vague*]. To je tudi razlog, zakaj bi bilo primernejše ime zanjo 'multi-realnost'. Realnost, vkolikor je multi-realnost, je v osnovi depolitizirajoča, in to iz dveh razlogov: 1) ker kot

84 Santiago LÓPEZ PETIT, *Public Space or Spaces of Anonymity*.

85 Santiago LÓPEZ PETIT, *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, str. 37.

multi-realnost uporablja motnjo [disorder] kot dejavnik reda, in to počne, kar je novost, z množenjem svoje dimenzije, in 2) zaradi zaprtja realnosti, kar omogoča realnosti, da se predstavlja v svoji lastni očitnosti in v obraz očitnosti [*in the face of obviousness*]. [...] Politična nevtralizacija javnega prostora se kaže kot učinek, lasten samodepolitizirajoči se naravi globalne realnosti. Na kratko: javni prostor sam po sebi ni več politični prostor, saj je realnost sama postpolitična.«⁸⁶

To politično nevtralizacijo javnega prostora je, kot nadaljuje Petit, »mogoče opisati v zgodbi, povzeti v frazi 'izguba prostega pretoka besed'. Javni prostor je pričel svoje življenje z vprašanjem Enega. Kakšno pravico ima Eden, da vlada Mnogim? Zato je javni prostor že od svojih začetkov politični prostor za razpravo o glavnih vprašanjih, ki zadevajo kolektivno. Besede krožijo prosto, vzklikajo v prizorišču [scene], da zmotijo establišment, nam omogočajo, da presežemo družbeno atomizacijo. Proste besede se razmnožujejo [proliferate], se ne ustavljajo, odpirajo jezik nasproti jeziku samemu in nato jezik govori nasproti redu, nasproti Enemu ... Danes, kot smo videli, javni prostor ne obstaja in veliko vprašanje o podlagi za pravilo ostaja neodgovorjeno.«⁸⁷ Neodgovorjeno zato, nadaljuje, ker je javni prostor izginil in sta ga zamenjala kombinacija konzumpcije in nadzora ali natančneje *postmoderni fašizem* in *vojna država*. »Svobodna beseda je bila ugrabljena s strani tавтоloške besede. Tавтоloška beseda ali – drugače – avtopozicija Enega, izjava 'realnost je realnost' – na kratko, beseda moči/oblasti [power], ki na novo vzpostavlja red.«⁸⁸ In če je demokracija specifičen način, znotraj katerega sta strukturirana *postmoderni fašizem* in *vojna država*,⁸⁹ potem je javni prostor, kot trdi, njuna prostorska

86 Santiago LÓPEZ PETIT, *Public Space or Spaces of Anonymity*.

87 *Ibid.*

88 *Ibid.*

89 Petit v svoji *kratki razpravi za napad na realnost* reformulira pojem demokracije kot formalizem, ki ga potrebuje globalna mobilizacija za uspešno ravnanje s konflikti, ki jih ustvarja *nebrzdanost* kapitala, oziroma kot specifični način, znotraj katerega sta strukturirana *vojna država* (*Estado-guerra*) in *postmoderni fašizem*; *vojna država* osnovana na transformaciji politike v vojno in *postmoderni fašizem*, konstruiran na individualni avtonomiji oziroma temelječ na dejanskem upravljanju avtonomije (oziroma na reprodukciji razlik, ki so izničene kljub dejstvu, da se jih skuša ohranjati) za kohezijo družbenega reda. Oba nasprotujoča si elementa (torej *vojno državo* in *postmoderni fašizem*) povezuje demokracija kot mehanizem globalnega kapitalizma. Kot argumentira Petit, demokracija v globalni dobi preneha biti vladna oblika zato, da postane oblika

upodobitev [*spatial rendering*].⁹⁰ Petit za to, da pokaže, kaj javni prostor *dejansko je danes*, predlaga premik od 'demokracije' k 'demokratičnemu'⁹¹ – in naslednji pristop: »Javni prostor, ki resnično obstaja, je demokratičen, in javni prostor, če je 'demokratičen', nima več nobenega opravka s političnim prostorom. [...] 'Demokratičen' je zgrajen na podlagi dialoga in tolerance, kar nas vodi k domnevni horizontalnosti, kajti *'razlika je zgolj razlika v mnenju, ko smo se dogovorili o poglavitni stvari.'* In poglavitna stvar je, seveda, neizpodbiten demokratični okvir. Če je demokratičen, kakor javni prostor, si domisli [*makes up*] prostor možnosti – to je osebnih izbir. Več svobode pomeni multiplikacija možnosti za izbiro. Toda ne more se pojaviti nobena opcija, zaradi katere bi bilo vredno odpovedati vse ostale. Ta opcija, ki bi vzbudila dvom o samem prostoru možnosti, ni dovoljena. 'Demokratičen' je zrak, ki ga dihamo. Lahko je izpopolnjen, očiščen, regeneriran (ti termini niso izbrani naključno), toda nikoli ne bomo sposobni vprašati, če lahko živimo brez zraka.«⁹² Ta 'demokratični' je po Petitu tisti, ki javni prostor izprazne konflikta, ga politično nevtralizira, ta pa je na novo rojen kot fikcija pomirjenega [*pacified*] mesta; vse, kar ostane od njega, pa je le še estetizacija 'živeti skupaj'.⁹³ Petit logiko, po kateri deluje 'demokratični javni prostor', imenuje 'premestitev z zamenjavo', ki vključuje nadomestitev/zajetje [*supplanting/capturing*], ki omogoča učinkovit nadzor prek vizibilizacije, predvsem pa omogoča vsemu, da se pojavlja drugačno od tega, kar je.⁹⁴ »V *dejansko obstoječem* javnem prostoru, zgrajenem kot demokratičnem, nihče nima možnosti povedati svojega. Ljudje lahko le govorijo – to je, izražajo mnenja v nedogled. Besede ne dosežejo nikogar; ne škodujejo realnosti. Odbijejo se od izrekajoče osebe in zbledijo v vakuumu, ki nas ločuje med seboj. Tavitološka beseda pride [*gets*] vsepovsod. Pronica v dan in noč. [...] Tavitološka beseda je vodéna glasba [*piped music*], ki nam preprečuje govoriti zase

države. Demokracija tako dobi nov status, ki pomeni demokratično državo (Santiago LÓPEZ PETIT, *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*). Glej tudi *Civic Democracy. A New Form of Control*, dostopno na: http://www.zemos98.org/panelde-control/libro/01_CivicDemocracy_SantiagoLopezPetit.pdf (dostop december 2010).

⁹⁰ Santiago LÓPEZ PETIT, *Public Space or Spaces of Anonymity*.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

enostavno zato, ker penetrira v naše vsakdanje notranje življenje. Poskus oponiranja imperiju 'demokratskega' s kulturo ali z 'državljskim javnim prostorom' je obsojen na neuspeh, saj sta kultura in državljan esencialni del njegovega delovanja.«⁹⁵

Petit torej trdi, da sta tako kultura kot državljan, ker sta osnovna delca delovanja 'demokratskega' javnega prostora, mesti nemožnosti odpora tako imenovani multi-realnosti, ki že sama depolitizira prostor prek množenja svoje dimenzije in s tem zapira realnost (ki je sicer čedalje bolj očitna in paradoksnost čedalje manj jasna). Če postavimo v okvir Petitove Velike transformacije določene opozicije (javno/zasebno, družinsko/družbeno, počitek/delo, utopija/heterotopija, življenje/smrt itd.), za katere Foucault trdi, da še vedno ostajajo svete in nedotakljive, potem se le-te, kot jih je moč zaslediti pri nekaterih avtorjih obravnavanih besedil, prekrivajo in podvajajo, niso pa izginile. Kaj mislim s tem? Ko Jonathan Beller govori o kinematičnem načinu produkcije, definira gledalca kot tistega, ki *že dela*, to je gledalca, ki je istočasno produkt (subjektivizacije) kinematičnega načina produkcije in tudi pomemben člen reprodukcije kapitalističnih odnosov.⁹⁶ Giorgio Agamben v delu *Homo Sacer*⁹⁷ definira življenje, ki se deli na dvoje, na *življenje s stilom – bios* in na *golo življenje – zoe*. *Golo življenje* se v razmerju do *življenja s stilom* pokaže kot podvojena relacija med smrtjo in življenjem. Walter Mignolo v *Dispensable and Bare Lives. Coloniality and the Hidden Political/Economic Agenda of Modernity* vzpostavi razliko med *ničvrednim* in *golim* življenjem kot razliko med ekonomsko kategorijo (sužnjem) in pravno/politično kategorijo (judom).⁹⁸ Vse te opozicije se vse do danes še vedno vzpostavljajo prek kolonialne matrice moči, katere del so tudi *dispozitivi* (rojeni ob premestitvi vprašanj o pravilnem upravljanju posameznikov,

95 *Ibid.*

96 Nil BASKAR, »Umetniško delo v dobi kinematičnega načina produkcije«, v: *Kino!* št. 1/2007, str. 138–151.

97 Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer. Suverena oblast in golo življenje*, Ljubljana, 2004. Homo sacer je paradoksalna figura, znana iz rimskega prava, ki predstavlja zločinca, izobčenega iz skupnosti in določenega kot svetega človeka, ki ga lahko kdor koli ubije (njegov morilec po zakonu ne bo kaznovan), ne more pa biti žrtvovan. Homo sacer torej predstavlja golo življenje, ki je izvzeto iz zakonov oziroma izključeno iz pravnega konteksta, a ga hkrati zakon opredeljuje kot takega.

98 Walter MIGNOLO, »Dispensable and Bare Lives. Coloniality and the Hidden Political/Economic Agenda of Modernity«, v: *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self Knowledge*, VII, 2, pomlad 2009, str 69–87.

dobrin in blagostanja v okviru družine v okvir države,⁹⁹ torej od administracije in menedžmenta oikosa – *oikonomije* – do Foucaultevih biopolitičnih dispozitivov ali Agambnovih aparatov v okviru nacionalne države¹⁰⁰). Toda – in kot to v številnih besedilih predlaga Marina Gržinić – če Foucaultovo *biopolitiko*¹⁰¹ kot *strateško koordinacijo razmerij moči z namenom ekstrahiranja presežka moči iz živih bitij*¹⁰² (torej politiko upravljanja ter omogočanja življenja v okviru *prvega* sveta in prepustitev smrti v okviru *drugih in tretjih svetov*) postavimo v paralelo s tem, kar je Achille Mbembe (s *tretjega sveta*) koncipiral leta 2003 pod terminom *nekropolitika*¹⁰³ (ki sicer artikulira upravljanje teles prek smrti v okviru (post)kolonij), potem lahko obe zasledimo kot tisti, ki se simultano pojavljata in prekrivata tako na globalni kot na lokalni ravni, tako v okviru prvega sveta (na primer brutalna azilna politika znotraj EU, neurejena zakonodaja dela, ki ureja pravice *gastarbajterjev*, redukcija socialnih, zdravstvenih in drugih komponent, podaljševanje delovne dobe in redukcija delovnih mest ter pravic delavcev, segregacija, diskriminacija, izključevanja itd.) kot tudi v drugih in tretjih svetovih (deindustrializacija v nekaterih regijah, industrializacija v drugih, korporativno pustošenje naravnih virov, ki rezultirajo v naravnih katastrofah, in uničenja ter izgoni lokalnih in staroselskih skupnosti, vojaške in humanitarne intervencije za eliminacijo starih režimov in vzpostavitev 'demokracije' itd.).

In od utopij o resnično javnem (prostoru) žal danes (vsaj v kontekstu slovenskega prostora) ne ostaja več kot zgolj gola performativnost nasprotovanj trenutno obstoječemu režimu javnega, političnega in estetskega.

99 Maurizio LAZZARATO, *From Biopower to Biopolitics*, dostopno na: http://cms.gold.ac.uk/media/lazzarato_biopolitics.pdf (dostop februar 2011).

100 Giorgio AGAMBÈN, *What is an Apparatus. And Other Essays*, str. 1–24.

101 Foucault biopolitiko opredeljuje kot vladno prakso od 18. stoletja dalje in njene načine poskusa racionalizacije problemov in pojavov, značilnih za populacijo (kot so rodnost, higiena, zdravje, rasa, itd.), v paraleli z vprašanjem liberalizma kot vprašanjem 'vladati preveč'. Gre torej, kot pravi, za tipe racionalnosti, »ki se uveljavljajo v postopkih, s katerimi skozi državno administracijo usmerjamo človeška vedenja« (Michel FOUCAULT, »Rojstvo biopolitike«, v: *Filozofski vestnik*, XXIV, 3, 2003, str. 175) oz. njihova življenja.

102 Maurizio LAZZARATO, *From Biopower to Biopolitics*.

103 S konceptom *nekropolitike* Achille Mbembe označi *sodobne oblike podreditve življenja moči smrti* (Achille MBEMBE, »Necropolitics«, v: *Public Culture*, str. 39).

Umetnost in skupno: politika skozi produkcijo/ekonomijo

Kaja Kraner

• 'Umetnost' v veliki meri ni več tam, kjer smo jo navajeni iskati; v vedno manjši meri se nanaša na neko specifiko/lastnost artefaktov/objektov ter v vedno večji meri označuje določen način delovanja, pristope, storitve, vzpostavljanje relacij oziroma način njihovega vzpostavljanja (Groys 2004, Strehovec 2003, Bourriaud 2007, Bishop 2012), iz česar je mogoče povleči poenostavljen sklep, da je prvenstveno stvar legitimacije.

• Ta isti sklep lahko – v kontekstu premisleka naslovene relacije – (taktično) vzamemo resno ter ga navežemo na umetniško produkcijo in/kot ekonomijo, ki med drugim označuje delno avtonomno logiko razvoja znotraj umetniškega polja, kot jo na primer opredeli Boris Groys (2002).

• Sopostavitev nekaj izbranih izjav različnih porekel in kontekstov, ki predstavljajo nekakšne konceptualne miljeje ter hkrati »empirično gradivo« oziroma sledi, lahko preplete in zaplete vse izpostavljene komponente: 1) umetnost ni več tam, kjer smo jo navajeni iskati, 2) relacija umetnosti in skupnega, 3) vprašanje (politike) umetniške ekonomije. Pri tem pa izpostavljene komponente niso spojene povsem naključno. Zadnja izjava/koncept-

tualni milje namreč hkrati izrisuje kontekst, iz katerega izrašča zapletanje komponent, istočasno pa služi kot njihovo lepilo.

1. *“What should an artist do to respect the source of his inspiration, the work of a famous colleague who has made a name for herself, and at the same time, to distance himself from that work and that name, and to become himself? For a moment, I thought about how I could free myself, not from the influence, but from the torture of trying to find myself in the work of another artist, if I repeated out loud the famous name, until it lost its meaning. /.../ I felt that I was doing some kind of exorcism. In a way, I was respecting those names, but at the same time, I was freeing myself from a weight, from all that I had accumulated on my mind in the form of preferences and influences, by taking them off of me and converting them into empty sounds, which one after another, were lost in time and space ...”*¹

*»In the West, when someone even passably familiar with art history comes across a work by Joseph Beuys or Yves Klein, say, they immediately see it in relation to an entire network of other artworks and artists, among whom Beuys and Klein occupy important places. The "map" of Western art, in other words, is largely present in the minds of almost everyone in its basic outlines at least.«*²

2. *»Projekt [Socialdress Marije Mojce Pungerčar, K. K.] se hvali z velikimi besedami: skupnost, opolnomočenje, »do it yourself«, upor, socialni čut ipd. Vse to v luči vstaj kot izbruha besa nad korupcijo in razlaščanjem, s čimer pa je umetnica sfurala svoj osebni projekt. /.../ Tisto, kar je družbeno proizvedeno, ni od nikogar, je od vseh! Kdor si jezik vstaj prilašča in ga skuša prodati kot akt »opolnomočenja«, je T.A.T., nič drugačen od kapitalističnih gazd in matriarhov. Nič osvobajajočega ni v neplačanem delu, ki ga projekt estetizira. /.../ Toliko o »kreativnih industrijah« in kvazi-dobronamernih umetnikih, ki niso zmožni misliti izven liberalno-kulturniških okvirjev.«*³

1 Del izjave kosovskega umetnika Albana Muje ob video delu *Free your mind* iz leta 2004, v katerem izhaja iz video dela Marine Abramović.

2 Izjava umetniške skupine Irwin ob projektu *East Art Map*, ki v nadaljevanju še bolj eksplicitno izpostavi moment internalizirane zgodovine umetnosti kot teritorija: *»By leading interested individuals through the last fifty years of the visual arts in the region, EAM hopes to serve as an orientation tool an art-history GPS, as it wereto a vast, but uncharted territory.«* Dostopno na: <http://www.e-flux.com/projects/eastartmap/>

3 Anonimen odziv, ki je zaokrožil po spletu po tem, ko se je v javnosti – predvsem

3. »To, kar pred našimi očmi razpada, je le lažno aristokratski koncept razpolaganja z umetniškim delom, koncept, povezan z željo po osvojitvi ozemlja. Z drugimi besedami, sodobne umetnosti ni več mogoče razumeti kot prostor, ki ga je treba obiskati /.../. Odslej se kaže kot trajanje, ki ga je treba izkusiti, kot začetek neomejene razprave.«

»Nekateri menijo, da je umetniška forma ubežala tej usodi, ker je posredovana prek umetnine. Po našem prepričanju pa nasprotno forma dobi konsistenco (in realno eksistenco) šele v trenutku, ko spravi v igro medčloveške odnose: forma umetniškega dela se rodi iz pogajanja z razumljivim, ki nam je ponujeno. Skozi njo umetnik zastavi dialog. Bistvo umetniške prakse bi bilo tako izumljanje razmerij (relacij) med subjekti: vsako posamezno umetniško delo naj bi bilo predlog za naselitev v skupnem svetu in delo vsakega umetnika je sveženj odnosov s svetom, ki generira druge odnose, in tako naprej, v neskončnost.«

»To početje ne izhaja iz »družbene« ali sociološke umetnosti: meri namreč na formalno konstrukcijo prostorov-časov, ki ne bi re-rezentirali odtujenosti, ki ne bi ponovno vodili v oblike delitve dela. /.../ Njegov cilj namreč ni druženje, ampak proizvod tega druženja, se pravi zapletena oblika, ki spaja formalno strukturo, predmete, ki so obiskovalcu na voljo, minljivo podobo, ki se rodi iz kolektivnega vedenja.«⁴

4. Če si preko razmisleka o migracijah in možnostih pobega od globalnega neoliberalizma v navezavi na umetniške prakse zastavim vprašanje, kako misliti (in prakticirati) »umetniške pobege«, se mi takoj zastavi neko drugo: od česa bi umetnost naj bežala? Zdi se, kot da sodobna »kritična«, »angažirana« itn. umetnost ne počne drugega, kot da beži - v »preverjene« oblike kritičnosti/angažiranosti: cinizem, umetnost kot terapijo, agitacijo, sredstvo kulturne mediacije socialnih konfliktov, izražanja teh istih konfliktov v zamejenem polju, preko tega pa njihove amortizacije.

Migracije v kontekstu družboslovnih in humanističnih prispevkov, ki poskušajo misliti »ne-normativno«, vzpostavljajo bazo za kritično

pa umetniških krogih –sprožila debata, kdo je odgovoren za »odtujitev« razstavljenega kolaborativnega projekta *Socialdress* Marije Mojce Pungerčar iz galerije Alkatraz konec leta 2013. Projekt je bil zasnovan kot delavnica za brezposelne, na kateri so ti vezli gesla iz protestov in vstaj, ki so potekale v Sloveniji med letoma 2012 in 2013.

4 Vse izjave iz: Nicolas BOURRIAUD, *Relacijska estetika. Postprodukcija, Kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*, Maska, Ljubljana, 2007 str. 17-8, 22, 71.

intervencijo v hegemonie oblike državljanstva. Hkrati se potencialnost migracij v ne-normativnih mišljenjskih okvirih raziskuje preko povezav migracij in dela, pri čemer migrantsko delo (ki ni le delo migrantov, ampak specifična oblika/logika dela) lahko predstavlja temelj za intervencijo v hegemoni okvir meznega dela. V tej navezavi se mi postavlja vprašanje, kako je mogoče migracije/migrantsko delo vzporejati s kontekstom umetnosti? Če na podoben način mislimo relacijo (migracij) umetnosti in dela, pridemo do koncepta prekernosti. Med drugim ta označuje negotove in fleksibilizirane delovne in eksistencialne pogoje, hkrati pa spajanje časa dela in življenja, torej dela in življenja umetnika. V tej navezavi se mi porodi novo vprašanje: kaj bi lahko bil ekvivalent normativnega, hegemonnega okvirja meznega dela v kontekstu umetnosti, glede na katerega bi bilo smiselno misliti »umetniške pobege«? Vsekakor na primer totaliteta umetniškega dela, ki se konceptualno in materialno lepi na avtorja in (privatno) lastnino.

Prvi dve izjavi umetnikov izpričujeta povsem singularne težave s samopozicioniranjem v mreži umetniških del/umetnikov oziroma umetnostno-zgodovinskem teritoriju,⁵ ki se jim je preko discipliniranja zasidral v zavest, oziroma težave s samopozicioniranjem v kontekstu globaliziranega umetniškega sveta/trga. Samopozicioniranje umetnikov ima seveda veliko opraviti s konstrukcijo lastne izjavljalne, avtorske pozicije. Po eni strani se zdi, kakor da je ta teritorij nujen, kakor da je samoumeščanje preko njegove internalizacije nujen del »govora« umetnikov, kakor da skratka brez ozaveščanja mesta, s katerega govorijo, sploh ne morejo (spre)govoriti. Hkrati pa jih internalizirani teritorij tradicije nekako tlači, lahko bi rekla, da vzpostavlja teren raziskovanja in govora, a istočasno deluje kot gravitacijska sila v nekem »omejujočem« smislu. Zdi se, kakor da se v procesu internalizacije, ozaveščanja »terena govora« in samokonstrukcije neizbežno eliminira cela mnogoterost tega – če ostanem pri komunikacijski metafori – kar je (sploh) mogoče reči, kako je (sploh) mogoče govoriti. Kakor da skratka vzpostavljanje relacije z umetnostno-zgodovinsko tradicijo vzpostavlja legitimno

⁵ 'Mrežno' v veliki meri označuje kvaliteto umetnostno-zgodovinskega teritorija, ki predstavlja omejeno in zamejeno zalogo umetniških del (podobno umetnostni zbirki). Označuje torej relacionarnost odbranih del, kar implicira, da se ob vključitvi novega dela v teritorij silnice v mreži spremenijo, upognejo, relocirajo ipd.

govorno pozicijo, pridobljena/priporjena legitimnost pa neizbežno predpostavlja določeno žrtev.

Druga izjava izpričuje neko temeljno nerazumevanje med »emancipatornimi težnjami« angažiranih sodobno-umetniških projektov in podobnimi težnjami, ki jih gojijo in prakticirajo aktivisti v okviru protisistemskih, alterglobalizacijskih družbenih gibanj. Najverjetneje s strani aktivistov v času galerijske prezentacije »odtujeni« sodobno-umetniški participatorni projekt, katerega odtujitev je bila s strani avtorice in kolegov iz umetniškega sveta označena za krajo, je v izjavi precej eksplicitno obtožen privatizacije in prilaščanja skupnega, lahko bi rekla kraje v simbolnem smislu, sploh pa nečesa, kar je produkt skupnega, t.i. generalnega intelekta. Nestrinjanje glede tega, kdo je pravzaprav tat, je vsekakor mogoče pripisati dejstvu, da gre za dve različni polji, ki funkcionirata po delno avtonomnih logikah mišljenja in delovanja. Polji, ki sta različni, ker – če se nekoliko navežem na prvi dve izjavi – ne »govorita«/izhajata iz istega internaliziranega teritorija. Delno avtonomne logike delovanja in mišljenja so produkti razvoja in/kot zgodovinskih bojev.⁶ Prilaščanje je tako po eni strani povsem uveljavljena in legitimna sodobno-umetniška strategija, hkrati pa sodobno-umetniške problematizacije avtorstva (iz katerih strategija prilaščanja v neki meri tudi izhaja) avtorsko pozicijo ter njene predpostavke in konsekvence le redko resnično preizprašajo ali celo presežejo.

Metodologija zasledovanja nerazumevanj

Zadnja izjava se nanaša na povsem osebni kontekst, iz katerega izhaja ideja o produktivnosti »metodologije« zasledovanja nerazumevanj. Gre za osnutek prispevka za pogovor, ki je sledil gledališki predstavi Mareta Bulca *Gremo vsi!* v Stari mestni elektrarni v začetku letošnjega leta, ki tematizira vzro-

6 Avtonomizacija polja pa se med drugim odvija tudi preko refleksije njegovega (preko/skozi refleksijo samoskonstruiranega) avtonomnega razvoja. Refleksijo avtonomnega razvoja je torej mogoče razumeti tudi kot obliko simbolnega boja za avtonomijo. Področje pa hkrati deluje kot avtonomizirana totaliteta ravno oziroma izključno skozi boj (zanjo), na podoben način kot je tudi vtis totalitete polja pravzaprav produkt zgodovinskih in aktualnih bojev, tako »notranjih« (med v polje vključenimi akterji) kot bojev na njegovih kot-da mejah (tj. mejah njegove delne avtonomije). Glej: Bourdieu 1995, 1994.

ke migracij neke generacije v kontekstu socialne, finančne in politične krize. Metodologija zasledovanja nerazumevanj zato, ker je moj prispevek na pogovoru (tj. osnutek v precej okrnjeni obliki), požel odzive, za katere bi lahko sklepala, da so bili posledica nerazumevanja. Dojet je bil predvsem kot kritika sodobno-umetniških kritičnih pristopov – vključno s predstavo samo, o čemer je (bilo) mogoče sklepati iz nekoliko ciničnih odzivov režiserja, obrambe »angažirane« umetnosti, ki vendarle sproža kritične razmisleke ipd. Nek tretji odziv nanj, ki ni bil v tolikšni meri »protektiven«, je potisnil razmislek na teren, ki se mi je v tistem trenutku zdel precej izven konteksta, preko retroaktivnega razmisleka in distance pa mi je vendarle omogočil produktivno srečanje. Če ga nekoliko prevedem, je izpostavil pomen umetniške produkcije, ki ne le da sporoča, nagovarja in sproža premislek, ampak deluje kot kompleksna družbena platforma za vzpostavitev alternativnega diskurza in subjektivacije, ki ju morda ni mogoče gojiti v nekih drugih institucijah. Z drugimi besedami, specifična umetniška produkcija predstavlja (vsaj delno) specifični dispozitiv – družbeni, materialni, kognitivni, afektivni mehanizem, oziroma aparat subjektivacije. Odziv je skratka prvenstveno omogočil ozaveščanje moje lastne umeščenosti/perspektive kot kritičarke in teoretičarke umetnosti, ki od produkcije na podlagi (pred)določenih kriterijev bodisi nekaj »zahteva« bodisi je nagnjena k (iz)najdevanju, izluščevanju splošnosti iz partikularnosti. Zelo težko pa se izogne internalizaciji norm in teritorija, se preda »čisti« potrošnji (kot produkciji), »očisti« pogled za to, čemur je ravnokar priča na imanentnem, singularnem nivoju. Od tod izpostavljena podmena, da umetnost torej ni tam, kjer sem jo navajena iskati (umetniško delo, vpeto v transcendentalni, teološki (nad)okvir umetnosti), sploh kadar poskušam naravnnavati fokus na skupno. Dogaja se namreč na presečiščih procesualne konstitucije mrež-ekonomij performerjev, umetnikov, sodelavcev, gledalcev, produkciji subjektivacij – oblik življenja, zmožnosti inovacij na heterogenih stičiščih skupnostne produkcije dela.

1. Umetniško delo – umetnost in delo

»Uobičajan način dovođenja u vezu politike i umetnosti predpostavlja da umetnost, na ovaj ili onaj način, opredmećuje politička

pitanja. No, postoji mnogo interesantnija perspektiva: politika u području umjetnosti kao mjestu rada. Jednostavno, pogledajte kako umjenost funkcionira – ne što prikazuje.»⁷

Če zasledovanje nerazumevanj v nekem smislu označuje zasledovanje presežkov ali »eksternalij« komunikacijskih menjav, v najširšem smislu ekonomij, in če Hito Steyerl v citatu iz članka v kontekstu politike umetnosti cilja na radikalno preusmeritev fokusa od tega, kar se konceptualizira kot umetniško delo – v kakršni koli obliki že – na prostovoljno, neplačano delo v kontekstu sodobno-umetniških industrij, me bo v tem in naslednjem poglavju zanimalo predvsem zasledovanje nevidnega, neovrednotenega dela v kontekstu sodobno-umetniških kolaborativnih, participatornih projektov, na katere je mogoče navezati tretjo serijo uvodnih citatov iz knjige *Relacijska estetika* N. Bourriauda, ki orisuje spremenjeno konceptualizacijo umetniškega dela. Na nek način sorodno preusmeritev fokusa predlaga tudi Bojana Kunst v knjigi *Umetnik na delu*; iz umetniškega dela na delo in produkcijske okoliščine dela sodobnega umetnika.

1.1 Režim umetnosti

Pri opredelitvi režima umetnosti, ki se nanaša predvsem na delno avtonomno logiko razvoja, menjav, oziroma ekonomijo znotraj polja umetnosti, v največji meri izhajam iz prvih dveh izjav, pri čemer me zanima predvsem, kako avtonomizirano polje⁸ »režimira« produkcijo umetniške produkcije. Umetniška avtonomija, katere vzpostavitev je v temelju zvezana s kapitalističnim produkcijskim kontekstom, se – če se navežem na Bourdieuja (1993, 1995) in Groysa (2002) – nanaša predvsem na vzpostavitev »avtonomnih« ekvivalentov »ekonomskega univerzalizma« – umetniškem polju imanentnih principov notranjega hierarhiziranja in vrednotenja. »Režimska narava« polja umetnosti kot

7 Hito STEYERL, *Politika umjetnosti: suvremena umjetnost i tranzicija prema postdemokraciji*, 2013, Dostopno na: <http://www.slobodnifilozofski.com/2013/10/hito-steyerl-politika-umjetnosti.html> (dostop 24. 2. 2014).

8 'Avtonomno' se v tem primeru primarno nanaša na (delno avtonomen) način oziroma logiko »organizacije« produkcije. V tej navezavi je mogoče povleči vzporednico z institucijo, ki jo razumem kot instanco/platformo za organizacijo produkcije, kar pomeni, da ta ne označuje zgolj objektivizirane ampak tudi utelešeno institucijo (podobno privzemanju režimsko-umetniške logike).

delno ločenega družbenega področja, ki je ločeno ali avtonomno ravno v kolikor vzpostavi lastne principe hierarhiziranja in vrednotenja, se nakazuje tudi skozi institucionalno teorijo umetnosti. A. C. Danto na primer izhajajoč iz *ready madea* sistematično primerja dvojice identičnih objektov, od katerih ima le eno status umetniškega dela. Pri tem se v izpeljevanju argumentacije, zakaj je neko Picassovo delo (le?) statusno drugačno od zaznavno identičnega dela otroka, opre na umetnikovo zmožnost internalizacije zgodovine umetnosti v procesu produkcije dela, preko te iste internalizacije pa tudi na segment otditve ustvarjalnega procesa - umetniškega dela kot izjave na aktualno situacijo, trende, debate itn. znotraj umetniškega polja,⁹ v katerega je umetnik vpet, oziroma vanj discipliniran. Vsaka umetniška izjava je torej (praviloma retroaktivno) perceptirana, nadkodirana skozi teritorij tradicije kot tudi mrežo odnosov znotraj polja,¹⁰ kar je na primer zelo očitno v primeru sodobno-umetniških prilaščevalskih strategij.¹¹ (Disciplinirani) umetnik skratka ne »govori«, ne more govoriti, oziroma natančneje ne govori legitimno, kadar ne govori (tudi) preko vzpostavljanja relacij s tradicijo, kadar se na takšen ali drugačen način ne vpne v označevalno verigo že valoriziranega »umetniškega govora«. Najverjetneje ne gre izključno za to, da brez te referenčne baze v obliki internaliziranega teritorija ne more spregovoriti, ker se na primer ne more gibati v nekem brezpomenskem vakuumu, se nima na kaj nasloniti, oziroma od ničesar odriniti. Bolj gre za to, da njegov »prosti govor« ni (nujno) prepoznan kot legitimen, ampak kot blebetanje – morda sploh ni slišan ali prepoznan. Institucija v tem smislu ni zgolj fizični prostor, za stenami katerega se vzpostavlja okvir legitimnosti, ampak označuje tudi (zmožnost) nadkodiranja v smislu legitimiranja. To, kar vstopa v institucijo, kar sploh lahko vstopa, je prepoznano, ker je primer-

9 Danto v svojih konceptualizacijah uporablja pojem 'umetniški svet' ali 'umetniški sistem'. Sama bom zaradi lažjega razumevanja uporabljala (Bourdieujev) izraz 'polje', četudi ne označuje povsem iste stvari. Razlike v tem kontekstu niso bistvene.

10 Če polje umetnosti primarno označuje delno razločeno družbeno polje, teritorij tradicije označuje predvsem diskurzivni produkt polja, ki doprinaša k (iluziji) njegove delne razločenosti.

11 V navezavi na prilaščanje iz referenčne zaloge zgodovine umetnosti, kulture itn. lahko opazujemo, kako se samorefleksivnost kot kritični projekt prevesi v radikalno avtoreferencialnost, rezultat pa je v veliki meri podoben »samorežimiranju«, ki utrdi režim umetnosti oziroma vezi z njim.

no legitimirano, ali pa je vzpostavljeno tako, da je »primerno« na intervencijo legitimacije.

Režim umetnosti torej označuje predoločeno tereno igre, relacionaren teritorij, ki deluje tako, da predloča možne relacionalnosti, sploh pa teritorij, na podlagi katerega se »meri« vrednost, vzpostavlja pomen itn.¹² Ko se umetniška inovacija in/kot vrednost primarno dogaja na terenu (internaliziranega) teritorija tradicije, se inovacija v produkcijskem procesu vzpostavlja preko primarnosti relacije umetniškega produkta do (internalizirane, po podobnem principu konstruirane) tradicije.¹³ Inovacija je, temu ustrezno, kot takšna lahko pojmovana primarno zgolj za mejami polja, ostale relacionalnosti pa so za umetniško vrednost sekundarnega pomena (kar seveda ne pomeni nujno, da so morebiti »izbrisane«). In ravno v tem smislu govorim o režimu umetnosti in »režimiranju«, ter tudi – kot bom poskušala pojasniti v nadaljevanju – »privatiziranju inovativnosti«.

Ko pristopam do institucionalne teorije umetnosti kritično, ne gre skratka (izključno) za kritiko njene redukcije »ekonomske pestrosti« umetniškega polja na logiko kulturne ekonomije – na tem mestu se mi zdi namreč smiselno uporabiti orodja, ki jih ponuja. Umetniški režim reducira umetniško produkcijo, teorija umetnosti, ki so-vzpostavlja totaliteto teritorija tradicije, pa ni v nobenem smislu zunanja niti polju niti režimu umetnosti. Če polje označuje delno razločeno družbeno področje, umetniški režim označuje aparat zajetja produkcije, ki funkcionira znotraj polja, hkrati pa doprinaša k reproduciranju in delni razločenosti polja. Režim umetnosti skratka ne označuje zgolj praviloma retroaktivne intervencije (redukcioniistične, totalizirajoče) teorije, ampak materialno in konceptualno organizacijo in produkcijo umetniške produkcije. Reducira »umetniško ekonomijo« na podoben način, kot je živo delo/delovanje reducirano in abstrahirano skozi ovrednotenje kapitala – presežek,

12 To seveda ne pomeni, da umetniško delo ne omogoča množstva relacionalnosti (s poljubnimi gledalci, interpreti, predmeti, koncepti, pojmi, vrednotami itn.). »Režimiranje« relacionalnosti se tukaj nanaša na vzpostavitev baze, na podlagi katere so znotraj polja oziroma s strani discipliniranih zgolj določene perceptirane in vzpostavljene kot relevantne, množica drugih pa kot nerelevantnih in s tem – nevidnih, »neovrednotenih«.

13 Na tak način se tradicija/totaliteta polja neprestano re-konstruira, režim revitalizira.

izostanek je celi spekter s strani kapitala neovrednotenega, zato pa nevidnega dela ali sploh nečesa, kar morda niti ni mogoče uokviriti skozi konceptualni okvir (abstraktnega, meznega) dela.

1.2 Transformacije (umetniškega) dela

Citirane izjave N. Bourriauda izpostavljajo (domnevno) radikalne redefinicije mišljenja in prakticiranja umetnosti. Poleg tega, da »inovativna« umetniška dela v razmerju do tradicije in aktualne situacije znotraj polja vzpostavljajo kulturno, simbolno vrednost, je mogoče umetniške diskontinuitete misliti tudi kot diskontinuitete v načinih konceptualizacije umetnosti, torej kot epistemološke prelome. V knjigi *Body art* Amelia Jones na primer na konkretnem primeru (prezentacije) akcijskega slikarstva prikaže vzpostavitev spremembe v pojmovanju relacije umetnika do umetniškega dela in gledalca. Fotografije Jacksona Pollocka in drugih umetnikov v procesu slikanja, ki so jih v 50. letih objavili v ameriškem kulturnem prostoru, naj bi po mnenju Jones v likovno umetnost vnesle performativno razsežnost, izhajajoč iz teh pa naj bi se – zraven vznika novih umetniških izraznih medijev (performansa, body arta, happeninga itn.) – vzpostavile tudi predrugačene filozofske artikulacije proizvodnje umetnosti.¹⁴

Transformacije umetniškega dela – materialnega objekta, dela umetnika, konceptualizacije objekta, dela znotraj polja umetnosti itn. – je iz več razlogov produktivno misliti vzporedno s širšimi družbenimi transformacijami dela in produkcijskih pogojev. Performativni, relacijski, kolaborativni obrat znotraj umetnosti (skozi optiko umetniškega dela: od dematerializacije objektov k osamosvojitvi pogosto kolaborativnih, participatornih umetniških procesov) je nedvomno mogoče misliti vzporedno s konceptualizacijami nematerialnega, afektivnega, biopolitičnega, virtuoznega itn. dela ali postfordistične produkcije. Slednja po P. Virnu označuje premik od (serialne) materi-

14 Nedolgo po objavi Pollockovih fotografij francoski filozof Mikel Dufrenne na primer izda knjigo *Fenomenologija estetske izkušnje*, v kateri je jasno razviden omenjeni premik v pojmovanju in razumevanju: »V resnici vsa umetnost zahteva performans: slikar izdeluje ali 'uprizarja' portret /.../. Ustvarjanje je performans.« V: Amelia JONES, *Body art*, 2002, str. 79.

alne produkcije k delu s komunikacijskimi potenciali v navzočnosti drugega, ki je virtuozno v smislu, da ima cilj v samemu sebi, ne pa v opredmetenju. Nekatero konceptualizacije afektivnega in emocionalnega dela na primer nakazujejo na segmente eksploatacije in valorizacije same subjektivnosti delavcev, pri čemer ta ne pomeni le, da je v kontekstu specifičnega tipa dela (na primer skrbstveno delo) izkoriščana celotna subjektivnost predvsem delavke, ampak da tovrstno delo ne koristi, temveč producira subjektivnost. V kontekstu biopolitične produkcije, kot jo opredelita M. Hardt in A. Negri – pri čemer biopolitično produkcijo na tem mestu uporabljam kot širši pojem naštetih oblik dela – torej ne gre le za eksploatacijo, nadzor nad določenim segmentom življenja (delovni čas) in sposobnostmi delavca, ampak je v delovno pogodbo vključena celotna osebnost delavca. Fleksibilni in prilagodljivi delovni pogoji niso takšni zgolj zato, ker jih zahteva specifičen tip dela (kognitivno, afektivno itn. delo) oziroma produktov, ampak gre, podobno kot za kolaborativne umetniške prakse ugotavlja Bojana Kunst, za *eksploatacijo potencialnosti* delavke, ki se skriva v njenem živem telesu. Ali v kontekstu »potrošnje« relacijskih, kolaborativnih umetniških del-kot-njihove produkcije: eksploatacije truda gledalcev – produkta kot produkcije in produkta-kot-produkcije kot potrošnje. V navezavi na nematerialno, afektivno itn. delo je torej smiselno govoriti o »živem delu«, ki ga je mogoče abstrahirati (in s strani delavke dojeti kot abstraktnega) izključno v trenutku, ko je ovrednoteno s kapitalom. Ovrednotenje s kapitalom, pa – kot sem poskušala izpostaviti – v umetniškem polju poteka po delno specifični logiki. V kontekstu relacijske umetniške produkcije, torej razprtih kolaborativnih ustvarjalnih procesov, načeloma ni trenutka opredmetenja ustvarjalnega procesa. Ovrednotenje, »vzpostavitev« vrednosti, ki se je pred tem na podlagi nadkodacije primarno odvijala preko relacionarnosti do teritorija tradicije, pa pogosto nadomešča »ovrednotenje« preko instance avtorske pozicije. Rečeno z besedami iz uvodnega citata: predvsem na način privatizacije skupnega. Razprte relacionarnosti procesa se v tem primeru denimo zaprejo preko nadkodiranja skozi okvir avtorske instance (avtorske govornice ali opusa).

1.3 Locirati skupno: zasledovanje ekonomskih eksternalij

V kontekstu hegemonije biopolitične produkcije, kot jo opredelita M. Hardt in A. Negri,¹⁵ je nesmiselno govoriti o distinkciji med produktivnim in reproduktivnim delom, saj kapitalistična produkcija primarno ni več usmerjena v produkcijo dobrin, ampak družbenih odnosov in oblik življenja. Gre torej tudi za ontološki proces oziroma transformacije na ontološki ravni. »Medtem ko postaja meja med delovnim in življenjskim časom čedalje bolj nejasna, se produktivna moč dela transformira v moč ustvarjanja družbenega življenja.«¹⁶ Namesto materialnih dobrin oziroma materialnih vidikov blaga tako objekti kapitalističnega ovrednotenja v vedno večji meri postajajo podobe, informacije, znanje, afekti, kode in družbeni odnosi, ki so produkt skupnega preko kolektivnih, sodelovalnih družbenih praks. Skupno torej ni mogoče misliti skozi dihotomijo univerzalnega in partikularnega, v nekem smislu namreč označuje družbeno splošnost, nekaj v družbi že danega, vendar se nam lahko kot pasivno kaže zgolj, če zanemarimo, da se neprestano producira. Pogojno ga lahko definiramo predvsem preko zasledovanja težav z njegovim definiranjem in – ovrednotenjem. V veliki meri je nekakšen pesek, ki nam spolzi skozi prste, ko ga poskušamo zagrabit z kvantitativnimi, normativnimi ali transcendentnimi miselnimi okvirji. Kot rečeno, producirajoče skupno zabrisuje delitev med produkcijo in reprodukcijo: »Te produkcije ne moremo razumeti v smislu proizvajajočega subjekta in proizvedenega objekta. Producent in produkt sta namesto tega oba subjekta: ljudje proizvajajo in so proizvedeni.«¹⁷ Produkcijo skupnega je mogoče pogojno ujeti skozi specifičen tip dela, na primer afektivno in intelektualno delo, ki ima potencial ustvarjati kooperacijo in organizacijske mreže, ki niso krajevno določene/omejene, saj presegajo okvire

15 Hegemonija biopolitične produkcije se med drugim nanaša na prevlado nematerialne produkcije v procesih kapitalističnega ovrednotenja, kar seveda ne pomeni, da produkcija materialnih dobrin izginja ali se količinsko zmanjšuje, ampak da je vrednost materialnih dobrin čedalje bolj odvisna/podrejena nematerialnim dejavnikom. Biopolitična produkcija skratka premešča »ekonomsko gravitacijsko središče« iz produkcije materialnih dobrin na produkcijo družbenih odnosov ter zabrisuje meje med produkcijo in reprodukcijo, vzporedno pa se vzpostavljajo novi mehanizmi izkoriščanja in kapitalistične kontrole. V: Michael HARDT in Antonio NEGRI, *Skupno: onkraj privatnega in javnega*, Študentska založba, Ljubljana, 2010, str. 127-142.

16 *Ibid.*, str. 129.

17 *Ibid.*, str. 130-1.

dela in se prelivajo v življenje. Iz perspektive kvantificirajočih ekonomskih analiz oziroma analiz, ki bazirajo na podatkih, ki jih je mogoče kvantificirati, se produkcija skupnega lahko kaže kot »eksczes«, presežek. Vendar: *»To je presežek samo iz perspektive kapitala, ker ne proizvaja ekonomske vrednosti, ki bi jo posamezni kapitalist lahko zajel – čeprav /.../ taka produkcija proizvaja ekonomsko vrednost, ki jo kapital lahko zajame le na širši družbeni ravni, na splošno kot eksternalije.«*¹⁸

Hardt in Negri poskušata biopolitično produkcijo kot produkcijo skupnega locirati ravno preko težav z njenim lociranjem, definicijo in ovrednotenjem preko konceptualizacije negativnih in pozitivnih eksternalij v primeru (ekonomije) nepremičnin oziroma nepremičninskega trga. Negativne eksternalije v tem kontekstu označujejo onesnaženost ozračja, prometne zastoje, prisotnost glasne soseske, visoko stopnjo kriminalitete ipd., pozitivne pa na primer bližino šol, igrišč, intelektualnih krogotokov, »žive« in dinamične kulturne infrastrukture ipd.¹⁹ Ravno v teh eksternalijah, tako negativnih kot pozitivnih, srečujemo prikaz skupnega. Ker pa so te hkrati v veliki meri zunaj lastninskih odnosov, so tudi odporne na ali pa deloma neodvisne od tržne logike in menjave. V kontekstu (ekonomije) nepremičnin se ravno tako izkaže izpostavljeni trenutkek eksploatacije skupnega – zajemanje ekonomske vrednosti skupnega s strani kapitala, ki lahko poteka le na širši družbeni ravni. Skozi konkreten primer razširjene oblike gentrifikacije, v katero je vpeta tudi umetniška produkcija: vzpostavljanje urbanih umetniških sosesk, ki poteka preko selitve revnih umetnikov v soseske z nizko vrednostjo nepremičnin, pri čemer umetniki ne producirajo zgolj umetniških del, ampak tudi »novo mestno krajino«. Čeprav produkcija umetniških del nima neposrednega vpliva na nepremičnine oziroma njihovo vrednost, slednja raste prav na podlagi produkcije skupnega, ki sem jo skušala nakazati

18 *Ibid.*, str. 144.

19 Pozitivne in negativne eksternalije v primeru nepremičninskega trga Hardt in Negri na bolj splošni ravni, predvsem pa izhajajo iz Spinoze, konceptualizirata kot različne oblike skupnega; skupno, ki poveča moči skupnega mišljenja in delovanja, se skratka širi, ko se deli (*sharing*) in predstavlja nekorumpirano obliko skupnega; in skupno, ki te moči zmanjša (*splitting*) ter predstavlja korumpirano obliko skupnega. Prve so dobrodejne oblike in motorji ustvarjanja, medtem ko škodljive oblike skupnega »širijo korupcijo, blokirajo mreže družbenih interakcij in zmanjšujejo moči družbene produkcije.« *Ibid.*, str. 151.

in ki "spremlja" produkcijo umetniških del. Urbana soseska se namreč intelektualno in kulturno revitalizira, razgiba, postane modna itn. Vzporedno si umetniki ne morejo več privoščiti življenja v njej, odidejo drugam, v sosesko se preselijo bogati, pozitivne eksternalije pa se sčasoma izgubijo, saj v končni fazi niso nekaj fiksnega, v strogem smislu materializiranega, ampak »živega«, neprestano producirajočega se.

2. Republika lastnine v umetnosti: privatizacija družbenega toka delovanja?

Zabrisani dispozitivni moment umetniške produkcije, sploh pa moment produkcije skupnega v okvirih umetniške produkcije, se, kot sem že nekoliko nakazala v navezavi na drugi uvodni citat, odvija preko nadkodiranja oziroma v širšem smislu režimiranja. V kontekstu umetniške ekonomije: preko ovrednotenja po delno avtonomni logiki umetniške ekonomije – ovrednotenja preko avtorske instance, ki je na različne načine konceptualno in materialno zvezana s (privatno) lastnino. Odvija se skratka na način individualizacije in privatizacije skupnega ustvarjalnega toka delovanja. Umetniška produkcija je režimirana skozi (predhodno ali naknadno) nadkodiranje, preko sočasnih ali nadgrajujočih se procesov fetišizacije, personifikacije in objektivacije – najpogosteje vzporedno z opredmetenjem umetniškega delovanja. Fetišizacija na primer označuje proces uskladiščenja vira vrednosti in pomena umetniške produkcije v njeno najpogosteje predhodno otrditev v obliki umetniškega dela, artefakta oz. objekta, ki praviloma že predpostavlja moment privatizacije. Objektivacija se na primer nanaša na moment otrditve toka, procesa – procesa tvorbe skupnega, v katero je vpeta umetniška produkcija – hkrati pa se odvija v kontekstu avtorskega opusa kot v veliki meri že predhodno režimirane, zamejene, privatizirane produkcije skupnega.²⁰ Na tak način pa

20 Objektivacija vendarle ne označuje gole zaustavitve in materializacije ustvarjalnega procesa, sploh pa se zveže z vzporedno potekajočimi procesi ter je bolj neposredno vezana na diskurzivne nadkodacije umetniške produkcije, ki jih v okvirih polja umetnosti udejanjajo predvsem disciplinirani. Procesna fetišizacije in personifikacije se nanašata predvsem na »družbene rabe« umetniške produkcije ter sta težje razločljiva. Če fetišizacija označuje predvsem uskladiščenje vrednosti v umetniško delo, ki tako

se preko intervencije avtorstva/lastnine zabrisuje tudi 'družbeni tok delovanja'. To seveda ne pomeni, da umetnik ni avtor umetniškega dela niti da – rečeno z Johnom Hollowayem – govoriti o družbenem toku delovanja pomeni zanikati materialnost narejenega: »Ko napišem knjigo, knjiga obstaja kot objekt. Ima existenco, neodvisno od moje, in lahko obstaja tudi, ko jaz ne obstajam več. V tem smislu lahko rečemo, da pride do objektivacije mojega subjektivnega delovanja, da narejeno dobi obstoj,¹⁶ ki je ločen od delovanja, da se narejeno izloči iz toka delovanja. To je res, vendar le, če svoje delovanje vidimo kot individualno delovanje. Gledano iz perspektive družbenega toka delovanja, je objektivacija mojega subjektivnega delovanja le bežna objektivacija.«²¹

Če ostanem pri avtorstvu, gre skratka za specifično, defetišizirano razumevanje avtorstva onkraj (privatnega) lastninjenja. Sploh pa defetišizirano razumevanje (umetniškega) dela, ki je z avtorstvom neposredno povezano, kar nakaže tudi Foucault v besedilu *Kaj je avtor?* iz leta 1969: »Kaj je ta nenavadna celota, ki jo imenujemo delo? Kakšne prvine ga sestavljajo? Ali ni delo to, kar je napisal tisti, ki se imenuje avtor? /.../ Beseda »delo« in celota, ki jo predstavlja, sta verjetno prav tako problematični, kakor je problematična avtorjeva individualnost.«²²

Avtorska funkcija v diskurzu primarno predstavlja orodje razvrščanja, omogoča omejitev, da se določeni deli diskurza izpostavijo in primerjajo z drugimi, da se skratka med (različnimi) diskurzi vzpostavi odnos. Diskurz je, kot Foucault nadaljuje, predmet prilasčanja, predstavlja lastništvo posebnega tipa. Vendar dobrina, ujeta v krog lastninjenja, postane šele v točno določenem zgodovinskem kontekstu, na koncu 18. in na začetku 19. stoletja, ko se vzpostavijo stroga pravila glede avtorskih pravic. Pred tem so namreč diskurzi v kontekstu umetnosti (Foucault se v besedilu sicer nanaša na različne oblike »literarnih« tekstov) sprejeti in spuščeni v obtok, ne da bi se kdo spraševal o njihovi (avtorski) identiteti.

predstavlja njen vir, se personifikacija v veliki meri nanaša na stranske učinke tega procesa, na primer vtis, da nam umetniško delo »govori«, nas gleda, žali itn. Vsi trije procesi se nanašajo na določen aspekt zaustavitve, razločitve in otdritve družbenega toka delovanja.

21 John HOLLOWAY, *Spreminjamo svet brez boja za oblast*, Študentska založba, Ljubljana 2004, str. 33.

22 Michel FOUCAULT, »Kaj je avtor?«, v *Sodobna literarna teorija*, Krtina, Ljubljana, 1995, str. 27.

V nadaljevanju besedila Foucault vzpostavi specifično distinkcijo med literarnimi/umetniškimi deli in teoretičnimi deli oziroma točno določenimi avtorji – pri slednjih naj bi namreč na delu bil še določen »ekonomski presežek«. Ti niso le avtorji del, ampak so ustvarili nekaj več – možnost za nastanek drugih tekstov, 'odprli so prostor nečemu, kar ni le njihovo, pa vendar pripada temu, kar so utemeljili', omogočili so *»določeno število odstopanj od svojih tekstov, konceptov in hipotez«*.²³ Lahko bi rekla, da so sprožili družbeni tok delovanja, ki ga Foucault sicer načeloma ne beleži v kontekstu umetniških del, četudi v zaključku besedila nakaže tudi to možnost.

Avtorska funkcija torej primarno učinkuje kot orodje, mehanizem urejevanja diskurza, ki poganja družbeni tok delovanja – produkcijo skupnega, na katerega se načeloma šele naknadno, vzporedno s konstitucijo moderne individualnosti, prilepita režimirajoča mehanizma fetišizacije in lastninjenja: *»Lastnina, ki naj bi bila notranja človeški misli in delovanju, je urejevalna ideja ustavne države in vladavine prava. To v resnici ni zgodovinski temelj, temveč etična obveza, konstitutivna oblika moralnega reda. Koncept individuuma ni opredeljen z biti, ampak z imeti. Z drugimi besedami, ne nanaša se na »globoko« metafizično in transcendentalno enotnost, temveč na »površinsko« entiteto, opremljeno z lastnino ali posestjo /.../. Dejansko je prek koncepta individuuma transcendentno upravičevanje lastnine integrirano v transcendentni formalizem legalnosti.«*²⁴

2.1 Sodobna umetnost in skupno: osvobajati živo delo

»Umetniškega aktivizma in aktivistične umetnosti ne preganjajo le represivni državni aparati, zato ker delujeta v območju med umetnostjo in revolucijo, ex post ju potiskajo na obrobje tudi strukturni konservativizmi zgodovinoposja in umetnostne industrije. Zaradi njunih omejujočih kriterijev, kot so izoblikovan kanon, fiksiranost na predmet in absolutiziranje meja med področji, aktivistične prakse sploh niso sprejete v narative in arhive politične zgodovine in umetnostne teorije, razen kadar očiščene svojih radikalnih vidikov, prilaščene in kooptirane zaokrožijo v strojih spektakla. Da bi prebila takšne

23 *Ibid.*, str. 36.

24 Michael HARDT in Antonio NEGRI, *Skupno*, str. 20.

mehanizme izključevanja, mora kvalitetna teorija o aktivističnih umetniških praksah zaobiti tisto, kar se je utrdilo znotraj in zunaj običajnih kanonov, poleg tega pa, medtem ko nastaja, tudi razviti nova pojmovna polja in se navezati na kontekste, ki jih posamezne discipline dotlej niso zaznale.«²⁵

G. Rauniga na tem mestu ne citiram, ker bi morebiti želela izpostaviti aktivistične prakse, ampak ker v knjigi *Umetnost in revolucija* nakaže možno taktiko zoperstavljanja, v tem konkretnem primeru izključevanja presežkov/eksternalij umetniške ekonomije. V nekem smislu podobno taktiko v knjigi *Skupno* ubirata tudi Hardt in Negri; kritično intervencijo na način aktivnega procesa upiranja in transformacije, onstran možnosti, ki jih vsiljuje »teologizacija oblasti« (na primer v obliki kot-da-zunanje, suverene oblasti, oziroma na podlagi negativne, juridične koncepcije oblasti). Ta zato ne poteka niti preko absolutnega zavračanja niti sprijaznjenega sprejemanja, ampak poskuša osvobajati živo delo, zaprto v kapitalu. Kapitalistična eksploatacija in nadzor, kot je izpostavil že Foucault z analitiko oblasti, namreč ne potekata na način nasilja, vsiljevanja zakonov itn. iz neke zunanosti (suverena oblast, pravna koncepcija oblasti), ampak preko nevidnih, naturaliziranih ponotranjenih zakonov – abstraktnost oblasti skratka vzpostavlja občo oblast apriornega.

Znano trditev, da so muzeji ali kar umetniške institucije vobče pokopališča umetnosti, bi lahko v tem kontekstu nekoliko reformulirala: institucije (v razširjenem smislu) so instance – in avtorska instanca v tem smislu ni izjema –, preko katerih se otrdi, valorizira in »privatizira« produkcija skupnega. Moment umetniških institucij kot pokopališč je v tej navezavi mogoče razumeti kot sredstvo *abstrahiranja* živega skupnostnega dela. Abstrahiranje poteka preko procesov otrditve, privatizacije in fetišizacije skupnega, ki je filtrirano »vrnjeno« v območje javnega/javnosti (javne institucije). Če abstrahiranje v splošnem smislu označuje posploševanje, v kontekstu režimiranja ciljam predvsem na odlepljenje od »žive« družbene materije, na osamitev »moči« – in ta se v kontekstu umetnosti v veliki meri nanaša na »vidnost« – produkcije skupnega in družbenega toka

25 Gerald RAUNIG, *Umetnost in revolucija*, Maska, Ljubljana, 2011, str. 16.

iz produkcije umetnosti.²⁶ Umetnost, podobe, jezik so seveda sami zase »mrtvi«, predpostavljajo vnovično investicijo skupnega, animacijo s strani publike. Proces abstrahiranja ne eliminira skupnega, ampak ga skratka abstrahira, pri čemer je skupno izbrisano/zabrisano, umetniško delo pa je fetišizirano v smislu, da se skozi ta isti proces vzpostavi iluzija, kakor da pomen, afekti, efekti itn. ne le izhajajo, ampak so uskladiščeni v umetniškem delu. Gledalčeva investicija, animacija »mrtvega« fetišiziranega in formaliziranega dela, se odslej kaže kot njegova dešifracija, reanimacija, interpretacija.

Na podlagi teze, nakazane v prvem poglavju, da so umetniški »prelomi« pravzaprav epistemološki prelomi, je mogoče začetno podmeno nekoliko reformulirati: ne (le) da umetnost ni več tam, kjer smo jo navajeni iskati, ampak enostavno ni tam, kjer smo jo navajeni iskati. Ali preko specifično zainteresiranega branja N. Bourriauda: ne gre (le) za to, da se je umetnost iz produkcije objektov, preko osamosvajanja procesov in širjenje optike na/v kulturo, preusmerila v produkcijo družbenosti. Umetnost že od vedno (so)deluje ali je kar enaka produkciji družbenega. Družbenega skratka ne (le) zrcali, reprezentira, vanj intervenira, ampak »od vedno« konstituira, artikulira, producira. Če zamenjam Bourriaudov nekoliko problematičen izraz 'družbenosti': v temelju je zvezana s produkcijo skupnega. Kar nam relacijska estetika, ki jo na tem mestu berem kot epistemološki prelom – preusmeritev ali kar reformulacija optike teorije-refleksije in produkcije umetnosti – torej »omogoči«, je, da lociramo te eksternalije, ki so skozi »fetišizirano in formalizirano optiko« permanentno brisane, neovrednotene, nevidni del produkcije umetnosti. Relacijska umetnost, ki legitimira produkcijo družbenega kot legitimno obliko umetniške produkcije, nam skratka omogoči, da produkcijo družbenega oziroma

26 V tej navezavi lahko vzpostavim analogijo z G. Agambenovo (2013) konceptualizacijo izjemnega stanja kot mehanizma, ki na procesni pravni ravni zlepi zakone in družbeno materijo, iz katere istočasno izhaja, se nanjo nanaša in jo regulira. V tem kontekstu je mogoče opazovati proces podoben fetišizaciji in personifikaciji umetniške produkcije: zlepljenje je mogoče tako, da se »moč zakona« osami iz samega konkretiziranega, materializiranega zakona kot materializacije formaliziranih (pravnih) norm. Pri tem »moč zakona« skratka pripade radikalni formalizaciji družbene materije v obliki zakonov, dekretov, aktov itn. Revitalizacija konkretiziranih in materializiranih pravnih norm s strani družbene materije, življenja, se skratka prevesi v formalizacijo tega, kar bi naj pravzaprav bilo primarno, njihova podlaga, kar bi naj - vsaj načeloma in pogojno rečeno - služilo krepitvi življenja, in ne obratno.

skupnega legitimiramo kot umetniško produkcijo. Ker pa vendarle ostajam v okvirih umetnosti, lahko neulovljivo 'produkcijo skupnega' nekoliko filtriram in si zastavim vprašanje: kakšno vrsto/tip skupnega? V tem smislu se lahko morda osredotočim na specifičnost ekonomije, pogojno rečeno potrošnje, ki se odvija v kontekstu umetnosti – ekonomije deljenja,²⁷ ki se skozi »potrošnjo« kot deljenje povečuje in širi, ne pa zmanjšuje: nekorumpirane²⁸ oblike produkcije skupnega, ki (inovativno/inovativnost) povečuje, krepi, množi ustvarjalnost in moč.

Če torej v zasledovanje produkcije skupnega – izhajajoč iz podmene, da umetnost ni več tam, kjer smo jo navajeni iskati, in v kontekstu brskanja po relaciji umetnosti in skupnega – poskušam vendarle zasilno locirati umetnost/umetniško produkcijo, bi lahko rekla, da se nahaja na mestu »nekorumpiranega« tega, kar (se) producira v procesu produkcije. In če se znova dotaknem intervencije režimiranja, ki označuje tudi proces korumpiranja produkcije skupnega, je mogoče v zvezi s prvo serijo uvodnih citatov, sploh pa v navezavi na umetniško avtorefleksivnost, ki se preveša v radikalno avtoreferencialnost, opazovati specifično obliko (samo)režimiranja. Avtoreferencialnost namreč – četudi v številnih primerih izhaja iz »uporniških teženj« – zelo pogosto funkcionira kot (samo)elitizacija, ki poteka na način več-nivojskega »zapiranja« ekonomije deljenja.

27 Ekonomijo deljenja (*sharing*) je mogoče definirati na podlagi primerjave z ekonomijo cepljenja (*splitting*), ki jo je mogoče aplicirati na potrošnja specifičnih, največkrat materialnih produktov. Potrošnja-cepitev materialnih produktov na nek način pomeni njihovo izničenje (na primer potrošnja hrane, četudi se ta pretvori v energijo) oziroma izničenje dostopnosti za druge, eliminacijo produkta za skupno(st), predpostavlja skratka individualizirano potrošnjo oziroma »privatizacijo« produkta. V primeru produktov, kot je umetnost, potrošnja tega ne zmanjšuje, ampak se preko potrošnje na nek način produkt povečuje, širi, nadaljuje, nadgrajuje, od tod tudi spajanje potrošnje in produkcije, sploh pa relacija potrošnje-kot-produkcije s produkcijo in povečevanjem skupnega. Ko na umetnost apliciram ekonomijo deljenja, skratka izhajam iz specifičnega razumevanja umetnosti oziroma umetniške produkcije.

28 Hardt in Negri konceptualizirata tri ključne družbene institucije kapitalistične družbe, v katerih se skupno kaže v korumpirani obliki – družina, korporacija in nacija. »Vse tri mobilizirajo in omogočajo dostop do skupnega, a ga hkrati omejujejo, izkrivljajo in pačijo.« Korumpiranje (produkcije) skupnega se odvija preko vsiljevanja hierarhij, omejitev in izključevanja; klasična nuklearna družina na primer omejuje odnose intimnosti in solidarnosti, pretvarja se, da širi želje in interese posameznikov v smer skupnosti, hkrati pa sprošča najbolj skrajne oblike individualizma in narcizma, predstavlja institucijo akumulacije in prenosa privatne lastnine itn. V: Michael HARDT in Antonio NEGRI, *Skupno*, str. 151-155.

Literatura

Nicolas BOURRIAUD, *Relacijska estetika. Postprodukcija*, Maska, Ljubljana, 2007.

Michel FOUCAULT, »Kaj je avtor?«, v: *Sodobna literarna teorija, zbornik*, Krtina, Ljubljana, 1995.

Michael HARDT in Antonio NEGRI, *Skupno: onkraj privatnega in javnega*, Študentska založba, Ljubljana, 2010.

John HOLLOWAY, *Spreminjamo svet brez boja za oblast*, Študentska založba, Ljubljana, 2004.

Amelia JONES, *Body art: uprizarjanje subjekta*, Maska, Ljubljana, 2002.

Bojana KUNST, *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*, Maska, Ljubljana, 2013.

Gerald RAUNIG, *Umetnost in revolucija*, Maska, Ljubljana, 2011.

Hito STEYERL, *Politika umjetnosti: suvremena umjetnost i tranzicija prema postdemokraciji*, 2013. Dostopno na: <http://www.slobodnifilozofski.com/2013/10/hito-steyerl-politika-umjetnosti.html>

Vprašanje o umetnosti in Die Antwoord

Jernej Kaluža

1. Prvo vprašanje: (pa ne že spet) »Kaj je umetnost?«

Brez skrbi: ne bomo začeli z vprašanjem »Kaj je umetnost?«. Žal pa ga ne bomo mogli, vsaj ne na začetku, tudi povsem pozabiti. Predvsem zato ker ga hočemo na določen način preoblikovati ali celo izmaličiti. »Kaj je umetnost?« je namreč eno izmed tistih nesmiselnih vprašanj, ki ponavadi ne ponudijo odgovora, temveč vedno znova vračajo sam problem, iz katerega so izhajala. Podobno kot Heideggrovo vprašanje »Kaj je bit?«, ki še enkrat in še enkrat pripelje do vprašanja »Kaj je bit?«, »Kaj je bit?« ... »Bit, bit, bit ali tuc, tuc, tuc ...« Vprašanje samo, namesto da bi ponudilo odgovor, začne biti, utripati kot srce; kot srce diskurza, ki ga s svojim neskončnim ponavljanjem reproducira.¹ Tako nas tudi vprašanje »Kaj je umetnost?« vedno znova vodi k samemu sebi: nanj je nemogoče odgovoriti tako, da bi izpostavili nekakšno esenco umetnosti, saj bi v tem primeru nujno zane-marili pluralnost in singularnost umetniških praks. Na drugi

¹ O razmerju med vprašanjem in ponavljanjem, glej: Gilles DELEUZE, *Razlika in ponavljanje*, ZRC-SAZU, Ljubljana 2011, str. 316 - 319.

strani bi bil konkreten odgovor nujno izključujoč, elitističen. Ostane samo tretja varianta: umetnost je tisto, kar je razglašeno in pripoznano za umetnost s strani tistih, ki si lastijo moč tega pripoznanja; umetnost je enostavno tisto, kar se nahaja znotraj takšnih ali drugačnih okvirov – okvirov slik ali okvirov umetniških institucij. A ta tretji odgovor, sicer po svoji formi nujno točen, v svojem jedru sploh ni odgovor, temveč zgolj odložitev problema: »Ali je tisto, kar je po navadi razglašeno za umetnost, res umetnost? So tisti, ki to razglašajo, res legitimni odločevalci?« Spet smo torej na začetku: »Kaj, če sploh kaj, je umetnost?«

Se opravičujemo, obljubili smo, da ne bomo razpravljali o tem, kaj v resnici je umetnost. Prej želimo ponazoriti, kako je to vprašanje samo povezano s ponavljanjem in obenem z vnaprejšnjo močjo odločanja o odgovoru. Kot pravi Deleuze: *»Vprašanja so imperativi, natančneje, vprašanja izražajo razmerje problemov z imperativi, iz katerih ti napredujejo. Je treba navesti primer policije, da bi pokazali imperativno naravo vprašanj? 'Tu jaz postavljam vprašanja' ... «² Kot vemo, policijsko vprašanje pogosto zavaja v tem, ko se nedolžno pretvarja, da ne pozna odgovora vnaprej in da želi izvedeti nekaj novega. Toda kot pokaže 'realističen' prikaz policijske preiskave (denimo v seriji *The Wire*), policija navadno že vseskozi ve pravi odgovor (kdo je storilec, kdo žrtev, kdo ima alibi ...), zato pravo preiskovalno delo ni iskanje resnice, temveč izsiljevanje, iztisenjenje pravega odgovora, ki se iz izpraševanih ust na silo izcedi kot iz kake limone. Podoben proces se ponovi, če nekdo recimo na otvoritvi kakšne razstave v nekoliko nedomačem vzdušju vpraša: »Ali je bila to umetnost?« Nekaj je jasno takoj: vprašanje je trik, preizkušnja, preiskava ... Nanj je skoraj nemogoče brez izmikanja odgovoriti, ne da bi se ujeli v neskončni umetniški sodni proces in to v dvojnem smislu: odgovor mora biti podan v obliki neke sodbe, obenem pa je tudi sam tisti, ki je lahko predmet neke nadaljnje obsodbe nekega okusa. Krog se spet in spet strne, vprašanje vedno znova poraja samo sebe in odgovor, ki v nekem trenutku in prostoru prevlada, je sam znova postavljen pod vprašaj.*

Toda preuranjeno bi bilo iz te točke nadaljevati k enostranski in splošni kritiki umetniških institucij. Na nek zelo specifičen način morda sicer še vedno velja, kot pravi Proust, *»da*

2 *Ibid.*, str.312.

*se najbolj nenavadne vrhunske umetnine našega časa niso rodile iz vsedržavnega tekmovanja najboljših učencev in vzornega akademskega študija po zgledu kakšnih Brogljiev, temveč iz obiskovanja konjskih dirkališč in velikih kavarn.*³ Toda po drugi strani bi bilo ravno iz tega dejstva mogoče izpeljati tudi zagovor umetniškega dispozitiva in njegovih institucij, v kolikor so se te vedno znova izkazale kot institucionalne izjeme, ki so bile odprte do svojih robov in celo do svoje zunanosti. Spomnimo se le Duschampovih pisoarjev ali Warholovih trivialnih objektov, če navedemo dva najbolj stereotipna primera iz zgodovine umetnosti. Toda veljati mora tudi obratno: ta navidezna absolutna zunanost umetnosti se mora usidrati na točno določeno, prej odmerjeno mesto v prostoru-času strukture, ki vnaprej uokvirja umetniški dogodek. Vsak pisoar in vsaka pločevinka iz zgodovine pač ne pristaneta na tako izjemnem položaju umetniškega piedestala, kakor to tudi ni uspelo vsakemu kvadratu na vsaki podlagi.

Kako torej poteka ta selekcija? Tu odločilno vlogo odigra prav vprašanje »Kaj je umetnost?«, saj je na zelo specifičen način drugačno od drugih vprašanj tipa »Kaj je ...?«, v kolikor je njegovo krožno gibanje neposredno soodgovorno za pretakanje in predružačenje vsebin, ki so glede na njegov odgovor razglašene za umetniške. Gre za vprašanje, ki ne terja odgovora kot nečesa izgotovljenega, temveč se, sicer povsem nezavedno, vselej nanaša na zunanjo realnost kot na postajanje in predružačenje: gre za vprašanje, ki svoj odgovor šele ustvari in ne za vprašanje, ki bi enostavno pričakovalo spojitev označenca in označevalca. Lahko bi rekli, da je dogodek v umetnosti, ki povzroči diskurzivni potres in kasnejšo stabilizacijo, po tej nujnosti vselej sprva na določen način neumetniški in nepričakovan, četudi je njegovo mesto vselej vnaprej določeno. V letu 2013 je bil, vsaj v okviru lokalnega okolja, tovrsten dogodek morda aktivistična akcija (oziroma kraja umetnin) z razstave *Socialdress* Mojce Marije Pungerčar v Galeriji Alkatraz. Po eni strani ni na tem dogodku nič umetniškega in napačno bi bilo v njem enostavno videti »še en« performans. Po drugi strani pa se je dogodek povsem ujel v prej obstoječo problemsko strukturo (problem financiranja, gentrifikacije, fiktivne vrednosti in kapitalističnega produkcijskega

3 Gilles DELEUZE, *Proust in Znaki*, Študentska založba, Ljubljana, 2012, str. 31 (citirano po: Proust, AD, III; 607. Ubežnica, str. 198.).

načina v umetnosti itd.), ki je šele omogočila, da je sploh postal dogodek.

Vidimo, kje se skriva paradoks: zdi se, da ne bomo nikoli izvedeli, kaj je umetnost; še posebej ne, če se bomo spraševali to vprašanje. Do tega neskladja smo bili zapeljani zato, ker smo se vseskozi umeščali v implicitno mešanico dveh nivojev neke definicije: nivo statične vsebine in nivo dogodka kot preobražanja ali zamenjave te vsebine. Prav ta težava je predmet zadnje knjige *Podobnost in dogodek* kanadskega teoretika Briana Massumija, kjer pravi: »*Deleuze prodre v gubo aktivistične filozofije, ko pravi, da je 'dogodek spremembe eno in isto kot bistvo ali substanca reči'. To je drugi način, da izrečemo, da pravzaprav ni bistva ali substance reči razen novosti njihovega pojavljanja.*«⁴ Massumi torej naše ugotovitve ne veže samo na diskurz umetnosti, temveč mu ta služi kot model splošnejše ontološke poante razmerja med objektom in dogodkom: »*Ne-verovanje v reči implicira verovanje v objekte kot derivate procesov in v to, da je njihova pojavitev minljiv rezultat specifičnih načinov abstraktne aktivnosti. To pomeni, da objektna realnost ne izčrpa celotnega dosega realnega. Realnost sveta presega realnost objektov zaradi preprostega razloga: kjer so objekti, je tudi njihovo postajanje in kjer je bilo postajanje, tam pride še nekaj. Bit objektov je abstrakcija njihovega postajanja. Svet ni torba reči, ki jo lahko pograbimo. Vedno je v zametkih. Zaznavati svet v okviru objektov pomeni zanemariti širši spekter klijóče realnosti.*«⁵ Naše 'vprašanje' je v tem kontekstu smiselno brati kot ustvarjajoče vprašanje, ki svoje vsebine ne išče kot že izgotovljene v zunanji realnosti, temveč se vsebina vzpostavi vedno znova vzporedno s tem, ko je na vprašanje odgovorjeno. Vprašanje skratka s svojo selekcijo tudi soustvarja pretakajočo se realnost.

2. Drugo vprašanje: umetnost in življenje

Toda obstaja še neka druga variacija vprašanja »Kaj je umetnost?«, za katero se zdi, da nima s to, ki smo jo obravnavali do sedaj, nikakršne povezave in nikakršnega stika. Ena izmed nalog tega besedila bo poiskati ta stik. V mislih imamo številne,

4 Brian MASSUMI, *Semblance and Event*, The MIT Press, Cambridge in London, 2011, str. 6.

5 *Ibid.*

morda nekoliko bolj 'subjektivne' razlage procesa umetniškega ustvarjanja, ki se koncentrirajo na samo možnost in pogoje ustvarjalne produkcije in ne toliko na vsebino ali širšo strukturno pozicioniranost samega produkta: »Kako in zakaj sploh pisati, risati, gnesti, misliti ...?« Morda odgovor v najsplošnejši obliki, ki je v nekoliko drugačni variaciji pogosto prisoten tudi drugod, ponudi Henry Miller: »*Odrasel človek mora pisati, da se znebi strupa, ki se je nakopičil v njem, ker ni živel tako, kot bi moral.*«⁶ Umetnost se tako zveže z nekakšno osebno odrešitvijo, z načinom potencializacije življenja.

Jasno je, da se tovrstna vprašanja in odgovore nanje rado zamolči, saj se nahajajo na spolzkem področju: vseskozi namreč obstaja nevarnost zdrsa v »new age« recepture življenjskega programiranja sreče, harmonije in uspeha. Odgovori na skrivnost ustvarjanja so sami že spet zanke, s katerimi je mogoče zlahka manipulirati in jih tržiti. Prav zanimivo je denimo opazovati, kako so vzhičene izjave »velikih mojstrov« same postale tragikomična realnost današnjih prekernih umetnikov: Picasso denimo govori o tem, da umetnik ne sme nikoli odrasti, Rodin pa o tem, da je poklic umetnika morda edini, ki predstavlja združitev užitka in dela.⁷ Njuni izjavi sta brez okvirja, v katerem sta izrečeni, navadni floskuli: beremo ju lahko kot nekakšen ciničen posmeh nad garaško in prekerno situacijo umetniškega poklica v sedanosti, ki odmeva iz preteklosti. Ena izmed nalog pričujočega besedila bo poskus stvarjenja diskurzivnega polja, kjer bodo tovrstne izjave morda dobile drugačno mesto: v vsakem zgodovinskem diskurzu, ki govori o »življenjski sili«, »ustvarjalni moči« ali »otroški ustvarjalnosti«, namreč ne smemo videti le redukcije na vprašanje »lifestyla« v kontekstu neoliberalne estetizacije življenja.

Ta vprašanja bomo skušali brati v razmerju s prvim vprašanjem glede vsebine umetnosti, saj gre v obeh primerih za vzporeden diskurzivni premik od umetnosti kot reprezentacije realnosti in življenja k umetnosti kot realni življenjski praksi. Tudi v primeru drugega vprašanja imamo namreč opravka s postajanjem in predružačenjem, le da se to nanaša na umetnika samega znotraj polja njegovega življenja. Priznati je treba, da je

6 Henry MILLER, *Sexus*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1984, str. 17.

7 Dostopno na: http://www.brainyquote.com/quotes/topics/topic_art.html

ta povezava zaenkrat še čista analogija in zdi se, da nas vzporejanje lahko pripelje le v brezno posplošenih floskul, kjer se umetnost kot diskurz veže na romantični lik genialnega ustvarjalca. Nasprotno pa je potrebno pokazati na vsakdanjost in neizjemnost umetniških praks. Če se še enkrat skličemo na Millerja in njegov izrazito ambivalenten odnos do umetnosti: »*Prav gotovo pa mi ni bilo nič, čisto nič do tega, da bi postal umetnik – človek torej, ki je nekaj nenavadnega, nekaj, kar obstaja posebej in ločeno od življenjskega toka.*«⁸

Problem je torej sledeč: pokazati na vsakdanjost umetnosti implicira razširitev pojma umetnosti preko vseh meja, meja institucij, vsebine in forme umetnosti; torej preko vseh meja, ki jih postavlja vprašanje po kajstvu umetnosti. Vendar bi bilo ravno tako povsem nesmiselno (zato ker bi bilo smisla preveč) enostavno reči, da je umetnost vse ali da je enaka življenju samemu. V tem primeru bi izgubili vsako razločitev, vsako selekcijo in vsako bojevitost. Namen pa je ravno zoperstavitev tovrstnemu omrtvičenju in an-estetizaciji, kjer postanejo vse krave enake, črne. Kako torej ohraniti selekcijo, ne da bi znova zapadli v razsojanje in razločevanje umetnosti od ne-umetnosti? Kot namig odgovora vzemimo Deleuzov citat: »*Mogoče je v tem skrivnost: omogočiti obstoj ne pa soditi. Soditi je ogabno, pa ne zato, ker je vse enakovredno, ampak nasprotno ker se vse, kar je vredno, lahko vzpostavi in se razlikuje le s kljubovanjem sodbi. Kakšna strokovna sodba bi se lahko v umetnosti nanašala na delo, ki ima še nastati?*«⁹

Razmerje in problemsko polje med obema vprašanjema, ki je zaenkrat zgolj skicirano, bomo skušali v nadaljevanju misliti na primeru glasbene skupine Die Antwoord.

3. Primer odgovora – Die Antwoord

Fenomen južnoafriške rap-rave glasbene zasedbe Die Antwoord, ki jo sestavljata Ninja in Yolandi, je znotraj sodobnih študij pop-kulture dobro znan. Svetovni vzpon skupine iz razmeroma nepoznane južnoafriške podtalne scene med leti 2009 in 2012 je spremljala kopica polemik in kontroverznosti, vezanih predvsem na potencirano samozavest in afirmativno poigravanje

8 Henry MILLER, *Sexus*, str. 19.

9 Gilles DELEUZE, *Kritika in klinika*, Študentska založba, Ljubljana, 2010, str. 194.

z elementi »trash« kulture (grobost, čudaškost, droge, degeneriranost, seksualna eksplicitnost). V splošnem bi lahko rekli, da Die Antwoord predstavlja radikalno kritiko vsake oblike zdravega razuma. V našem kontekstu nas bo zanimalo predvsem samorazumevanje lastne »umetnosti« protagonistov skupine, pri čemer moramo izraz umetnost nujno zapisati v narekovajih ali ga vsaj razumeti na zelo specifičen način. Pogosto so ju namreč v intervjujih spraševali, ali bi njuno dejavnost lahko uvrstili na področje konceptualne umetnosti, kar pa sta vselej kar se le da odločno zanimala. Ninja v intervjuju za *W-magazin* zatrjuje: »Pojma nimam, kaj pomeni konceptualna umetnost,« in »Prej [kot umetnikom] bi rekel, da sva podobna atletom na olimpijskih igrah.«¹⁰ V nekem drugem intervjuju se ob istem vprašanju močno razjezi (in pozneje prekine intervju): »Hotel sem ti povedati nekaj izjemnega, potem pa me vprašaš tako butasto vprašanje ...«¹¹

Zakaj se torej Ninja in Yolandi tako branita oznake konceptualne umetnosti? Zdi se, da se spornost skriva predvsem v stereotipih o zaprti, visoki in elitistični umetnosti, saj Die Antwoord pristaja na bombastično direktnost, ki je dostopna vsem (znano in na You Tubu preverjeno je denimo dejstvo, da so nad njuno pojavo posebej prevzeti tudi dojenčki). Problem konceptualne umetnosti je morda nadalje tudi v morebitnih asociacijah z umetnim, zaigranim, zrežiranim, reprezentiranim in neresničnim. Naša protagonistka namreč prav nasprotno vseskozi poudarjata »radikalno resničnost« njunega početja: na odru se ne dogaja nikakršno igranje vlog, vse je res. Te resničnosti pa ne smemo zamenjati z avtentičnostjo, vsaj ne v ožjem pomenu besede, v kolikor je, sledeč »filozofiji« skupine Die Antwoord, vsaka resničnost vselej nek prehod, neka preobrazba: Ninja ni bil vselej Ninja (kar nas bi morda lahko zavedlo k sklepu, da gre le za odrsko vlogo). Svojo preobrazbo v zdajšnjo inkarnacijo, ki preči tako njegovo življenje kot delo, opiše takole: »Kar naenkrat sem se zavedal, da vsa moja jebena eksperimentalna glasba ne vsebuje nič osebne vpletenosti. Moja jajca niso bila izpostavljena, svoje duše nisem postavil na pladenj /.../ Samo zajebaval sem se z različnimi koncepti. /.../ Potem pa sem se odločil, da zavržem vse, kar sem ka-

10 Dostopno na: http://www.wmagazine.com/people/celebrities/2011/01/yo-lan-di_visser_ninja_die_antwoord_musicians

11 Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=KiyzJU4RoSM>

*darkoli naredil, in da ustvarim nekaj, kar vključuje moje srce in mojo dušo.*¹²

Ne gre torej za to, da bi bila umetnost Die Antwoord zgledna preslikava ali reprezentacija neke zunanje realnosti, temveč gre v umetnosti sami obenem imanentno tudi za iskanje potencirane realnosti, ki je ni moč najti v enako intenzivni obliki v resničnem življenju. Ninja je šele skozi lasten umetniški projekt našel odgovor na vprašanje, kaj on v resnici v lastnem življenju je, torej Ninja. Tu se pokaže bližina med projektom Die Antwoord in Massumijevo zastavitvijo, ki pravi: *»umetnost je tehnika življenja, ki omogoča bolj živo izkušnjo virtualnosti življenja. Življenje postane bolj intenzivno.*¹³ Toda napaka bi bila, če bi od tu pomen umetnosti reducirali zgolj na dobiček, ki jo ta prinese umetniku. Ista intenzivnosti, ki se pretaka skozi ustvarjanje se namreč po neki skrivni poti (preko umetniškega produkta) razlije tudi skozi konzumente, kar Ninja jasno ponazori v enem svojih zapisov na Facebooku:

*»Pri vseh teh ljudeh iz vseh teh različnih držav sem opazil neka-
kšno ... pretirano, potencirano čaščenje naše glasbe ... Ta pretirana
hiper-emocija je resnično navdušujoča in počutim se na nek način
srečen, da jo lahko doživim z drugimi ljudmi ... Sploh zato, ker teh
emocij ne doživim pogosto z drugimi ljudmi doma v Južni Afriki ... Re-
snično pretirana čustva, kot je to, doživim v Južni Afriki edino takrat,
ko delam komade in glasbene videe s HI-TEKOM in YO-LANDI. Ta
hiperčustva mi izkusimo povsem sami, še preden je kdorkoli slišal ali
videl naše komade ali naše videe. Izkustvo delanja komadov in videov
in drugih stvari in njihovo poslušanje/gledanje, povsem privatno: to je
zame ultimativni sunek v življenju ... Vse ostalo je samo sočen bonus;) Čudno je, ker me ljudje pogosto sprašujejo: "Uau, a ni totalno odfu-
kano da ljudje iz celega sveta postanejo jebeno nori, ko poslušajo vašo
glasbo? Ali ni to čuden občutek?" In jaz vedno rečem: hmm ... niti ne.
Zdi se mi normalno, ker so vsi ti nori in miseljebajoči občutki povsem
isti kot tisti, ki jih občutimo mi, ko delamo našo glasbo in naše video-
spote in to povsem sami, privatno. Zame je čudno, ko ljudje ne reagi-
rajo na našo glasbo na isti način kot mi, ko jo delamo ... Takšni ljudje
se mi smilijo ... Biti mora tako bolno, da živiš celo svoje hodeče življe-*

12 Dostopno na: http://www.wmagazine.com/people/celebrities/2011/01/yo-landi_visser_ninja_die_antwoord_musicians

13 Brian MASSUMI, *Semblance and Event*, str. 45.

nje in da se nikoli ne počutiš resnično buden in polno živ ... povsem nesposoben, da resnično doživiš Odgovor (Die Antwoord) ...»¹⁴

Kar pri tem zapisu fascinira, poleg značilne pretirane samozavesti, je torej na videz mistična hipoteza, ki vleče povezavo med afekti, ki privedejo do ustvarjanja; tistimi afekti, ki se porodijo med ustvarjanjem, in afekti, ki jih doživljajo poslušalci in gledalci ob srečanju s samim produktom. Te intenzivnosti torej ne moremo zvesti samo na njeno utelešenje v obliki solipsitičnega občutka enega. Pravzaprav ni v lasti nikogar, je onkraj subjektivna, v kolikor je subjektivnost zgolj medij, skozi katerega se pretaka. Spet smo nevarno blizu new-agerskim nevidnim in nemerljivim energijam, ki izhajajo iz umetnika kot neusahljivega izvora. Toda prav tej predstavi izvora se moramo zoperstaviti: v gibanju intenzivnosti je tudi umetnik zgolj ena izmed vmesnih postojank. Kot pravita Ninja in Yolandi: »*Sva kot spužvi*«,¹⁵ ki absorbirata različne elemente iz svoje okolice (Južne Afrike). Te elemente nadalje prefiltrirata, predelata in na koncu tudi izbljuneta. Ne gre torej za stvarjenje iz nič ali kot pravi glede ustvarjanja Henry Miller: »*Stvarniki smo šele s privolitvijo, tako rekoč po milosti. Nihče ne ustvarja sam, iz sebe in le od sebe. Umetnik je naprava, ki zazna že obstoječe, zazna tisto, kar je last vsega sveta in kar, če je umetnik, mora po notranji nuji spet vrniti svetu.*«¹⁶ Mogoče bi bilo rekli, da je klasična predstava o umetnosti kot reprezentaciji in posnemanju zgolj poenostavljena verzija tega nekoliko kompleksnejšega krožnega gibanja: svet-umetnik-svet. Toda poudariti je treba, da to krožno gibanje ne vrača vedno istega sveta v obliki njegove popolne reprezentacijske ponovitve, temveč se znotraj njega vedno znova poraja razlika, saj začetni svet ni enak končnemu svetu; Južna Afrika ni enaka Južni Afriki, kot jo pred nas izbljune Die Antword.

Vprašanje prave umetnosti se tako preoblikuje v vprašanje uspešnosti pretoka afekta ali kot Ninja opiše svoje zgodnje glabene »neuspehe«, ki jih je doživljal v prejšnji »inkarnaciji«: »*Prej smo obolevali: 'Fak, če se tvoja umetnost ne povezuje, če ne prevzame, če se ljudje ne priklopijo, potem nima smisla biti jeben*

14 Dostopno na: <https://www.facebook.com/DieAntwoord/posts/10151828676681971:0>

15 Dostopno na: <http://www.wmagazine.com/people/celebrities/2011/01/yolandi-visser-ninja-die-antwoord-musicians>

16 Miller H., *Sexus*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1984, str. 131.

umetnik, »raper« ali karkoli drugega.' In ko se zgodi povezava začne krožiti tok in drugi ljudje začnejo vlagati energijo vate in ti začneš izločati točno tisto, kar želiš izločati.«¹⁷ Te zastavitve ne smemo zvesti na pomen zunanjega prepoznanja, saj velja ravno nasprotno. Ko postane edino merilo zunanje prepoznanje, se umetnost zopet zvede na solipsistično, izolirano ugodje tistega, ki je prepoznan. Pretok afekta se tako nujno nekje zaustavi. Poanta Ninje pa je, da v razmerju med notranjimi afekti in njihovimi učinki na zunanost vlada določeno obojestransko součinkovanje. Večja kot je relacija z zunanostjo, večja je intenziteta v notranjosti. Nemogoče je, da bi se tehtnica nagnila samo na eno stran.

Kot nasproten primer si pogledjmo povsem nestabilno stališče, ki ga v nekem prepiru glede umetnosti zagovarja eden od prijateljev Henryja Millerja: *»In če bi bil jaz denimo na Henryjevem mestu, če bi bil tako zelo prepričan, da sem umetnik, kaj misliš, ali bi se kaj trudil, da bi to dokazal svetu? Jaz že ne. Ene same črke ne zapišem na papir; raje bi lepo mislil svoje misli, sanjaril svoje sanjarije, pa amen.«¹⁸ Problem, iz katerega izhaja nestabilnost te pozicije, je namreč v tem, da je »lepoto« misli mogoče potencirati le na presečišču z zunanostjo. Vsaka harmonija, ki se zapre, slej ko prej tudi skopni, telo jo porabi kot kakšno »substanco« in potreben je nov vbrižg iz zunanosti – zato je največja iluzija v tem, da se umetnost zaradi intenzitete izkustva lahko povsem izolira. Miller v tem slogu prijatelju odgovarja: *»Užitek ob lepi misli ni nič spričo užitka, ki ga človek občuti, kadar daje misli izraz – trajen izraz. Pravzaprav je skoraj nemogoče, da bi se človek mogel upreti skušnjavi, naj da veliki misli pravi izraz. Ljudje smo le orodja sile, ki nas neskončno presega.«¹⁹**

4. Proces transformacije

Toda kaj točno nam pove ta ista teza o prehodu intenzivnosti in afekta med notranjostjo in zunanostjo, če nanjo pogledamo iz oddaljene perspektive umetniškega diskurza? Zdi se namreč, da se tu preoblikuje v določeno provokacijo, ki se zoperstavlja dandanes prevladujoči dogmi, ki trdi, da se je nesmiselno spraševati

17 Dostopno na: http://www.wmagazine.com/people/celebrities/2011/01/yolandi_visser_ninja_die_antwoord_musicians

18 Henry MILLER, *Sexus*, str. 130.

19 *Prav tam*, str. 131.

»Kaj je umetnik hotel povedati?« in poudarja, da je samo umetna tista, ki lahko govori, saj je samozadostna ter izolirana od vseh okoliščin, ki so privedle do njenega stvarjenja. Massumi se za ponazoritev poante, ki se zdi tej nasprotna, sklicuje na Paula Kleeja, ki umetnost primerja z evolucijsko naravo: »*Obe sta kompozicijski realnosti, saj njuni kompoziciji vsebujeta diagramatično izkustvo postajana.*«²⁰

Na površini umetniškega dela je torej tako kot na površini nekega evolucijskega trenutka vselej mogoče najti plasti procesa ustvarjanja, ki ga je mogoče iz samega produkta tudi rekonstruirati. Toda teza, ki poudari umeščenost umetnine znotraj širšega procesa, ne implicira, kot bi morda pričakovali, da bi bilo možno produkt enostavno reducirati na izvedbo ali celo na realizacijo začetne ideje iz neke glave, saj je vsak proces ustvarjanja nujno tudi proces transformacije, kjer se ne preobraža samo produkt, temveč (kot pokaže primer Ninje) tudi producirajoči: »*Še nihče ni zapisal tistega, kar je nameraval povedati,*«²¹ pravi Miller, k čemer bi lahko dodali eno osnovnih Derridajevih poant: »*Pisanje je nevarno in tesnobno: ne ve, kam gre, in nobena vednost ga ne more obvarovati pred osnovnim zgoščevanjem v pomen, ki se konstruira v prihodnosti pisanja oziroma je sam ta prihodnost.*«²² Umetnine kot produkta torej ni mogoče ločiti od procesa ustvarjanja (recimo pisanja), saj sama predstavlja določen presek (statičen trenutek) znotraj tega procesa; sama je del širšega procesa transformacije, ki se dogaja v času. »Popolna, celostna umetnina«, kjer bi bil pomen v celoti izčrpan, je vedno/večno odložena v prihodnost, ki se nikoli ne zgodi v obliki neke sedanjosti. Toda obenem ravno zaradi tega neskončnega odlaganja ta prihodnost poganja naprej vsako sedanost. »*We are in the future now,*«²³ v tem kontekstu samozavestno zagotavlja Yolandi iz Die Antwoord.

Od tu izhajata dve poanti. Najprej, četudi smo umetnost bistveno vezali na časovno dimenzijo, se naša teza zoperstavlja ideji »projektnega časa«, kot jo v okviru umetniškega diskurza detektira in kritično obravnava Bojana Kunst, kjer je začetna

20 Brian MASSUMI, *Semblance and Event*, str. 25.

21 Henry MILLER., *Sexus*, str. 19.

22 Jacques DERRIDA, *Writing and Difference*, Routledge Classics, London in New York, 2002, str.11.

23 Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=dDxQeWnaWFI>

ideja nekega cilja tista, ki usmerja in vnaprej določa pot do tega točno istega cilja. Začetek in konec se ne smeta strniti v krog večnega vračanja enakega. Prej velja, da je pot cikcakasta in večdimenzionalna: z vsakim novim korakom se sočasno preoblikuje ustvarjajoči in njegova ideja, kakor tudi končni cilj. Kot pravi Massumi: »Pragmatizem /.../ ne sklene zavezništva z instrumentalizmom, niti ne z vulgarnim funkcionalizmom, temveč z umetnostjo (živo umetnostjo, umetnostjo življenja). Nima toliko opraviti s končno rabo kot s prehodno ekspresijo: kreativna filozofija. Resnica ni 'tam zunaj', temveč je v izdelovanju resnice.«²⁴

Druga poanta se tiče prenosa afekta. Umetnina je zgolj medij za ta prenos, za paradokсно potenciranje intenzivnosti preko ovinka v zunanost. To povečanje je paradokсно zato, ker se intenzivnost, s tem ko se razlije in razširi, ne zmanjša, temveč poveča. Toda kako se to zgodi? Večkrat se govori o nekakšnem vibriranju, odmevanju: intenzivnost se z razširitvijo poveča zato, ker se sama ne razprši v zunanost, temveč prebudi potencialno aktivnost znotraj same zunanosti. Spremljanje umetnosti torej nikakor ni pasivno dejanje, nikakršna prepustitev, kot to izhaja iz klasične teorije estetike. Nasprotno bi pojem estetskega pogojno lahko ohranili le, če bi njegove učinke pojmovali kot striktno nasprotje anestetikega v medicinskem smislu (anestetik kot uspavalo, omrtvilo). Umetnost torej mora zadeti, ganiti in transformirati ne samo ustvarjajočega, temveč tudi percipirajočega. Umetnost, ki je definirana kot relacija, kot prenos afekta in povečanje intenzivnosti, predpostavlja aktivnost tako na strani njenega ustvarjalca kot tudi konzumenta.

Kot pokaže Bergson, je to istost obeh aktivnosti tako težko uvideti zaradi tradicionalnega ločevanja dveh po naravi različnih intenzivnosti: »intenzitete občutka in intenzitete napora«.²⁵ Zdi se namreč, da je aktivna intenziteta napora v izdelovanju umetnosti po naravi drugačna od pasivne intenzitete občutka ob soočenju z umetniškim izdelkom. Toda ta delitev je veljavna zgolj znotraj filozofije zavesti, Bergson pa skuša poudariti, da četudi se ne zavedamo lastne aktivnosti, smo v zaznavi sami vselej že aktivni: poslušanje tihega zvoka implicira nezavedno aktiviranje

24 Brain MASSUMI, *Semblance and Event*, The MIT Press, Cambridge in London, 2011, str. 37.

25 Henri BERGSON., *Time and Free Will*, Dover Publications, New York, 2001, str. 7.

potencialov našega sluha. Ta ista aktivacija in intenzifikacija se nehote zgodi tudi ob nenadnem močnem zvoku.²⁶ Namen umetnosti je po Bergsonu torej potencirati tisto, kar se dogaja v vsaki zaznavi ali preoblikovati navadno zaznavo tako, da postanemo pozorni na nenavadno znotraj zaznave: »Če se postavimo na to točko pogleda, bomo opazili, da je namen umetnosti uspavanje aktivnih ali raje odpornih sil naše osebnosti, kar nas pripelje do stanja popolne odzivnosti, v katerem se zavedamo ideje, ki nam je sugestivna, in občutimo simpatijo z občutkom, ki je izražen.« Pravo vprašanje umetnosti je torej v tem kontekstu, kot ničejansko ugotavlja Ninja, kako postati v nasprotju z omrtvičeno vsakdanjostjo, ki lažno misli, da je budna in resnična, v resnici sami povsem aktivni, budni in živi.

Massumi Bergsonovo vzporednost med zaznavo in aktivnostjo interpretira z nekoliko širše perspektive: »To ni argument, ki bi zagovarjal relativnost zaznave. Nasprotno – je argument njene nujnosti. Kaj čebela vidi in zavoha v roži? Dovolj, da lahko iz nje izvleče cvetni prah. Zaznava nekega bitja je proporcionalna njegovi aktivnosti nasproti zaznavajoči stvari. Lastnosti zaznavajoče reči so lastnosti same aktivnosti, bolj kot stvari same.«²⁷ Zaznava je torej neposredno vselej zvezana z aktivnostjo. Kjer je ena je tudi druga. Bergson se v tem kontekstu denimo poslužuje zelo nazornega primera na videz skrajne trpnosti in pasivnosti – bolečine. Intenziteta zaznane bolečine se večja glede na aktivno udeležnost telesa v bolečini, obenem pa bolečina tudi neposredno kliče po akciji, po odzivu, begu ali obrambi.²⁸ Bergsonova poanta je z nekaj besedami torej, da zavestna zaznava kot ločitev objekta od njegovega ozadja vselej implicira intencionalnost do zaznanega – torej aktivnost, opredelitev, izbiro, selekcijo med možnimi dejanji ...

In od tu je le korak do našega izhodiščnega vprašanja. Seleksijsko vprašanje »kaj je umetnost?« samo predstavlja aktivnost, ki se pojavi nujno vzporedno z momentom zaznave »potencialne« umetnosti. Da bi bilo seleksijsko vprašanje sploh možno, se mora neka predhodna seleksijska aktivnost, kot ločitev objekta sodbe od podlage neke gotove ne-umetnosti, vselej že

26 *Ibid.*, str. 40.

27 Brian MASSUMI, *Parables for the Virtual*, Duke University Press, Durham in London, 2002, str. 90.

28 Henri BERGSON, *Time and Free Will*, str. 36.

zgoditi, sicer objekt sodbe sploh ne bi bil zaznan in kot tak percipiran. Nikjer ne bi bilo nobenega vprašanja. Ali to pomeni, da je umetnost vselej tam, kjer je vprašanje? Tudi na tem terenu se nam torej vprašanje samo zacikla v samoperpetuirajoči se krog.

5. Zaključna opomba: Bartleby ali odhod iz umetnosti

Četudi nismo uspeli povedati, kaj je umetnost, kar sicer tudi ni bil naš namen, upamo, da smo vsaj pokazali, zakaj je odgovor načelno nemogoč: ohraniti moramo prostor za novo, za ne-vi-deno, za nenavadno. Tako v primeru ustvarjanja kot njegove percepcije ne smemo zavestno ustvarjati omejujočih linij pričakovanja, saj se te preko ponavljanja vselej pasivno tvorijo same. Prihodnosti je potrebno pustiti biti to, kar je, torej nepredvidljiva prihodnost. Toda ta imperativ odprtosti ne implicira odprave vsake selekcije. Izločene morajo biti točno tiste reaktivne sile, ki omejujejo, zavirajo, mrtvičijo in obsojajo. Področje umetnosti se namreč vedno znova izkaže kot precedenčni primer nesmiselnosti ohranjanja starih vrednot. Paradokso sicer je, da je imperativ novosti morda sam postal ena izmed tovrstnih starih vrednot, ki bi jih bilo potrebno preseči. Morda velja, kot pravi Deleuze, da »/.../ gre za to, da delujemo in iz ponavljanja kot takega napravimo neko novost, se pravi svobodo in nalogo svobode.«²⁹ Strah pred ponavljanjem je torej odveč. Četudi se trudimo, ponovitev nikoli ne uspe. Toda velja tudi obratno – stremljenje k novemu se vselej konča v ponovitvi.

Poanta je torej sledeča: vselej je razlika in vselej je tudi ponavljanje, zavest in volja pa na to nimata velikega vpliva. Ne glede na to, da lahko na subjektivni ravni umetniške samoizpovedi vselej znova naletimo na precenjevanje nepredvidljive ustvarjalne moči in izrednosti umetnine, je umetnina sama kot produkt vselej zlahka umestljiva v širšo, predvidljivo strukturo. To je morda dejstvo, ki ga je detektiral paleontolog André Leroi Gourhan (v drugačnih kontekstih pa tudi Deleuze in Bergson) in ki ga je tako presenetilo: kako je namreč možno, da pridemo do istega strukturnega vzorca (postopno počasno spreminjanje) tako v zbirkah metuljev ali časovno zaporednih fosilov okostij živih bitij v zemeljskih plasteh kot v razvoju pisave, bodal ali

29 Gilles DELEUZE, *Razlika in ponavljanje*, str. 42.

srednjeveške umetnosti? Ali ne bi morala biti slednja zaporedja nekako drugačna od prvih glede na to, da gre za produkte človekove »svobodne ustvarjalnosti«? Toda v vseh primerih se izkaže, da je določujoči strukturi evolucijsko nemogoče ubežati, kakor je nemogoče tudi popolno ponavljanje prejšnje oblike. In morda bi bilo mišljenje, da je umetnost dvajsetega stoletja bolj raznolika, svobodna in poljubna, zgolj perspektivistična iluzija. S stališča neke prihodnosti ali s stališča Marsovca se morda zdi ta ravno tako omejena in monotona, kot se nam zdijo zbirke lončenih vaz iz neolitika.

Selekcijska aktivnost, ki določa, kaj bo uvrščeno v neko linijo, se torej vselej imanentno in na vseh stopnjah že dogaja. Zato je potrebno vitalistično pojmovanje umetnosti kot večanja intenzitete, ki smo ga prikazali predvsem na primeru Die Antwoord ter Massumijeve filozofije, pojmovati kot čisto tautologijo. Ne gre za neko določeno vsebinsko idejo, ki omogoča potenciranje življenja umetnosti, še manj gre za favoriziranje organske umetnosti ali »bio-arta«, temveč je poudarek na sami živosti umetnosti, v kolikor je ta nujno relacijska in zahteva stik med notranjostjo in zunanostjo. Ravno preko tega stika se dogaja njeno nadaljujoče samoperpetuiranje.

Ne glede na to, kaj je umetnost, ta kot predpogoj potrebuje relacijo do zunanosti, kjer šele lahko postane razglašena za to, kar je vselej bila, torej umetnost. V tem smislu bi bilo edine radikalne poskuse presejanja in presekanja vitalističnega umetniškega diskurza mogoče najti v oblikah raznovrstnega bartlebyevstva, ki vselej teži k prekinitvi relacije z zunanostjo, k izumrtju in pozabi. Enrique Vila-Matas v delu *Bartleby & co* ponudi prikaz širokega nabora tovrstnih primerkov z različnih področij umetnosti, ki jim je skupna odločitev, da *raje ne bi* ustvarili umetniškega dela, da bi raje bili pozabljeni in nevrščeni v polje umetnosti. Toda največji paradoks vseh omenjenih Bartlebyjev je seveda ta, da so se vseeno znašli v knjigi Vile-Matasa, da jim torej ni uspelo povsem zabrisati vseh sledi lastnega ustvarjanja. In četudi obstajajo nekje takšni Bartlebyji, ki jim je navkljub lastnemu umetniškemu ustvarjanju uspelo ostati nevidni, so ti s stališča notranjosti umetnosti ostali nezaznani. Zato je za umetnost kot diskurz tudi povsem vseeno, če so sploh obstajali. Poskus afirmacije samega obrobja umetniškega diskurza je torej zelo kočljiv, saj nas vsaka napaka lahko pahne v

eno izmed skrajnosti: v sam center ali povsem zunaj umetnosti. V tovrstnem minimalizmu relacije je potrebno biti skrajno taktičen, toda četudi gesta uspe, bi jo za uspešno lahko razglasili le pogojno, saj je v njeni absurdnosti zelo težko najti kakršne koli kriterije uspeha. Poglejmo si Vila-Matasov primer: »*Zelo dobro se spomnim, da je vzel iz žepa cigaretni papir in nemudoma, brez premora, napisal nanj celo pesem - od katere pa se, zanimivo, spomnim samo prvega verza, gotovo zaradi njegove udarnosti: 'neumnost ni moja močna točka' - ki jo je nedolgo potem spremenil v cigareto in jo mirno pokadil, skratka, pokadil je svojo pesem.*«³⁰

Toda morda moramo tudi samo bartlebyjevsto brati kot proces, kot transformacijo in ne kot statično vztrajanje na robu. Pozorni moramo biti na to, kar je gnalo večino »Barlebyjev« k tej odtegnitvi od umetnosti. Paradokсно to navadno ni bil depresiven umik iz življenja, temveč je bil umik iz umetnosti poskus premika k potenciranju življenja; življenja, ki ga ni bilo mogoče (kot pokaže primer Die Antwoord) doseči skozi samo umetnost. V kolikor umetnost definiramo glede na potenciranje in intenziviranje življenja, to pomeni, da tudi popoln bartlebyjevski pobeg iz umetnosti nikoli ne uspe, saj se v svoji skrajnosti življenje spremeni v umetnino. Zgleden (četudi morda za konec teksta o umetnosti povsem stereotipen) primer je Duchamp: »*Duschampova največja umetnina je bilo njegovo lastno življenje. Slikarstvo je opustil zelo zgodaj in se podal v drzno pustolovščino, v kateri je bila umetnost pojmovana predvsem kot nekaj miselnega, umskega, cosa mentale, v duhu Leonarda da Vincija. Vedno je hotel, da bi bila umetnost v službi uma, in ravno ta želja je - s pomočjo svojevrstne rabe jezika, naključij, optike, filmov, predvsem pa njegovih slavnih ready-mades - prihuljeno spodkopala petsto let zahodne umetnosti, dokler je ni popolnoma preobrazila. Duchamp se več kot petdeset let ni zmenil za slikarstvo, ker je raje igral šah. A ni to čudovito?*»³¹

30 Enrique VILA_MATAS, *Bartleby & co*, Študentska založba, Ljubljana, 2006, str. 132.

31 *Ibid.*, str. 64.

Šum #2

Literatura:

Henri BERGSON, *Time and Free Will*, Dover Publications, New York, 2001.

Gilles DELEUZE, *Kritika in klininka*, Študentska založba, Ljubljana, 2010.

Gilles DELEUZE, *Razlika in ponavljanje*, ZRC-SAZU, Ljubljana 2011.

Gilles DELEUZE, *Proust in Znaki*, Študentska založba, Ljubljana, 2012.

Jacques DERRIDA, *Writing and Difference*, Routledge Classics, London in New York, 2002.

Brian MASSUMI, *Parables for the Virtual*, Duke University Press, Durham in London, 2002.

Brian MASSUMI, *Semblance and Event*, The MIT Press, Cambridge in London, 2011.

Henry MILLER, *Sexus*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1984.

Enriaue VILA-MATAS, *Bartleby & co*, Študentska založba, Ljubljana, 2006.

Internetni viri:

http://www.brainyquote.com/quotes/topics/topic_art.html

http://www.wmagazine.com/people/celebrities/2011/01/yolandi_visser_ninja_die_antwoord_musicians

<https://www.youtube.com/watch?v=KiyzJU4RoSM>

<https://www.facebook.com/DieAntwoord/posts/10151828676681971:0>

<https://www.youtube.com/watch?v=dDxQeWnaWFI>

Šum #2

Umetniški aktivizem in agonistični prostori¹

Chantal Mouffe

Ali v družbi, kjer je razlika med umetnostjo in oglaševanjem postala povsem zabrisana in kjer so umetniki ter kulturni delavci postali pomemben del kapitalistične proizvodnje, umetniške prakse lahko ohranijo kritično vlogo? Ko sta Luc Boltanski in Eve Chiapello preučila 'novi duh kapitalizma',² sta pokazala, kako so bile zahteve po avtonomiji novih gibanj šestdesetih let vprežene v proces razvoja postfordistične mrežne ekonomije in preoblikovane v nove oblike nadzora. Estetske strategije kontra-kulture, kot so iskanje avtentičnosti, ideal samoupravljanja in potreba po antihierarhičnosti, so danes postale orodje za promocijo pogojev, ki jih zahteva aktualni model kapitalistične regulacije, ki je nadomestila disciplinski okvir, značilen za obdobje Fordizma. Dandanes kulturna in umetniška produkcija igrata osrednjo vlogo v procesu valorizacije kapitala, kritika umetnosti pa je skozi 'neomenedžment' postala pomemben del kapitalistične produktivnosti.

1 Izvirnik besedila dostopen na www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf (dostop 20.5.2014).

2 Luc BOLTANSKI in Eve CHIAPELLO, *The New Spirit of Capitalism*, Verso, London, 2005.

To je nekatere napeljalo k trditvi, da je umetnost izgubila svojo kritično moč, saj kapitalizem avtomatično prevzame in nevtralizira vsakršno obliko kritike. Spet drugi ponujajo drugačen pogled in novo situacijo razumejo kot priložnost za drugačne strategije opozicije. Tak pogled lahko podpremo z razmišljanjem Andreja Gorza, ki pravi, da »ko 'samoizkoriščanje' zavzame osrednjo vlogo v procesu valorizacije, se osrednji konflikt odvija na področju produkcije subjektivitete ... Družbena razmerja, ki se izvijajo vrednosti, tekmovalnemu individualizmu in tržni izmenjavi, te prikažejo v njihovi politični dimenziji, kot podaljške kapitala. To omogoči vzpostavitev fronte popolnega odpora, ki pa nujno preplavi področje proizvodnje znanja v smeri novih praks življenja, potrošnje in kolektivne apropiacije skupnih prostorov ter vsakdanje kulture.«³

Modernistično idejo avantgarde je seveda treba opustiti, a to ne pomeni, da je vsakršna oblika kritike postala nemogoča. Da bi nasprotovali programu popolne kapitalistične mobilizacije družbe, je z neposrednim poseganjem v množičnost družbenih prostorov treba razširiti polje umetniške intervencije. Cilj bi zato moral biti spodkopavanje imaginarnega okolja, nujnega za njegovo reprodukcijo. Kot pravi Brian Holmes, lahko »umetnost družbi ponudi možnost, da kolektivno reflektira imaginarne figure, od katerih je odvisna njena lastna konsistenca, njeno samorazumevanje.«⁴

Strinjam se, da bi umetniške prakse lahko pripomogle k boju proti nadvladi kapitalizma, vendar je za to potrebno ustrezno razumevanje dinamike demokratične politike. To razumevanje je mogoče le na podlagi priznavanja političnega v njegovi antagonistični dimenziji in kontingentne narave vsakršnega družbenega reda. Le iz te perspektive lahko zapopademo hegemonični boj, ki je značilen za demokratično politiko in v katerem umetniške prakse lahko igrajo ključno vlogo.

Politično kot antagonizem

Izhodiščna točka mojega teoretičnega razmišljanja v tem članku je zagata, s katero se trenutno soočamo, ko skušamo pro-

3 Intervju z Andrejem Gorzem v: *Multitudes*, št. 15, 2004, stran 209.

4 Brian HOLMES, *Artistic Autonomy*, www.u-tangente.org

bleme naše družbe misliti politično. V nasprotju s prepričevanji neoliberalnih ideologov politična vprašanja niso zgolj tehnične težave, ki naj bi jih reševali strokovnjaki. Prava politična vprašanja vedno vpletajo odločitve, ki od nas zahtevajo, da izberemo med nasprotujočimi si alternativami. Omenjena nezmožnost političnega mišljenja je v veliki meri posledica neizzvane hegemonije liberalizma. V tem kontekstu se 'liberalizem' nanaša na filozofski diskurz s številnimi različicami, ki jih ne združuje skupno bistvo, temveč raznolikost tega, čemur Wittgenstein pravi 'družinske podobnosti' [family resemblances]. Brez dvoja obstajajo številni liberalizmi, med katerimi so nekateri bolj progresivni kot drugi, a kljub redkim izjemam prevladujočo tendenco v liberalni miselnosti zaznamuje racionalistični in individualistični pristop, ki ne zmore ustrezno zapopasti pluralistične narave družbenega sveta, vključno s konflikti, ki jih ta prinese – konflikti, za katere zaradi antagonistične dimenzije, značilne za človeške družbe, ni in nikoli ne more biti racionalne rešitve. Tipično liberalistično razumevanje pluralizma je, da živimo v svetu, kjer sobivajo mnoge perspektive in vrednote, ki jih vseh zaradi empiričnih omejitev nikoli ne bomo mogli posvojiti, vendar pa združene tvorijo harmonično celoto. Tovrstni liberalizem mora zato nujno negirati politično v njegovi antagonistični dimenziji. Eno glavnih načel takšnega liberalizma je racionalistično prepričanje, da lahko do univerzalnega konsenza pride prek razuma. Nič čudnega, da politično predstavlja njegovo šibko točko. Liberalizem mora zanikati antagonizem, saj ta z izpostavitvijo neizogibnega trenutka odločitve (v smislu, da je treba sprejeti odločitev na neodločljivem področju) razkrije prav omejenost vsakršnega racionalnega konsenza.

Politika kot hegemonija

V mojem pristopu je pri vprašanju 'političnega' poleg antagonizma ključen tudi koncept hegemonije. Da bi dimenzijo političnega lahko prepoznali kot vedno prisotno možnost antagonizma, se moramo sprijazniti z odsotnostjo dokončnega skupnega imenovalca in neodločljivostjo [undecidability], ki prežemata vsak red. Z drugimi besedami, treba je prepoznati hegemonično naravo vsakega družbenega reda in dejstvo, da je vsaka družba rezultat serije praks, ki skušajo vzpostaviti red v

kontekstu kontingence. Politično je povezano z dejanji vzpostavljanja hegemonije. Prav v tem smislu moramo nujno razlikovati med družbenim in političnim. Družbeno predstavlja področje sedimentiranih praks, torej takšnih, ki zakrivajo prvotna dejanja svoje lastne kontingentne politične vzpostavitve in ki so razumljene kot samoumevne, kot da bi bile samo-osnovane. Sedimentirane družbene prakse so konstitutivni del vsakršne družbe, saj niso vse družbene vezi prevpraševane naenkrat. Družbeno in politično imata tako status *eksistencialov* (kot jih je poimenoval Heidegger), torej nujnih dimenzij vsakega družbenega življenja. Če politično, ki je tu razumljeno v hegemoničnem smislu, vključuje vidnost dejanj vzpostavitve družbe, je neodvisno od konteksta nemogoče a priori ugotoviti, kaj je družbeno in kaj politično. Družbe ne smemo dojemati kot razvoja sami sebi zunanje logike, kakršna koli bi ta logika lahko bila (sile proizvodnje, razvoj Duha, zakoni zgodovine itd.). Vsak red je začasna in prekerna artikulacija kontingentnih praks. Meja med družbenim in političnim je v svojem bistvu nestabilna in zato zahteva nenehno premeščanje in pogajanja med družbenimi akterji. Ker bi stvari vedno lahko bile drugačne, vsak red temelji na izključitvi drugih možnosti. Prav v tem smislu bi ga lahko označili za 'političnega', saj predstavlja izraz določene strukture razmerij moči. Moč je za družbeno konstitutivna, saj družbeno brez razmerij moči, ki ga oblikujejo, ne bi moglo obstajati. Kar v danem trenutku dojemamo kot 'naravni' red (skupaj z 'zdravim razumom', ki ga spremlja), je rezultat sedimentiranih hegemoničnih praks; nikoli ni manifestacija globlje objektivnosti, zunanje tistim praksam, ki ga ustvarjajo.

Zato je vsak red političen in utemeljen z neko obliko izključevanja. Vedno obstajajo druge možnosti, ki so bile zatrite in ki jih je mogoče ponovno aktivirati. Artikulacijske prakse, prek katerih je vzpostavljen določen red in fiksiran pomen družbenih institucij, so 'hegemonične prakse'. Vsak hegemonični red pa je lahko predmet prevpraševanja protihegemoničnih praks, to je praks, ki skušajo dezartikulirati obstoječi red in ga nadomestiti z drugo obliko hegemonije.

V tem, kar sem poimenovala 'agonistični' boj,⁵ ki ga vidim

5 Za razlago 'agonističnega' pristopa glej Chantal MOUFFE, *The Democratic Paradox*, Verso, London, 2000, 4. poglavje.

kot jedro cvetoče demokracije, je na kocki prav konfiguracija razmerij moči, okoli katerih je strukturirana dana družba. Gre za borbo med nasprotujočimi si hegemoničnimi projekti, ki jih nikoli ni mogoče racionalno uskladiti. Agonistična koncepcija demokracije priznava kontingentnost hegemoničnih politično-ekonomskih artikulacij, ki določajo specifičen ustroj, značilen za neko družbo v določenem trenutku. Hegemonične artikulacije so prekerni in pragmatični konstrukti, ki so lahko dezartikulirani in preoblikovani prek agonističnega boja med nasprotniki. V nasprotju z različnimi liberalnimi modeli agonistični pristop, ki ga zagovarjam, priznava, da je družba vedno politično vzpostavljena, in nikdar ne pozabi, da je teren hegemoničnih intervencij vedno rezultat prejšnjih hegemoničnih praks in nikoli ni nevtralen. Zato zavrača možnost ne-konfliktne [non-adversarial] demokratične politike in kritizira tiste, ki z zanemarjanjem dimenzije 'političnega' politiko zreducirajo na niz domnevno tehničnih potez in nevtralnih postopkov.

Javni prostor

Kakšne so posledice agonističnega modela demokratične politike, ki sem jo ravnokar začrtala, za zamišljanje javnega prostora? Najpomembnejša med njimi je, da izzove [challenges] splošno razširjeno prepričanje, ki na različne načine oblikuje večino predstav o javnem prostoru, zamišljenem kot področju, kjer je mogoče priti do konsenza. Za agonistični model pa je nasprotno javni prostor bojišče, kjer se različni hegemonični projekti spopadajo brez možnosti dokončne sprave. Čeprav sem do sedaj govorila o enem javnem prostoru, pa moram nemudoma opozoriti, da je takšnih prostorov več. Glede na agonistični pristop so javni prostori vedno pluralni, agonistična konfrontacija pa se odvija v množtvu diskurzivnih polj [surfaces]. Rada bi poudarila še en pomemben vidik. Medtem ko ne obstaja temeljni princip enotnosti, nobeno vnaprej določeno središče te raznolikosti prostorov, pa med njimi vedno obstajajo raznolike oblike artikulacije in nismo priča disperziji, kot jo zasledimo pri nekaterih postmodernih mislecih, niti 'gladkemu' [smooth] prostoru Deleuza in njegovih učencev. Javni prostori so vedno razbrazdani [striated] in hegemonično strukturirani. Dana hegemonija je rezultat specifične artikulacije raznolikosti prostorov,

kar pa pomeni, da je bistvena lastnost hegemoničnega boja tudi prizadevanje za vzpostavitev drugačne oblike artikulacije med javnimi prostori.

Moj pristop je tako povsem drugačen od pristopa Jurgena Habermasa, ki politični javni prostor (poimenuje ga 'javna sfera') predstavi kot kraj, kjer poteka preudarjanje, katerega cilj je racionalni konsenz. Habermas danes priznava, da je zaradi omejitev družbenega življenja malo verjetno, da bi bilo tak konsenz mogoče učinkovito doseči, in zato svojo idealno komunikacijsko situacijo opredeljuje kot 'regulativno idejo'. Vendar ovire Habermasove idealne govorne situacije z vidika, ki ga predlagam sama, niso empirične ampak ontološke narave, zato se racionalni konsenz, ki ga Habermas predstavi kot regulativno idejo, izkaže kot konceptualna nemožnost. Potreben bi bil namreč konsenz brez izključitve, natančno to pa je tisto, kar agonistični pristop razkrije kot nemogoče. Želim tudi pokazati, da se moje videnje agonističnega javnega prostora kljub podobni terminologiji razlikuje od pojmovanja Hannah Arendt, ki je v zadnjem času vedno bolj priljubljeno. Glavni problem njenega razmišljanja je po mojem mnenju na kratko ta, da o 'agonizmu' razmišlja kot o 'agonizmu brez antagonizma'. Čeprav Arendt močno poudari človeško pluralnost in vztraja, da se politika ukvarja s skupnostjo in vzajemnostjo med seboj različnih si človeških bitij, nikoli ne uvidi, da prav ta pluralnost predstavlja vir antagonističnih konfliktov. Po njenem mnenju politično mišljenje pomeni razviti sposobnost, da na stvari zmoremo pogledati z različnih perspektiv. Kot priča navezava na Kanta in njegovo idejo 'razširjenega mišljenja' [enlarged thought], njeno razumevanje pluralizma ni bistveno drugačno od liberalnega, saj je vpisano v horizont intersubjektivnega dogovora. Kar Arendt išče v Kantovi doktrini estetske sodbe, je prav postopek za zagotovitev intersubjektivnega dogovora v javnem prostoru. Navkljub velikim razlikam v pristopu pa si tako Arendt kot Habermas javni prostor na koncu predstavljata kot konsenzualen. Kot je opozorila Linda Zerilli,⁶ je v primeru Hanne Arendt konsenz rezultat izmenjave glasov in mnenj (v smislu grškega *doxa*) in ne racionalnega 'Diskursa' kot pri Habermasu. Pri Habermasu konsenz vznikne skozi

6 Linda ZERILLI, *Feminism and the Abyss of Freedom*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, 4. poglavje.

postopek, ki ga Kant poimenuje 'disputieren', skozi izmenjavo argumentov, omejeno s pravili logike, medtem ko je za Arendt konsenz posledica 'streiten', kjer do sporazuma pride prek prepričevanja in ne neizpodbitnih dokazov. Vendar pa nihče od njiju ni zmožen prepoznati hegemonične narave vsake oblike konsenza niti neizbrisljivosti antagonizma, torej trenutka 'Wiederstreit', ki ga Lyotard poimenuje 'navzkrižje' [the differend]. Simptomatično je, da tako Arendt kot Habermas, čeprav navdih najdeta v različnih delih Kantove filozofije, privilegirata aspekt lepega v Kantovi estetiki in ignorirata njegovo razmišljanje o sublimnem. To pa je nedvomno povezano z njunim izogibanjem t.i. 'the differend'.

Kritične umetniške praske in hegemonija

Kakšno povezavo lahko vzpostavimo med pričujočo teoretsko diskusijo in poljem umetniških praks? Preden se lotim tega vprašanja, želim poudariti, da odnosa med umetnostjo in politiko ne dojemam v smislu dveh ločenih polj, torej umetnosti na eni in politike na drugi strani, med katerima bi bilo treba vzpostaviti odnos. Ker politično vsebuje estetsko dimenzijo in umetnost politično dimenzijo, razlikovanje med politično in ne-politično umetnostjo po mojem mnenju ni smiselno. Z vidika teorije hegemonije lahko umetniške prakse prisostvujejo pri ustanavljanju in vzdrževanju danega simbolnega reda ali pa ga izzivajo in spodkopavajo, zato nujno vsebujejo politično dimenzijo. Na drugi strani pa ima politično opraviti s simbolnim urejanjem družbenih odnosov, ki ga Claude Lefort poimenuje '*mise en scene*' oziroma '*mise en forme*' človeškega soobstoja, in prav v tem se nahaja estetska dimenzija političnega.

Pravo vprašanje zadeva možne oblike *kritične* umetnosti, torej različne načine, s katerimi lahko umetniške prakse pomagajo prevpraševati dominantno hegemonijo. Ko sprejmemo, da identitete nikoli niso dane vnaprej, ampak so rezultat procesov identifikacije, in da so diskurzivno skonstruirane, tedaj se moramo vprašati, za kakšen tip identitete naj bi si prizadevale kritične umetniške prakse. Tisti, ki zagovarjajo ustvarjanje agonističnih javnih prostorov, kjer je cilj razkriti vse, kar dominantni diskurz zatira, bodo seveda odnos med umetniškimi praksami in njihovo publiko dojemali povsem drugače kot tisti, ki želijo

ustvariti konsenz, tudi če naj bi ta konsenz bil kritičen. Kritična umetnost je po agonističnem pristopu tista umetnost, ki podžiga nestrinjanje [dissensus] in napravi vidno, kar dominantni konsenz skuša prikriti in izbrisati. Sestavljajo jo številne umetniške prakse, ki si prizadevajo podeliti glas vsem tistim, ki so v okviru obstoječe hegemonije utišani.

Po mojem mnenju je takšen agonistični pristop še posebej uporaben za razumevanje narave novih oblik umetniškega aktivizma, ki so se pojavile v zadnjem času in ki si na različne načine prizadevajo, da bi izzvale obstoječi konsenz. Tovrstne umetniško-aktivistične prakse so si lahko zelo različne, vse od raznolikih urbanih bojov kot 'Reclaim the streets' v Združenem kraljestvu in 'Tute Bianche' v Italiji do kampanj 'Stop advertising' v Franciji in 'Nike Ground-Rethinking Space' v Avstriji. Dodaten primer lahko najdemo v strategiji 'korekcije identitet' t.i. *Yes Men*, ki s pojavljanjem pod različnimi identitetami, na primer kot predstavniki Svetovne trgovinske organizacije, razvijajo zelo učinkovito satiro neoliberalne ideologije.⁷ *Yes Men* merijo na tiste institucije, ki gojijo neoliberalizem na račun dobrobiti ljudi, njihove identitete pa privzemajo zato, da bi ponudili korektive. Leta 1999 so na primer na spletni strani STO (ki so jo kot parodijo uradne strani vzpostavili *Yes Men* sami, op. prev.) objavili naslednje besedilo: »Svetovna trgovinska organizacija je orjaška mednarodna pisarna, ki pomaga podjetjem tako, da uveljavlja načelo 'proste trgovine', po katerem mednarodna podjetja lahko poslujejo po mili volji. STO to načelo ceni bolj kot katero koli drugo svoboščino, vključno s svobodo prehranjevanja, pitja vode, zavračanja nekaterih živil, zdravljenja bolnih, varovanja okolja, domače pridelave sadja in zelenjave, ustanavljanja sindikatov, vzdrževanja socialnih storitev, vladanja in vodenja lastne zunanje politike. Velikanske korporacije vse te svoboščine napadajo pod pretvezo 'proste trgovine', te skrivnostne pravice, ki mora, kot nas učijo, prekašati vse ostale.«⁸ Nekateri so lažno stran zamenjali z uradno, *Yes Men* pa so se kot predstavniki STO celo udeležili nekaj mednarodnih konferenc, kjer so v okviru ene izmed svojih satiričnih intervencij na primer predlagali

7 Več primerov v knjigi *The Yes Men. The True Story of the End of the World Trade Organisation*, The Disinformation Company Ltd, 2004.

8 Spletna stran skupine The Yes Men Group, <http://www.theyesmen.org>

telematsko napravo za nadzorovanje delavcev v obliki meterskega zlatega falusa.

Da bi lahko doumeli politični karakter omenjenih zvrsti umetniškega aktivizma, jih moramo ugledati kot protihegemonične intervencije, ki želijo okupirati javni prostor, da bi skazile gladko podobo, ki jo širi korporativni kapitalizem, in s tem izpostavile njegov represivni značaj. Politično dimenzijo takšnih posegov lahko priznavamo le, če opustimo prepričanje, da političnost zahteva prelom z obstoječim stanjem z namenom, da bi ustvarili nekaj povsem novega. Danes se umetniki ne morejo več pretvarjati, da predstavljajo avantgardo, ki nudi radikalno kritiko, a to še ni razlog, da bi razglasili konec svoje politične vloge. S subvertiranjem dominantne hegemonije in s sodelovanjem v gradnji novih subjektivitet lahko še vedno igrajo pomembno vlogo v hegemoničnem boju. Dejansko je njihova vloga že od nekdanj takšna, le moderne iluzije o privilegiranem položaju umetnika nas prepričujejo nasprotno. Ko opustimo to zmotno predstavo in z njo povezano revolucionarno koncepcijo politike, lahko uvidimo, da kritične umetniške prakse predstavljajo pomembno dimenzijo demokratične politike. A to ne pomeni, kot verjamejo nekateri, da lahko same izvedejo spremembe, potrebne za vzpostavitev nove hegemonije. Kot smo zagovarjali v delu *Hegemony and Socialist Strategy*,⁹ radikalna demokratična politika poziva k artikulaciji različnih ravni bojev, da bi med njimi ustvarila verigo ekvivalenc. Za uspešno 'vojno pozicij' se ni moč izogniti povezavi s tradicionalnimi oblikami politične intervencije, kot so stranke in sindikati. Zato bi zagrešili hudo napako, če bi mislili, da umetniški aktivizem lahko povsem sam konča neoliberalno hegemonijo.

9 Ernesto LACLAU in Chantal MOUFFE, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. The Disinformation Company Ltd, 2004.

Jernej Kaluža je podiplomski študent filozofije na ljubljanski Filozofski fakulteti, kjer pripravlja doktorsko nalogo z naslovom "Koncept navade v filozofiji Gillesa Deleuza". Zaposlen je kot mladi raziskovalec na področju filozofije na Inštitutu Nove revije. Področja njegovega zanimanja so sodobna francoska filozofija, empirizem in strukturalizem. Deluje tudi v okviru Radia Študent, časopisa Tribuna ter znotraj kolektiva Živko Skvotec v tovarni Rog in kolektiva Ne-teorit, ki pripravlja teoretske dejavnosti v Moderni galeriji.

Kaja Kraner je končala študij kiparstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, nato pa se je odločila za podiplomski študij kulturologije na Fakulteti za družbene vede. Deluje kot kritičarka sodobne umetnosti za Večer in Poglede, ukvarja se s teorijo sodobne umetnosti, objavlja v Tribuni, Likovnih besedah, Foliu, Prazninah in drugje. Trenutno v okviru doktorskega študija raziskuje pojem geopolitike umetnosti.

Jovita Pristovšek je leta 2012 magistrirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Trenutno je vpisana na doktorski študijski program Primerjalni študij idej in kultur na Fakulteti za podiplomski študij Univerze Novi Gorici. Od leta 2009 je sodelavka na Inštitutu A.V.A. v Ljubljani. Ukvarja se z režimi estetskega, javnega in političnega v postpolitični javni sferi.

Chantal Mouffe je belgijska politična teoretičarka. Eno njenih najvplivnejših del je Hegemonija in Socialistična Strategija, ki je nastala v soavtorstvu z Ernestom Laclauom in ki predstavlja pomemben prispevek k razvoju tipa postmarksistične politične misli, ki se opira na Gramschija, post-strukturalizem in teorije identitete. V svoji teoretski misli je levo politiko redefinirala v smislu radikalne demokracije, poznana pa je tudi po svoji kritični rabi koncepta 'političnega' in vpeljavi 'agonističnega pluralizma' kot radikalizacije moderne demokracije. V zadnjem času se ukvarja tudi z radikalnim potencialom umetniških praks.

Šum #2

ISSN 2536-2194

ISSN tiskane izdaje: 2335-4232

Izdajatelj:
Društvo Galerija Boks

Uredništvo:
Pia Brezavšček, Tjaša Pogačar Podgornik,
Izidor Barši, Andrej Škufca

Oblikovanje in prelom:
Ajdin Bašić

Lektoriranje:
Miha Šuštar

Angleški prevod:
Miha Šuštar, Tjaša Pogačar Podgornik

Tisk:
Stane Peklaj

Naklada:
cca. 200

Člani uredništva revije ŠUM se vsem koproducentom najlepše zahvaljujemo za izkazano zaupanje in podporo, brez katere izid pričujoče številke ne bi bil mogoč.

Iskrena hvala tudi vsem sodelavcem, ki s svojim delom omogočajo nastajanje revije. Za vse nasvete in oblikovanje pa se še posebej zahvaljujemo Ajdinu Bašiću.

ŠUM, revija za kritiko
sodobne umetnosti

Št.2

Ljubljana, 2014

NAVODILA in TEHNIČNE SPECIFIKACIJE

Prispevki naj bodo napisani v slovenščini ali angleščini.

Dolžina prispevkov naj bo od 20.000 do cca 40.000 znakov s presledki (daljša besedila je mogoče objaviti v nadaljevanjih) z razmakom med vrsticami 1,5.

Slikovno gradivo naj bo primerno podnaslovljeno in poslano v jpg formatu skupaj z besedilom. Slikovno gradivo bo tiskano črno-belo, po potrebi izjemoma barvno.

V kolikor gre za formalno specifično oblikovan prispevek, ki zahteva avtorsko postavitev, naj avtor besedila uredništvo o tem pravočasno obvesti.

Besedilom avtorji priložite še:

- kratek življenjepis (max. 500 znakov s presledki);
- podatke za avtorsko pogodbo (ali študentsko napotnico).

Citiranje in navajanje virov
Viri citatov naj bodo enotni in navajani po spodnjem modelu v opombah na dnu posamezne strani.

- Navajanje knjižnih virov:
Ime PRIIMEK, »Naslov knjige«, Kraj, leto, str. __.
- Navajanje člankov:
Ime PRIIMEK, »Naslov članka«, v: *Naslov vira*, Kraj, leto, str. __.
- Če je avtor članka različen od avtorja vira:
Ime PRIIMEK, »Naslov članka«, v: Ime PRIIMEK avtorja vira, *Naslov vira*, Kraj, leto, str. __.
- Ponovna navedba knjižnega vira:
ko se ponovi takoj: *Ibid.*, str. __.;
ko se ponovi na nekem drugem mestu:
Ime PRIIMEK, *Naslov knjige*, str. __.
- Ponovna navedba članka, če je avtor članka različen od avtorja vira:
ko se ponovi takoj: Ime PRIIMEK, »Naslov članka«, v: *Ibid.*, str. __.;
Ko se ponovi kasneje: Ime PRIIMEK, »Naslov članka«, v: Priimek avtorja knjige, nav. delo, str. __.

PODNAPISI SLIKOVNEGA GRADIVA

Če gre za umetniško delo (avtorsko delo):
Ime Priimek, *Naslov dela*, leto, tehnika, dimenzije, vir: _____ .

Kadar gre za opise slikovnega gradiva:
Opis, Ime Priimek, fotografija: Ime in Priimek.

