

**Ekskurz v
umetnost**

Aleš Mendiževc

**Spodletela
umetnost**

Tomo Stanič

**Prijateljstvo
med
heterotopijo
in mrežo**

Pia Brezavšček, Jernej Kaluža

**Čas 'bičane
podobe' – čas
in minljivost
v performan-
sih Tiborja**

Hajasa

Domen Ograjenšek

**Materialnost
nematerial-
nega dela**

Kaja Kraner

**V bran revne
podobe**

Hito Steyerl

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](http://www.mgml.si/mestna-galerija-ljubljana)

MG+MSUM

Moderna galerija

www.mg-lj.si

Zavod Celeia Celje

Center sodobnih umetnosti
www.celeia.info

ŠOU

Študentska organizacija
Univerze v Ljubljani

www.sou-lj.si

Ekskurz v umetnost: zgodba nekega marksista ...
Aleš Mendiževc

Prijateljstvo med heterotopijo in mrežo.
Nekaj misli ob razstavi Politizacija prijateljstva
Pia Brezavšček, Jernej Kaluža

Materialnost nematerialnega dela:
umetniške intervencije in koreografiranje vidnosti
Kaja Kraner

Spodletela umetnost
Tomo Stanič

Čas 'bičane podobe' – čas in minljivost
v performansih Tiborja Hajasa
Domen Ograjenšek

V bran revne podobe
Hito Steyerl

Povzetki

Abstracts

Uvodnik

To je tretja številka revije Šum. Je tudi prva z uvodnikom. V vsaki izmed prvih dveh številčk smo objavili štiri besedila, pri čemer nismo sledili nobeni tematski rdeči liniji, nobenemu trendu ali pritisku aktualnosti. Edini kriterij objave je bila splošna usmeritev revije, namreč analitična in teoretska narava besedil o sodobni umetnosti. To samo po sebi seveda še vedno ne zagotavlja kvalitete teoretske produkcije – na mestu se je vprašati, kaj naj bi to sploh bilo –, še manj pa, da bi lahko govorili o izdajanju takšne revije kot o specifični politični gesti. A vendarle je bil prav to dvojni motiv za odločitev o ustanovitvi Šuma: torej razvoj produkcije teorije na področju sodobne umetnosti, ki pa ni bil mišljen kot nek splošen razvoj v dobro vseh (kdo so ti vsi?), temveč prej kot vdor nekega tujka – padec neteorita iz zunanosti, ki v svoji afirmaciji teorije in mišljenja tudi *dela proti*, je namreč v boju z neumnostjo in sovražniki mišljenja. Poleg svojega agresivnega stava (konceptualna strogost, ki pa ni v nasprotju s konceptualno kreativnostjo) proti nekritičnemu kritičnemu diskurzu ter neanalitičnim komentatorjem in teoretikom polnim resentmenta, poskuša Šum svojo politično dimenzijo realizirati preko še enega mehanizma: njegov vdor prihaja iz specifičnega partikularnega mesta – umeščen je v sfero prekernosti, ne znotraj in ne zunaj, neinstitucionaliziran in z minimalnimi sredstvi jadra med različnimi institucijami, pri katerih išče podporo, a se obenem ne pusti uloviti. Kar bi tukaj lahko bilo razumljeno kot politično je to, da prav iz tega negotovega mesta proizvaja dobro teorijo in pa misel – če mu to seveda sploh uspeva. Zaradi negotovih eksistencialnih okoliščin je takšen status nedvomno problematičen in dolgoročno nevzdržen, a naj vodi v smrt ali neko obliko institucionalizacije, to ne spodkopava njegovega aktualnega političnega potenciala, medtem ko je bodoči odvisen od pozicij ali nepozicij, ki jih bo Šum šele zavzel.

Tako kot pri prvih dveh številkah tudi pri pripravi pričujoče tretje nismo sledili nobenemu tematskemu okvirju, ampak je osnovni kriterij selekcije besedil bila natančna analiza obravnavanega predmeta. Vendar pa se je tokrat na koncu za razliko

od prejšnjih števil izkazalo, da je na nekaterih mestih prišlo do konvergence med objavljenimi besedili. Konvergenca niti ni toliko znotrajtematska, kolikor je prišlo do spreg med elementi zelo različnih nivojev: določeni elementi nivoja *tistega, o čemer se govori*, so dobili svoje korelate in pa kontrapunkte v elementih *tistega, kar je z govorjenjem* (v tem primeru pisanjem) *narejeno*; ta druga kategorija pa je po različnih nitih nadalje povezana z nivojem *prijateljskih vezi*, s čimer še dodatno pomnoži število korelacij med vsemi tremi nivoji. In prav ta tretji nivo, prijateljske vezi, se zdi najbolj problematičen, a obenem najbolj zanimiv: temina osebnih odnosov, intimnih vezi, malih ljubezni in sovraštev, ki se na vsakem koraku bojujejo proti svoji reprezentaciji, a obenem tvorijo intenzivno ozadje vsake oblike družbene produkcije; diferencirano, a ne jasno strukturirano polje, na katerem se pretaka želja, ki šele naknadno in vedno nekoliko prepozno dobiva svoje manifestativne oblike, hkrati pa vsem vrstam vzpostavljenih institucij ves čas grozi, da jih bo spodjedla ali enostavno prelila. Iz tega razloga ima to ozadje v javnem govoru negativen predznak – predstavljeno je kot nekaj, kar je vir korupcije in nepotizma, kar je treba nadzorovati in s čimer je potrebno upravljati, da bi zmanjšali škodo in njegove negativne učinke. A kljub moralizmu javnega odnosu do libidalnega ozadja vlada ambivalenca: *saj vendar vsi vemo ...* (da ne gre za visokoleteče vrednote – Resnica, Dobro, Lepo – ampak majhne osebne interese – majhne maščevalnosti in sovraštva, majhne naklonjenosti in simpatije, majhna ugodja in sadizme; da je v glavnem to tisto, kar zares šteje!).

Problem nepotizma in korupcije ni v samem nepotizmu ali korupciji, ampak v tem, da sta imanentna hrbtna stran transparentnega, legalnega in javnega sistema, h kateremu na deklarativni ravni zaradi omenjenega javnega moralizma stremi največji del organizacij (od mikro do makro) v pogojih moderne države, parlamentarizma in predstavniške demokracije. Zahteva po transparentnosti zanemarja dejstvo, da je vidnost vedno parcialna, da je razlika med vidnim in nevidnim pogoj možnosti vidnosti same ter so zato vsakemu režimu vidljivosti inherentne slepe pege. Te so tiste, ki jih s pridom izkoriščajo koruptivne prakse: mafija ni zunanja deviacija, ampak najbolj notranje bistvo kapitalizma v povezavi z moderno državo. A onkraj slepih peg ne prebiva vse negativno, kakor bi nas rada prepričala javna mo-

rala. Zastavek je prej nasproten: to, kar je nereprezentabilno, je socialna produkcija kot taka, ki je prej na strani pozitivnosti kot negativnosti: ne simbolno in reprezentacija, ampak afekt in produkcija.¹ Kar se dogaja na nivoju produkcije, sicer ima učinke na nivoju reprezentacije, vendar ker je sam nivo reprezentacije produciran in ker ta produkcija reprezentacije ni enaka produkciji produkcije (socialna produkcija), ki naj bi bila reprezentirana, slednja nikoli zares ne more biti reprezentirana. Iz tega sledi, da tisto, kar vidimo ali beremo, nikoli zares ne sovpadе s produkcijskim procesom, katerega ostanek je. Rečeno drugače, na podlagi vidne podobe ne gre neposredno sklepati o njenem referentu. V kolikor je ta uvodnik kot tudi cel Šum poskus samoreprezentacije – to je reprezentacije nekega vzpostavljajočega se okolja, ki bi presešla samo sebe in bralca potegnila v konceptualne in afektivne razsežnosti tega okolja, v vzburljenju iz njega naredila njo, jo pripela nase ter s tem povabila k vstopu – pa je vendarle vprašanje, če je kaj takega sploh mogoče, glede na to, da se kljub vsej možni avtonomiji pri samoreprezentaciji vedno že vmeščamo v predobstoječe reprezentacijske režime (režime vidljivosti).

Zaradi vnaprejšnje spodletelosti je nesmiselno vztrajati na poskusu dosledne reprezentacije specifičnega okolja, vseeno pa lahko nadaljujemo v abstraktni maniri in poskusimo narisati vsaj grobo podobo okolja, ki ga imamo v mislih.

Pojem okolja nam tukaj služi kot odgovor na problem nepredvidljivosti in napetosti med vidnim in nevidnim, intimnim in javnim, saj vsebuje elemente vseh vrst: institucionalna razmerja, vsakdanje prakse, raznolike afekte, govore in besedila, plesne figure in vzorce represije, intimne želje in skrite poglede. A nas zanima še eno specifično določilo – pogoji in okoliščine mišljenja: zanima nas okolje, ki bi bilo kar najbolj afirmativno do mišljenja.² Glede na to, da mišljenje ne upošteva nobenih norm in meja, ampak da prej cikcaka sem in tja, preskakuje z enega mesta na drugo, ponikne in ponovno izbruhne, predvsem pa je vedno subverzivno, saj ne priznava avtoritet in ne prenese represije, to okolje ne sme biti pretirano institucionalizirano,

¹ Glej Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, *AntiOedipus*.

² Predavanje Eve D. Bahovec v okviru predmeta Poststrukturalizem na Filozofski fakulteti, 17. 10. 2014.

rigidno in inertno, ampak bolj svobodno, odprto in aktivno. In glede na to, da mišljenje apriori nima nič skupnega s strateškim pozicioniranjem, ampak je prej podobno neobvezni otroški igri, to okolje ne sme biti sovražno, tekmovalno ali polno resentimenta, temveč bolj solidarno, zaupno in prijateljsko, da lahko goji različne oblike borbenomiselnih eksperimentov: *misli med prijatelji*.³ Tukaj se odpira novo področje politike, ki ni več stvar volitev in ni več stvar reprezentacije niti soočenja mnenj ali sklicevanja na zakonodajo ali obče družbene vrednote (morala!). Tukaj ne gre več striktno ločevati mišljenja, politike in osebnih razmerij, saj lahko intenzifikacija prijateljskih in ljubezenskih odnosov obenem služi kot temelj za intenzifikacijo mišljenja in politične prakse ali obratno.⁴ Prav zaradi te intenzivnosti vse te prakse zlahka prestopajo normativne okvire, na katerih temeljijo oblike družbene represije: naj bosta to v ljubezni par in družina, v politiki država, reprezentativna demokracija in stranka, ter v mišljenju posamezne znanstvene discipline in metodologije. Ubežati tradiciji in zgodovini, ubežati družinskim oziroma sorodstvenim dramam,⁵ pri čemer ne gre za krvno sorodstvo, ampak za strukturo in obliko socialne prakse. Torej proti mamam in očetom, pa naj bodo to institucije ali starši (starši so oblika institucije in nekatere institucije so kot starši!), sklepati prijateljske alianse!

Konzervativen ugovor temu bi bil, da danes ne živimo več v svetu tradicije in zgoraj naštetih kategorij, ampak v nekem *post*, kjer je vse staro porušeno in kjer se presežno vrednost akumulira ravno na podlagi splošne shizofrenizacije družbe in destabilizacije tradicionalnih družbenih struktur, zato se v resnici ne smemo boriti proti normam, ampak raje zanje. Ta odgovor dejansko odgovarja na pravilen problem, le da je sam odgovor napačen. Namesto zagovarjanja države, naroda in družine ali česa podobnega, bomo tukaj raje sledili prijateljskemu pogoju mišljenja, ki odpira možnost razmisleka o novih in drugačnih oblikah institucij oziroma bolj trajnih družbenih formah. Čeprav je mišljenje v bližini postopka shizofrenizacije, pa

3 Glej Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, Kaj je filozofija?.

4 Glej jugoslovanske nadrealiste na razstavi Politizacija prijateljstva v MSUM, 1. 7.–5. 10. 2014.

5 Predavanje Eve D. Bahovec v okviru predmeta Poststrukturalizem na Filozofski fakulteti, 17. 10. 2014.

nikakor ni enako klinični shizofreniji, ampak se nenehno giblje na robu racionalnega, kjer zaznava *tisto zunaj*, kar vnaša nazaj v racionalno, ne zato, da bi iracionalno racionalizirali, ampak da bi s premikom roba in iracionalizacijo racionalnega preprečili slednjemu, da bi zadušilo mišljenje samo. A misliti na robu ima svoje materialne produkcijske pogoje, ki vključujejo povsem eksistencialne in ekonomske aspekte. Sigurno se jih ne da kar tako naštet, saj so si lahko zelo raznoliki, a vendar lahko iz njih izhajajo težnje in politične zahteve po trajnejših družbenih formah. Kakršne koli že naj bi bile te forme, brez dvoma več ne smejo biti normativne, vsaj ne na enak način kot so normativne institucije moderne družbe.

V kolikor poskušamo biti amoralni in nenormativni, potem smo v razmerju do obstoječe normativnoformalne strukture pogosto nelegitimni ali celo nelegalni. A kakšen je potemtakem kriterij, po katerem lahko vrednotimo svoje lastno delovanje, če to ni ne zakon ne norma? Ta kriterij še vedno obstaja, le da ni več transcendenten in absoluten, ampak imanenten praksi in relativen: je vedno znova definiran in redefiniran v preigravanju prijateljskih odnosov.

Za uredništvo, Izidor Barši

Ekskurz v umetnost: zgodba nekega marksista ...

Aleš Mendiževc

Obrnimo tokrat situacijo. Namesto da bi pisali teoretsko poglobljen prispevek s področja sodobne umetnosti, bomo napisali nekaj o nečem drugem, o nečem, kar ni umetnost, in naj 'umetnost' sama presodi, kaj ji to pomeni. Zato bomo povedali zgodbo, ne pa podali teorijo umetnosti. Seveda ne gre za pravljice, toda zaradi odsotnosti vnaprejšnje opredelitve razmerja med umetnostjo in tem, kar ji je drugo ali drugačno, ne moremo postopati drugače, ne moremo vnaprej zagotavljati legitimnega epistemološkega statusa. Na transcendence pa tokrat žal ne prisegamo.

Prisegamo pa tudi ne na aktualnost, zato bomo še povsem anahronistični. Ne bomo govorili o politizaciji estetike, o definiciji umetnosti, o nomadih, razlikah in ponavljanju, ne bo palete mnogovrstnosti avtorjev in njihovih konceptov – no, vsaj upam, da ne. Včasih, se mi zdi, ne bi bilo slabo umiriti zadev, umiriti vseh teh na hitro sproduciranih ugotovitev in njihovih novosti. Prav zanimivo se mi zdi, kako recimo kakšni samooklicani 'novi materialisti' na novo ugotavljajo povsem iste stvari, kot so jih ugotovili že 'stari materialisti'.¹ Preprosto ne razumem, zakaj spet

¹ Na primer problematiziranje razločitve subjekt-objekt, primarnost koncepta

potrebujemo ta nova velika distanciranja tipa: »Samo ne mi več o Marxu.« Sori, pa bom. In to z zgodbo.

Ne neposredno. Bolj posredno, bolj o marksistu z imenom Louis Althusser. Verjetno smo ob vseh Benjaminskih, Adornih, Rancierih s tem tudi na področju marksizma nekoliko zgrešili. Kakorkoli, tukaj nam ne gre za Althusserja na sebi, za še eno veliko ime – govorimo pač o »nekem marksistu«. Niti nam ne gre za Althusserjevo teorijo umetnosti, niti primarno za njegove koncepte, pač pa za njegovo teoretsko zgodbo, za njegov ekskurz na področje umetnosti, dobesedno za šolsko ekskurzijo: potovanje v zunanost, da bi se pri tem kaj naučili. Če ste slučajno začudeni; ja, Althusser je dejansko pisal o umetnosti, čeprav to ni njegovo področje teoretskega delovanja. Althusser je pač filozof in pri njem moramo vedno imeti v mislih epistemološko skromnost, ki ni nič drugega kot njegova slavna rigidnost. Če kaj, je Althusser 'fer' filozof: ko išče vzporednice med Marxom in Freudom, takoj pripiše njune razlike in noče zreducirati enega na drugega, stalno piše začetna opozorila o omejenosti svoje obravnave nefilozofskih področij in avtorjev ... Prav zato je zanimivo, da je potemtakem sploh pisal o umetnosti. Kaj ga je gnalo v to početje, kaj ga je v nefilozofskih področjih in avtorjih zanimalo? Kaj je v filozofijo tako udomačenega misleca gnalo ven, v neko zunanost – zakaj specifično v umetnost? In kako je v tem kontekstu o umetnosti pisal? Zakaj in kakšen je ta Althusserjev ekskurz na področje umetnosti?

Althusser je bil navdušen obiskovalec gledališča. Zakaj? Ker mu je pomagalo »malo bolje razumeti pomembne zadeve v Marxovi misli«. ² In kako je pisal o gledališču? »Iz zunanosti, kot filozof in politik, kot marksistični filozof«. ³ To je vse, kar je treba vedeti, to je celotna začetna dispozicija z vsemi svojimi problemi. Toda treba je potegniti vse konsekvence in to do konca, kot je nepre-

produkcije, prehod od zavesti k praksi, zagovarjanje materialnosti misli ...

² Louis ALTHUSSER, »Sur Brecht et Marx«, v: *Écrits philosophiques et politiques* 2, Stock/IMEC, Paris, 1997, str. 542. Knjiga je posthumna zbirka večinoma neizdanih tekstov Althusserja, dotični tekst pa je umeščen v sekcijo *Écrits sur l'art*, torej *Spisi o umetnosti*, sama sekcija pa nima konceptualnega zastavka. Tudi uvodno pojasnilo urednikov ne ponudi nikakršne razlage obravnavanega področja, tako da gre zgolj za zbirko tekstov, ki se lotevajo istega predmeta. Kar se tiče tega dotičnega teksta, pa je potrebno omeniti tudi to, da ga Althusser sam ni nikoli objavil, niti ga ni dokončal.

³ Ibid, str. 542.

stano ponavljal Althusser. Skratka, filozof, ki se kot tak umetnosti loteva iz zunanosti; filozofija mu sama po sebi ne zadostuje in zato potrebuje umetnost, potrebuje ekskurz v umetnost, da mu pomaga pri samem mišljenju, pri sami filozofiji. Ta filozofija ni katera koli filozofija, gre za marksistično filozofijo – marksistična filozofija je tista, ki je od Althusserja terjala izhod v zunanost, na področje umetnosti.

Odnos med marksistično filozofijo in umetnostjo oziroma odnos marksizma do umetnosti ima svoje korenine že pri Marxu: na eni strani koncept ideologije v svoji vulgarni obliki iz *Nemške ideologije* kot camera obscura, od družbene biti odtujena zavest, ki živi v religioznih oblakih in se pojavlja kot melodrama tudi v gledališču, kot trdi Marx v *Sveti družini*; na drugi strani njegova privrženost Shakespearovi dramatik, Cervantesovemu *Don Kihotu*, navduševanje nad pesnikom Heinrichom Heinejem itd. Dokaj ortodoksno marksistično stališče se ni kaj dosti oziralo na to drugo stran, na to Marxovo navdušenje, pač pa je sprejelo dokaj vulgarno (kot preprosto) dejstvo, da če umetnost ne prikazuje realnih človeških odnosov, ki so odnosi razrednega boja, potem je to mistificiranje političnega boja z religioznimi oblaki, ustvarjanje iluzij za slepljenje ljudstva glede realnih eksistenčnih pogojev, da bi v takšnih, kot so, tudi ostali. Za nazaj se je lahko smejati takšnim naivnim trditvam in tezam o ideologiji in tisti, ki niso bili primarno del teh ortodoksnih marksističnih pozicij, so se lahko mimo teorije ideologije drugače lotevali problematike umetnosti, saj je niso primarno določale njihove 'intelektualne' formiranosti. Za Althusserja pač so, on je »filozof in politik« – »marksistični filozof«, ne pa tradicionalni filozof tipa Adorno ali umetnik tipa Brecht, zaradi česar so ga doleteli vsi problemi marksistične filozofije, brez bližnjic, pot do 'znanosti' ni nobena kraljevska cesta. ⁴ Althusser je tako še v zgodnjih 60. letih dvajsetega stoletja zavzemal torej to ortodoksno stališče marksizma do umetnosti. Ni pa ga ravno zagovarjal: o umetnosti ni napisal ničesar, njegova mnenja glede tega izvemo iz njegovih osebnih pisem. ⁵

⁴ »K znanosti ne drži velika cesta, in da se bodo povzpeli na njene svetle vrhove, lahko upajo samo tisti, ki jih ni strah, da bi se utrudili pri vzpenjanju po njenih strmih stezah«. (Karl MARX, *Kapital, Kritika politične ekonomije, Prvi zvezek*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1961, str. 24.)

⁵ Glej Louis ALTHUSSER, *Lettres à Franca*, Stock/IMEC, 1998.

Iz teh istih pisem tudi izvemo, da ga je iz 'dogmatskega spanca' zbudila njegova dopisnica, ki mu je očitala abstraktno obravnavanje umetnosti, ki na primer spregleda 'revolucijo forme', ki se je po njenem mnenju zgodila z Brechtovim gledališčem.⁶ Ampak iz tega ne smemo narediti več, kot je: naključno srečanje, ki je Althusserja seznanilo z morebitnim problemom. Njegovi teksti so tisti, ki nam morajo povedati 'zakaj' in 'kako' ta ekskurz v umetnost. In prvega indica ni težko najti: Althusserjev prvi resen⁷ tekst o umetnosti nosi podnaslov *Zapiski o materialističnem gledališču*; gre za tekst '*Piccolo*', Bertolazzi in Brecht⁸ iz leta 1962, ki je bil ponovno izdan leta 1965 v slaviti zbirki *Za Marxa*, nikakor ne kot postranski tekst, pač pa umeščen v samo jedro knjige. Takoj lahko opazimo specifično oznako: 'materialistično' (gledališče). Kar implicira, da obstaja tudi idealistično ali ideološko gledališče kot njegovo nasprotje. Tu že lahko slutimo vprašanje: Ali je umetnost kot taka ideologija? Kar ni problem umetnosti, vsaj ne za marksističnega filozofa, pač pa gre za problem ideologije (in s tem marksistične filozofije): Ali je vse, razen ekonomije kot materialne baze, kamor se umetnost zagotovo ne uvršča, ideologija? Če je ideologija vse, če je vse ideološko, potem nam ta koncept ne pove ničesar, ideologija je neuporabna, saj vsakič pove isto. Lahko sicer zagovarjamo ekonomijo s svojo delitvijo dela in specifičnim načinom produkcije kot znanost, toda še najbolj ortodoksen marksist je kdaj doživel minimalen 'užitek' ali 'afekt' ob kakšni melodiji ali kakšnem pogledu, ki ga je opozoril na estetski problem in nejasnost statusa umetnosti. Ideologija ni bila torej nikoli vse, vedno je bila v dualizmu z 'znanostjo', toda prav zato je umetnost tista tretja instanca, ki že s svojo trdovratno prisotnostjo postavlja

6 Za obnovo tega dogajanja glej Warren MONTAG, *Louis Althusser*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, str. 17–19.

7 'Resen' tukaj ne pomeni, da se je v ostalih tekstih šalil ali kaj podobnega. Althusserjeve tekste o umetnosti lahko v grobem razdelimo na dva dela: teksti, ki so nastali tekom njegove filozofske prakse in v imanentni povezavi z njo, z njenimi problemi; in teksti, ki so 'programski', namenjeni za kataloge ob otvoritvah, pogosto nepodpisani in napisani tudi nekoliko prisilno (zaradi prošenj umetnikov ipd.). 'Resen' je oznaka za prvo vrsto tekstov, saj druga vrsta za Althusserjevo filozofijo nima pomembnejšega pomena, se pa vsake toliko pojavi kakšna relevantna opazka, ki jo bomo izpostavili.

8 V slovenskem prevodu v zborniku *Ideologija in estetski učinek*, ki ga je uredila Zoja Skušek-Močnik. Gre za neupravičeno zapostavljen zbornik s pomenljivo konceptualno zasnovo in indikativnim naslovom, ki ga bomo med drugim skušali razložiti v nadaljevanju.

pod vprašaj ta osnovni dualizem.⁹ To je tisto, kar je Althusserja gnalo v neko zunanost filozofije, to je tisto, kar je od njega terjalo ekskurz v umetnost, da mu navsezadnje pojasni status filozofije v razmerju do ideologije. Nimamo več preprostega nasprotja ideologija-znanost, pač pa je v igri kompleksno razmerje znanost-ideologija-filozofija-umetnost. In če naj bi Marx v *Kapitalu* postavil novo znanost in novo znanstvenost in če se je že v *Nemški ideologiji* povsem odpovedal filozofiji, se ji Althusser ob zagovarjanju Marxove nove znanosti in znanstvenosti ni hotel, zato je moral na novo premisliti marksistični dualizem in vzpostaviti kompleksna razmerja. Marxovo 'teoretsko revolucijo' je videl drugje kot v odpravi filozofije kot ideologije in za to, da bi jo dejansko razvidel, filozofija ni bila dovolj, saj je bila prav ta problematizirana – pomagati je morala umetnost. Zato *Zapiski o materialističnem gledališču* – 'materialističnem' in 'gledališču'.

Če to pojasnjuje 'zakaj' ekskurz v umetnost, moramo pogledati še 'kako'. Vrnimo se na zgornji citat: umetnost je za Althusserja pomembna zato, ker mu je pomagala »malo bolje razumeti pomembne zadeve v Marxovi misli«. Umetnost je pomagala filozofu in ne filozof umetnosti. Zato ne ponuja teorije umetnosti – ne pozabite, za njo govorimo zgodbo ... – pač pa prej (marksistično) filozofijo kot teorijo ideologije. Toda Althusser ni povsem strikten v svoji metodi, dejansko lahko razločimo dve različni smeri, ki ju vzpostavi skozi svojo obravnavo umetnosti: smer ideologije, odtujene zavesti in nje materialistične kritike ter smer prakse in produkcije specifičnih učinkov, kjer imata svojo vlogo in specifičnost tudi filozofska praksa in estetska praksa.

Gremo kar na prvo smer: v čem je materialistično gledališče dejansko materialistično? Predvsem v tem, da ni ideološko. Ideološko pa je tisto, ki uprizarja in podpira vladajočo ideologijo: religiozna in moralna zavest, svet Človeka in moralnih zakonov. V gledališču ta ideološka zavest nastopa kot melodrama oziroma melodramatična zavest s svojimi napačnimi konflikti in protislovji: »*Dialektika melodramatične zavesti je mogoča zgolj za to ceno: da je ta zavest sposojena od zunaj (iz sveta alibijev sublimacij in laži buržoazne morale), pa vendar doživeta kot sama ta zavest*

9 Vprašanje razmerja ideologija – umetnost je po izidu *Za Marxa* Althusserju postavil nek francoski filozof v javnem pismu, toda to vprašanje je prekratko, saj 'pusti stati' vprašanje in problem ideologije in materializma znotraj umetnosti, ki se pojavita pri Althusserju.

nekih eksistenčnih pogojev (nizkih slojev), ki so sicer v osnovi tuji tej zavesti. /.../ Melodramatična zavest ni v protislovju s svojimi pogoji: saj je neka popolnoma druga zavest, naložena od zunaj pod nekimi določenimi pogoji, vendar brez dialektičnega razmerja med njimi. Zato je lahko melodramatična zavest dialektična zgolj pod pogojem, da se ne meni za svoje realne pogoje in da se zabarikadira v svoj mit«. ^{10 11} Rečeno nekoliko vulgarno: buržuji si 'sposodijo' realne eksistenčne probleme 'nizkih slojev' in se v njih reprezentirajo bodisi kot žrtve bodisi kot rešitelji – tragiki ali heroji, vseeno je, vidik substance (vprašanje 'kaj?') je ne glede na njih določila ideološki, saj ostaja znotraj strukture, ki centralizira buržujsko zavest (ali jo tam obdrži ali pa jo tja postavlja). Ta substanca ni nič drugega kot ego oziroma jaz, ki prek načela identifikacije (prepoznavanje), negativne ali pozitivne, ohranja strukturno osrediščenost jaza. ¹² Ideologija tako ni bistvena po svoji vsebin-

10 Louis ALTHUSSER, »Piccolo, Bertolazzi in Brecht«, v: Zoja MOČNIK-SKUŠEK (ur.), *Ideologija in estetski učinek*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980, str. 282.

11 Malo daljša opomba, če se je slučajno komu ta citat zazdel zastarelo: vzemimo primer filma *Petit Quinquin* (iz leta 2014); gre sicer za mini serijo, ki so jo tudi stlačili v en film, kar pa v tem primeru niti ni pomembno. Skratka, ta film je nekakšen miks Molièra in Simenona (slavnega pisca klasičnih detektivskih romanov), saj gre za situacijsko komedijo, stlačeno v klasično detektivsko zgodbo in njeno strukturo. Kar je povsem zgrešena kombinacija: če se je Molière v svojih delih norčeval iz malomeščanske neumnosti in jo kritiziral, pa tega naš dotični film zaradi strukture klasične detektivske zgodbe ne zmore. Ta z izhodiščnim umorom vzpostavi neko neskladje in instanco, ki jo odpravlja (detektiv) in ki je zato sama neka tujost razklani realnosti. Tako se lahko naš film norčuje (film je pač situacijska komedija) le iz tega detektivskega tujka, iz njegove neumnosti, zaradi česar mora razklana realnost – umor – ostati nepojasnjena. 'Rešitev' te zagate se kaže v tem, da sploh ni ničesar za pojasniti (nerazrešen umor), saj razklana realnost ni razklana, pač pa že od začetka absurdna s svojimi bizarnimi pripetljaji. Detektivska zgodba in njena struktura, ki sta onemogočili komedijsko kritičnost do malomeščanstva, sta sedaj sami prav z absurdom negirani, saj je umor le 'eden izmed' pripetljajev in služi kot izgovor za prikaz vsakodnevnih absurdov. Tako je vse, kar dobimo, najbolj poceni humor: posmehovanje neumnosti. Rečeno althusserijansko: fiktivno tveganje filma v negativnem ideološkem prepoznavanju v posmehovanju neumnosti anti-junaka na podlagi napačnih 'konfliktov' absurda. Na tem mestu se spomnimo Gillesa Deleuza: površina imanence je površina smisla in nesmisla – ali vulgarno marksistično: realni svet s svojimi protislovji –, absurdu pa – prav nasprotno – smisla (in s tem ne-smisla) manjka, zato rabi globino transcendence – ali vulgarno marksistično: napačne konflikte ideološke zavesti.

12 Tu vidimo Althusserjevo 'sposojanje' psihoanalitičnih konceptov. Njegov interes za psihoanalizo je predvsem v boju proti ideologiji humanizma, ki ga je v 50. letih bil tudi Jacques Lacan, ko je nastopil proti tako imenovani ego-psihologiji. Ta v razmerju jaz-nadjaz-ono zagovarja središčnost jaza, ki naj bi ob pomoči nadjaza nadzoroval ono – točno v tej 'pomoči' je vloga procesa identifikacije. Ta ima tako ključno mesto v reprodukciji ideologije te osrediščene strukture, ideologije Človeka, ki se nadzoruje in je odgovoren za vsa svoja dejanja.

ski določitvi, pač pa po svoji funkciji: »Gledališče je kot zrcalo, kamor grejo gledalci, da bi se prepoznali. Kar je bistveno, kajti vemo, da je funkcija ideologije prepoznanje (in ne spoznanje)«. ¹³ Toda samo dejstvo, da grejo v gledališče, da potrebujejo ideološko prepoznanje, nakazuje, da njihova ideologija ni trdna, nobena ideologija pač ni vse-mogoča. Prepoznanje kontinuirano potrebujejo zato, da bi pregnali večno prisotno vsaj minimalno negotovost: »Ko gre gledalec v gledališče, sprejme pravila igre: da se igrajo z njegovimi idejami in vedênji, da bi mu pokazali, da njihove ideje in vedênja ne nosijo nobenega tveganja«. ¹⁴ Gre torej za »fiktivno tveganje«, da bi se prek prepoznanja potrdila – nemoteno reproducirala – struktura osrediščenosti (jaza).

To je sedaj mesto, kjer nastopi 'materialistično gledališče'. 'Dejstvo' fiktivnega tveganja odpre možnost nekega prevrata, nekega obrata, neke dislokacije ali razkoraka. Pri tem, kot rečeno, ne gre za vsebinski prikaz, pač pa za strukturo, in sicer za strukturo nekega nerazmerja, za razmerje, ki kaže prav nerazmerje med dvema stranema: »V zadnji instanci niso besede tiste, ki opravljajo to kritiko, marveč so to notranja razmerja in ne-razmerja sil med elementi strukture igre«. ¹⁵ Tako Bertolazzi v predstavi *El Nost Milan* ne prikazuje oseb in njihovih dramatičnih zgodb, pač pa dva različna prostora z dvema različnima časovoma, pri čemer je prostor glavnih junakov in njihove melodramske zavesti postavljen na stran ('à la cantonade'), glavno dogajanje je tako postransko dogajanje in nima nobenega realnega vpliva na prvi prostor (v tem primeru prostor 'podproletariata', torej prostor 'množic'), vsi dogodki melodrame se iztečejo v nič – glavna junakinja se zato v zaključku preseli v prvi čas, čas realnih eksistenčnih pogojev, kot pravi Althusser. To isto strukturo Althusser opazi pri slikarju Cremoniniju: »Cremonini je slikar abstrakcije. Ne abstraktni slikar, takšen, ki 'slika' odsotno, čisto možnost v novi obliki in tvarini, marveč slikar tega, kar je realno abstraktno, takšen, ki 'slika' – v smislu, ki ga moramo še opredeliti – realna razmerja (ta razmerja so kot razmerja nujno abstraktna) med 'ljudmi' in njihovimi 'stvarmi', ali bolje, če naj damo temu terminu močnejši

13 Louis ALTHUSSER, »Sur Brecht et Marx«, v: *Écrits philosophiques et politiques 2*, str. 554.

14 Ibid., str. 555.

15 Louis ALTHUSSER, »Piccolo, Bertolazzi in Brecht«, v: *Ideologija in estetski učinek*, str. 286.

*pomen, med 'stvarmi' in njihovimi 'ljudmi'.*¹⁶ Ljudje so ob strani, ne obstajajo ljudje in njihove stvari, pač pa stvari in njihovi ljudje. Cremonini ne slika geneze človeštva od geoloških motivov prek živali do ljudi – to je vidik substance, ideološkega prepoznavanja (celotna zgodovina ima namreč v tem primeru vrednost v tem, da vodi do ljudi kot zaključne točke tega 'procesa'). Prav tu je morda najlepše vidno, kako Althusser zavrača običajni humanistični pristop¹⁷ in njegovo interpretacijo umetniških del: analiza vsebine same po sebi vodi do ideologije, zato je treba upoštevati specifično prakso teh del, to, kar se običajno označuje preprosto kot tehniko. Cremonini pa nam 'daje videti' ljudi, ki so obstranski, ljudi, ki ne vidijo, pa vendar so vidni v zrcalih – v zrcalnem prepoznavanju se iščejo, ampak tam ni nikakršnega spoznanja. To njihovo 'blodenje' sekajo močne navpičnice, 'teža materije' in 'zakoni prostorov', v katerih se nahajajo. Stvari in njihovi ljudje in ne osrediščeno človeštvo. Elementi so premeščeni, središče je razsrediščeno, vzpostavljen je razkorak – razmerje nerazmerja: ideološka zavest nima nič opraviti z realnimi eksistenčnimi pogoji, med njima ni nobene skupne točke, nobene razmerja, toda ideologija je dana (kot smo zatrdili: ljudje hodijo v gledališče po prepoznavanje), prisotna s svojo osrediščeno strukturo in prav zaradi te danosti mora 'materialistična' umetnost prikazati, torej postaviti v razmerje samo nerazmerje, in sicer tja, kjer nerazmerja ni – v ideološko zavest.

Sedaj smo na diametralno nasprotni poziciji, kot je bilo izhodiščno ortodoksno stališče, ki zahteva od umetnosti neposredno prikazovanje realnih eksistenčnih pogojev. Althusser sedaj zagovarja 'latentno strukturo', 'realno abstrakcijo' ali 'opredeljeno odsotnost': »*Strukture, ki nadzoruje konkretno existenco ljudi, to se pravi, ki oblikuje doživeto ideologijo razmerij med ljudmi in predmeti in med predmeti in ljudmi, te strukture kot take ne moremo nikoli narisati v njeni navzočnosti, in persona, pozitivno, privzdignjeno in osvetljeno, marveč zgolj v sledih in učinkih, negativno, v indicijah odsotnosti, in intaglio.*«¹⁸ Čeprav Althusser ideologijo včasih 'vpelje' z izrazi, kot so 'iluzije', 'miti', 'religiozne zgodbe', ki jim pogosto doda kontekst manipuliranja, torej

16 Louis ALTHUSSER, »Cremonini, slikar abstrakcije«, v: ur. Zoja MOČNIK-SKUŠEK, *Ideologija in estetski učinek*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980, str. 299.

17 'Humanistov' v smislu ljudi, ki se ukvarjajo s humanističnimi vedami.

18 Ibid., str. 304.

namenskega nastanka ideologije, pa vendar v svojih izpeljavah prikazuje (nezavedno) strukturno določenost ideološkosti in iz nje sledeči substancialni vidik ideološke zavesti. In čeprav je ideologija definirana kot – če postavimo minimalno formulo – 'sistem reprezentacij', je iz Althusserjevih izpeljav očitno, da ni 'zgolj' to in ima svojo materialnost:¹⁹ ideologija ni le ideja ali sistem idej, pač pa »istočasno ideje in vedênja, ideje v vedênjih, ki tvorita celoto.«²⁰ Ideje v (!) vedênjih, ki so v primeru umetnosti pogosto institucionalno umeščena: »*Najprej nas združuje institucija, ki ji pravimo predstava, še globlje pa nas združujejo isti miti, iste teme, ki nas obvladujejo, ne da bi mi to prepoznavali, ista spontano doživljana ideologija.*«²¹ Enako bi lahko trdili za galerijo ali kaj tretjega. Ideologija torej ni nekaj, kar bi obviselo v zraku, neki 'naravni' psihološki procesi, pač pa se vladajoča ideologija izvaja v institucijah (ki jim pravimo ...) in to ne način ideološkega manipuliranja in propagande, pač pa skozi različne strukture njene prakse.

Umetnost je tako Althusserju dala misliti prav glede teorije ideologije in (marksistične) filozofije: »*Marxova filozofska revolucija je v vseh točkah podobna gledališki revoluciji Brechta – revolucija v filozofski praksi.*«²² Tu lahko opazimo zgoraj omenjeno drugo smer Althusserjeve obravnave umetnosti: ni govora več o filozofiji in umetnosti, pač pa o filozofski praksi in estetski praksi (v primeru Brechta gledališki praksi). Kakšna je razlika? Problem prve smeri, ki izhaja iz pozicije ideologije in materialistične kritike, je prav v tem, kar je bila njena rešitev: če si je Althusser pomagal z umetnostjo, našel njeno materialistično stran v konstruiranju koncepta ideologije in z ekskurzom v umetnost prišel do ugotovitve 'v čem umetnost ni ideologija', pa ostaja nejasno, v čem se razlikujeta filozofija in umetnost in ali je umetnost navsezadnje znanost? Iz primera Cremonini: »*Ta slikar abstraktnega – tako kot*

19 Althusser ponudi definicijo materialnosti ideologije v besedilu *Ideologija in ideološki aparati države*, toda na tem mestu nas zanimajo Althusserjeve izpeljave teorije ideologije zgolj v navezavi na umetnost, sicer ne moremo ugotoviti, kako mu je le-ta pomagala v njegovi marksistični filozofiji, torej 'zakaj' in 'kako' ekskurz v umetnost.

20 Louis ALTHUSSER, »*Sur Brecht et Marx*«, v: *Écrits philosophiques et politiques 2*, str. 554.

21 Louis ALTHUSSER, »*Piccolo, Bertolazzi in Brecht*«, v: *Ideologija in estetski učinek*, str. 291.

22 Louis ALTHUSSER, »*Sur Brecht et Marx*«, v: *Écrits philosophiques et politiques 2*, str. 545.

*veliki revolucionarni filozofi in znanstveniki – ne bi slikal in ne bi slikal 'abstrakcije' našega sveta, če ne bi slikal za konkretne ljudi, za edine ljudi, ki obstajajo za nas».*²³ »Tako kot veliki revolucionarni filozofi in znanstveniki« – toda kakšna je specifičnost umetnosti? Z vidika kritike ideologije je pač ni, filozofija in umetnost imata isti vlogi, isti funkciji. Ekskurz v umetnost na ta način pomaga filozofiji, toda ob tem oropa umetnost svojega obstoja, saj med njima ni razlike, sta eno, celo eno z znanostjo – ostajamo torej v dualizmu, kjer imata obe nasproti strani svoje različne pojavne oblike. Problem lahko obrnemo tudi drugače: Kaj pa je z ideološko umetnostjo? Je kaj manj umetnost kot materialistična umetnost?

Na tem mestu ne pričakujte odgovora na vprašanje 'Kaj je umetnost?'. Althusserjeva metodološka 'razdvojenost' ni njegova naivnost, nikjer ne postavlja univerzalnih definicij, pač pa mestoma mimogrede navrže, kaj bi lahko bila specifična razlika umetnosti oziroma v čem umetnost ni znanost ali filozofija.²⁴ Tako smo tudi tekom tega teksta mestoma skušali nakazati, v čem je umetnost estetska praksa: 'daje videti', 'tehnika', 'estetski učinek' ... Če se vrnemo na primer Brecht: Althusser ga kritizira prav na tem mestu, namreč da ga zmanjka za vzpostavitev razlike med filozofijo in umetnostjo. Razlog je v tem, da Brecht ni razločeval med tehniko in prakso – sprememba v tehniki ni nujno zgolj drugačen pristop k stvari, pač pa gre lahko za povsem drugačno prakticiranje v njenem odnosu do objekta. Rečeno drugače, sprememba v tehniki je lahko sprememba same prakse: »Brecht vzame gledališče takšno kot je in deluje znotraj gledališča kot obstaja,«²⁵ pri čemer novost vpelje v »načinu prakticiranja gledališča«.²⁶ Razčlenimo; tu sledimo Althusserjevemu (v *O Brechtu in Marxu*) povzetku in razčlenitvi nekega Brechtovega teksta: 1. gledališče obstaja, je zgodovinsko in kulturno dejstvo – je dejstvo; 2. gledališče je gledališče, in sicer prav po njego-

23 Louis ALTHUSSER, »Cremonini, slikar abstrakcije«, v: Ideologija in estetski učinek, str. 307.

24 Problem je naslednji: umetnost ne sme biti isto kot znanost ali filozofija, v kolikor je nočemo narediti za nov univerzalni princip, toda po drugi strani sama ta vsebinska razlika med recimo umetnostjo in znanostjo ne sme biti nič ahistoričnega oziroma apriornega, četudi zaobsega celotno zgodovino, saj ni nujno, da v prihodnosti do spremembe ne bo prišlo.

25 Louis ALTHUSSER, »Sur Brecht et Marx«, v: *Écrits philosophiques et politiques 2*, str. 545.

26 Ibid., str. 546.

vih 'starih pravilih' oziroma zaradi njih – »gledališče mora ostati gledališče, kar pomeni, umetnost«; 3. Brecht vpelje »le nekaj sprememb« v »notranjosti igre [jeu] gledališča, da bi proizvedel nekatere nove učinke«.²⁷ Althusser, kot pozoren bralec Hegla, ne uporablja tautologij 'v prazno': da je gledališče dejstvo, pomeni, da obstaja takšno, kot je, da njegova pozitivna določenost, vsebina, če hočete, ni nič drugega kot trenutni zgodovinski moment – zato 'prazna' tautologija in ne 'polna' vsebina. Brecht v tej zgodovinski določenosti gledališča sprejme njegova 'stara pravila' takšna, kot so, torej gledališče kot institucijo, pri čemer naredi 'le nekaj sprememb'. Ne loti se velikih revolucij, ne vzpostavlja pompozne velike novosti, povsem drugačne zasnove iz nič, pač pa spremeni nekaj elementov in njihove povezave. Ena izmed ključnih je že omenjena struktura predstave z razmerjem nerazmerja. Althusserjev Brecht je v tem pogledu lep dokaz, da ni treba neposredno nazivati obiskovalcev, da bi spreverili klasično strukturo gledališča, ali kot pravi Althusser: brechtovska predstava skuša biti »produkcija nove zavesti v gledalcu«, »produkcija novega gledalca, tistega igralca, ki začenja, ko je predstava končana«.²⁸ S tega vidika je Brecht morda še bolj minimalističen kot Beckett. Prav ta minimalizem, ki sprejme 'stara pravila', torej institucionalno določeno umetnost, in spremeni le nekaj elementov v njeni notranjosti, vzpostavi povsem novo strukturo, ali kot bi rekel Althusser, povsem nov estetski učinek.

Razlika med 'umetnostjo' in 'estetskim učinkom' je pri Althusserju v tem, da prva ostaja na ravni zavesti, razklana med izrazom in kritiko, druga pa je na ravni produkcije, ali natančneje, je specifična praksa specifičnega načina produkcije specifičnega učinka. To pomeni, da tudi ideologija ne more biti več preprosta danost, pač pa učinek kot rezultat načina produkcije, rečeno drugače, tudi ideologija mora sedaj biti sproducirana in reproducirana. Sprememba pa je še globlja: če je izhodišče ideologija, je njeno nasprotje realnost oziroma 'realnost eksistenčnih pogojev', toda če je izhodišče praksa, nasprotje (dualizem) ne obstaja, pač pa drugačna praksa in še drugačna praksa itd., torej ireduktibilna heterogenost in kompleksna medsebojna

27 Ibid., str. 544.

28 Louis ALTHUSSER, »Piccolo, Bertolazzi in Brecht«, v: Ideologija in estetski učinek, str. 293.

prepletenost različnih praks; rečeno malo bolj fensi, realnost je – četudi protislovna – ena, prakse so mnogovrstne.²⁹ Poglejmo si to razliko malo bolj konkretno na primeru literature. Warren Montag, literarni teoretik in eden izmed boljših poznavalcev Althusserjevega dela, je v knjigi *Louis Althusser* kritično rekonstruiral njegovo teorijo ideologije. Toda pri tem je ostal na ravni razmerja ideologija–realnost. Slednja zato pri Montagu ostane povsem nedoločena in ji daje pomen le kopica nedefiniranih in ponavljajočih se izrazov, kot so 'materialnost', 'zgodovina', 'konfliktnost', torej marsikaj razen prakse, njene specifičnosti in problema načina produkcije. Kar rezultira v tem, da njegova literarna kritika, ki pojasnjuje ideološke slepe pege teksta kot materialne ali politične konflikte tistega časa, grobo rečeno, z materialno realnostjo, 'zgolj' prikazuje in razjasnjuje protislovnosti teksta v njihovih materialni osnovi, s čimer zvede vse tekste na isto – na nič, saj noben tekst ni popolnoma zaključen – in zreducira vsako specifičnost teksta. V zadnji instanci ne izvemo, kaj je specifičnost književnosti, ki je kljub svoji zgodovinsko-institucionalni določenosti nujna. Prav to je problem primarnosti kritike ideologije, ki ne priznava in ne more dojeti specifičnosti praks. Če trdimo: »*Literarni tekst je materialni artefakt, proizveden iz določenih materialov, pod določenimi zgodovinskimi okoliščinami in nosi v sami svoji formi, črki, boje, trke, vojskovanja, ki prečijo področje družbenega*«,³⁰ ali ne drži to v tem primeru za vse, za vsa različna področja, za vse različne prakse, med drugim tudi za filozofijo in za umetnost? Toda ko Montag analizira Conradovo *Srce teme*, ne postopa na povsem enak način. Sicer v zadnji instanci zvede 'protislovje' teksta na konflikt vplivnih družbenih gibanj v začetku 20. stoletja, toda v sami analizi ne more zemariti specifične prakse oziroma, rečeno brechtovsko, tehnike Conradovega pisanja: prepletanje različnih naracij v zaključku knjige pogosta pojavljanja aliteracije in asonance ...³¹ Na to

29 Konsekvence te druge smeri je Althusser razvil predvsem v *Brati Kapital* in *O re-produkciji*, izven področja umetnosti, toda še vedno mu je sam problem umetnosti odprl to smer in možnost razvijanja teh konsekvenc.

30 Warren MONTAG, *Louis Althusser*, str. 67.

31 Zato bi bilo zanimivo preučiti kako in zakaj (v smislu kakšen učinek je hotel narediti) je Conrad praktical na tehniko, saj s tem lahko pridemo do premika v literarni praksi, ki ga je morebiti naredil. Tu bi lahko potencialno našli Conradovo specifičnost, medtem ko je njegova (prazna) univerzalnost zgolj v tem, da njegova praksa ni popolnoma dovršena.

specifiko nas opozori sam Joseph Conrad v svojem predgovoru k drugi izdaji *Črnca z narcisa*: »*Z močjo pisane besede ti narediti slišno, ti dati občutiti, ti narediti vidno. To – nič več, in to je vse. Če uspem, boš našel tam po svojem okusu: opogumljanje, tolažba, strah, šarm – vse, kar zahtevaš – in, morda, tudi tisti utrinek resnice, za katero si pozabil vprašati.*«³²

Če se vrnemo nazaj na primarnost praks in sledimo drugi smeri teorije ideologije, ki jo zahteva razločitev med filozofsko prakso, znanstveno prakso in estetsko prakso: »*Ker nam umetnost dejansko prinaša nekaj drugega kot pa znanost, med njima ni nasprotja, marveč razlika*«. ³³ Kakšna je sedaj ta razlika? Še vedno je definirana gleda na ideologijo, toda ne primarno. Primarno je estetska praksa, specifičen način produciranja specifičnega učinka: »*Menim, da je posebnost umetnosti v tem, da nam 'daje videti', 'daje zaznavati', 'daje čutiti' nekaj, kar aludira na realnost*«. »*To, kar nam umetnost daje videti, kar nam torej daje v obliki 'videnja', 'zaznavanja' in 'čutenja' (ki ni oblika spoznavanja), je ideologija, iz katere se rojeva, v kateri plava, od katere se loči kot umetnost in na katero aludira.*«³⁴ Primarno je umetnost neka specifična praksa, nek specifičen način produkcije – Brecht bi rekel 'tehnika' –, ki je zgodovinsko določen in institucionalno umeščen – Brecht bi rekel 'stara pravila' – in ki nam čutno aludira »*realnost ideologije tega sveta*«, ³⁵ daje nam doživetje ideologije. ³⁶ V zadnji instanci to pomeni, da »*umetnost daje 'videti' 'sklepe brez premis', medtem ko nam znanost omogoči prodreti v mehanizem, ki proizvede 'sklepe' iz 'premis'*«. ³⁷ Umetnost tako ni znanost niti filozofija, saj ti dve praksi operirata primarno s koncepti, umetnost pa z doživetji – tako imajo sedaj v kompleksnem razmerju znanost-ideologija-filozofija-umetnost vsaka svoje mesto.³⁸

32 Citirano po: http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_conrad.

33 Louis ALTHUSSER, »O razmerju umetnosti do spoznanja in ideologije«, v: ur. Zoja MOČNIK-SKUŠEK, *Ideologija in estetski učinek*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980, str. 326.

34 Ibid. str. 323.

35 Ibid. str. 324.

36 Tu se tudi vidi Althusserjeva bližina in oddaljenost od Hegla: kjer slednji govori o umetnosti kot čutnem svetenju Ideje, Althusser govori o čudnem aludiranju na ideologijo.

37 Ibid.

38 Spet, to je domet ekskurza v umetnost, ki ne ponuja definicije filozofske prakse, pač pa njene negativne omejitve. Za definicijo specifičnosti filozofske prakse pri Althusserju glej tekst *Lenin in filozofija*.

Če sedaj na ravni specifičnosti estetske prakse vpeljemo problematiko ideologije, lahko razločimo dve vrsti estetskega učinka: ideološki in materialistični. Razlika med njima ni v vsebini sami na sebi, pač pa – če se spomnimo Brechta – v strukturni določitvi elementov umetniškega dela, ki se vzpostavi glede na zgodovinsko-institucionalno konjunkturo (bolj poljudno: družbeno umeščenost, lokalno situacijo, okolje ...). V obeh primerih imamo na specifičen način podano 'doživetje ideologije': v prvem primeru ta način učinkuje v identifikaciji – umetnost je izraz gledalcev in obratno; v drugem primeru učinkuje v doživetju 'neumestljivega razmika',³⁹ freudovski tuji domačnosti⁴⁰ – umetnost je produciranje gledalcev kot igralcev. Morda bi na tem mestu lahko vzpostavili razliko med tehniko in prakso: slikarstvo, na primer, je na področju umetnosti razloženo kot specifična tehnika, pri kateri je možno drugačno prakticiranje umetnosti, drugačna estetska praksa, ki ne bi bila goli *techné*.⁴¹ Morda je ravno to sedaj tisto, kar lahko Althusser ponudi umetnosti – vztrajanje na teoriji ideologije namreč nosi klasično marksistični naboj: zoperstavitev 'tehničarjem okusa', njihovemu nasebju lepote in njihovi estetski kritiki, ki »vsakomur in vsem razodene, da je zgolj veja okusa, to se pravi, gastronomije«. ⁴² Za to moramo opustiti kategorije estetske porabe ('consommation') – »pogled, ki ga potrebujemo, se razlikuje od pogleda, ki si želi 'predmete' ali ki se mu 'predmeti' gnusijo«. ⁴³ Namesto napačnih problemov tipa Danto vs. Dickie oziroma zgodovinska vs. institucionalna določenost umetnosti nam Althusser ponudi pot ven iz dualizma lepega/grdega na sebi in relativizma okusa, pot, ki je mogoča samo, če ne vzamemo bližnjic, pač pa vztrajamo na

39 Na tem mestu morda velja pojasniti, da umetnost po Althusserju ponuja doživetje ideologije kot ideologijo, medtem ko vsakdanje življenje je spontana ideologija in s torej ne more ponujati kot taka: »Podoba, napolnjena z ideologijo, se nikoli ne kaže kot ideologija v podobi.« (Louis ALTHUSSER, »Sur Lucio Fanti«, v: *Écrits philosophiques et politiques 2*, str. 593).

40 Glede tega glej Louis ALTHUSSER, »Lam«, v: *Écrits philosophiques et politiques 2*, str. 599.

41 Zato Althusser v svoji obravnavi Cremoninijevega slikarskega dela oz. slikarskega dela in njegovega Cremoninija govori o 'slikanju', pri čemer so navednice ključnega pomena, saj v tem primeru ne gre za golo tehniko ustvarjanja umetniškega dela, pač pa za povsem drugačno prakso v tej isti tehniki ustvarjanja umetniškega dela.

42 Louis ALTHUSSER, »Cremonini, slikar abstrakcije«, v: Ideologija in estetski učinek, str. 298.

43 Ibid.

marksistični filozofiji. Toda ta pot ni pot kritike ideologije, ki bi zreducirala vsako specifičnost na univerzalno nemožnost kot nezaključenost, pač pa pot iskanja specifične prakse, ki pretrga s poprejšnjimi ideološkimi oblikami prakticiranja umetnosti. Za to pa je nujna premestitev, toda ne katera koli – premestitev elementov strukture dela in reartikuliranje njihovih povezav je stvar umetnikov; nujna je »premetitev točke pogleda«. ⁴⁴ Vsakič znova premisliti pogoje reprodukcije vladajoče ideologije in se od njene strukturne splošnosti, ki jo proizvaja, premestiti drugam, najti tisto njeno točko denegacije, ki jo kot zanikana omogoča. »Potrebno je opustiti vidik spekulativne interpretacije sveta (filozofija) ali kulinarično estetsko uživanje in se premestiti, da bi zasedli neko drugo mesto, ki je, v grobem, mesto politike«. ⁴⁵ Šele sedaj lahko govorimo o tako imenovani politizaciji estetike, s čimer ima le-ta svoje pogoje. Prav ti jih razločujejo od filozofije: bi slednja lahko delimitirala, če ne bi doživljali prek umetnosti? Rečeno kantovsko, ali ni filozofija brez umetnosti prazna, ta pa brez prve slepa? In tu je sedaj ves trik: tehnike, ki razločujejo, in njihove specifične prakse, ki različna področja praks združujejo. Filozofija in umetnost sta povsem različni, pa vendar druga brez druge ne moreta. Romantična stran političnosti.

44 Louis ALTHUSSER, »Sur Brecht et Marx«, v: *Écrits philosophiques et politiques 2*, str. 549.

45 Ibid.

Literatura

Louis ALTHUSSER, *Écrits philosophiques et politiques, tome 2*, Stock/IMEC, Paris, 1997.

Louis ALTHUSSER, *Izbrani spisi*, Založba /*cf., Ljubljana, 2000.

Louis ALTHUSSER, *Lettres à Franca*, Stock/IMEC, Paris, 1998.

Karl MARX, *Kapital, Kritika politične ekonomije, Prvi zvezek*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1961.

Zoja MOČNIK-SKUŠEK (ur), *Ideologija in estetski učinek*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980.

Warren MONTAG, *Louis Althusser*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

Internetni viri

http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_conrad

Aleš Mendiževc je diplomiran ekonomist, magister poslovnih ved (Ekonomsko fakulteta v Ljubljani), doktorski študent filozofije na Filozofski fakulteti v Ljubljani, ukvarja se predvsem s področji politične filozofije in epistemologije. Sodelavec Radia Študent, časopisa Tribuna, kolektiva Neteorit iz Kleti Moderne galerije ter kolektiva Živko skvotec iz Roga.

Aleš Mendiževc is a graduate of economics, holds a masters degree in business education (Faculty of Economics in Ljubljana) and is presently attending a PhD program at the Faculty of Arts in Ljubljana, focusing on political philosophy and epistemology. Works at Radio Student, newspaper Tribuna and is a member of the collectives Neteorit from the Basement of Moderna Galerija and Živko skvotec from Rog.

Prijateljstvo med heterotopijo in mrežo

Nekaj misli ob razstavi Politizacija prijateljstva

Pia Brezavšček,
Jernej Kaluža

»Keep your friends close and your enemies closer.«
Don Corleone, The Godfather 2

Koncept prijateljstva se morda še bolj kot kateri drugi izogiba konceptualnemu zaobjetu v obliki kakršne koli splošne veljavnosti, saj želi poimenovati izredno izmuzljiv empiričen pojav. Ostre in jasne razmejitvene črte, ki po navadi stojijo med pojmi, se tu nekako stopijo in razrahljajo: ponekod se začnejo premikati, ponekod nastanejo luknje. Prijateljstvo je vedno nekje »vmes«: med prostim časom in delom (ki se v današnjem času tako ali tako stapljata), med hierarhijo in enakostjo, med

političnim in apolitičnim, med ljubeznijo in tovarištvom, med so-veseljem, so-čutjem in so-žaljem itd. Empirične rabe označevalca »prijateljstvo« so torej izrazito heterogene, kontekstualno in kulturno pogojene ter nesistematične in zdi se, da vsak rek ali pregovor vzpostavi neko specifično konceptualno uokvirjenje prijateljstva. Takšna zmeda je morda posledica dejstva, da je prijateljstvo najprej nekaj realnega, kar se nenehno izmika gramatičnim okvirjem. Kot pravi Agamben, prijateljstvo ni niti lastnost niti kvaliteta subjekta, temveč bližina, ki se upira reprezentaciji in konceptualizaciji.¹ Pogostokrat se prijateljstvo pokvari ravno takrat, ko je izrečeno – pojmovno poenoteno, definirano ali celo institucionalizirano. Percepcija stvari torej paradoksnost spremeni stvar samo oziroma jo premesti in kar naenkrat nobeno empirično prijateljstvo ni dovolj idealno, da bi ustrezalo pojmovnemu idealu. Ko torej imamo pravo stvar, nimamo prave besede, in ko imamo pravo besedo, nimamo več prave stvari. Tudi v drugem primeru moramo iskati iglo v senu, le da tokrat iskanje poteka v obratni smeri: znotraj empirije je treba najti izjemne primerke, ki ustrezajo idealu. Katero prijateljstvo (med mnogimi), če sploh je takšno prijateljstvo, je torej tisto pravo? Nekje mora biti, saj je le tako lahko ideal, ki poganja selekcijo prijateljev, sploh smiseln. Vse te težave najbolj zgoščeno izraža Aristotelu pripisan rek, ki predstavlja tudi izhodišče spisa² Jacquesa Derridaja o prijateljstvu: »O prijatelji moji, prijatelja ni.«³ V isti sapi, ko je torej prijateljstvo pripoznano in celo naslovljeno na določeno konkretno množico prijateljev, je tudi že zanikano: realna govorna situacija je v protislovju z vsebino govora, kar nas potisne v sredino kroženja brez začetka in brez konca: ... – koncept prijateljstva – prijateljstvo – koncept prijateljstva – ...

Tej neskončni dialektiki, sestavljeni iz nezadostnih konceptualnih definicij in nezadostnih empiričnih pojavnih oblik prijateljstva, se morda lahko izognemo tako, da jo premestimo in pomnožimo: vsako empirično prijateljstvo samo ni nič drugega kot proces selekcije in preizpraševanja idealnega prijateljstva; vsako prijateljstvo kot realen proces tudi tvori svoj singu-

1 Giorgio AGAMBEN, »The Friend«, v: *What is an apparatus?*, Stanford, 2009, str. 31.

2 Jacques DERRIDA, *The Politics of Friendship*, London, New York, 1997, str. 31.

3 Ibid., str. vii.

larni koncept prijateljstva. Kot ugotavlja Leibniz, na svetu ne obstajata dva enaka lista (četudi vsak odraža isto celoto). Toda kako potem zasnovati odnos med konceptom in stvarjo? Gilles Deleuze predlaga »baročno rešitev«: »*Pomnožili bomo principe, iz svojega rokava bomo vedno potegnili enega, in s tem bomo spremenili uporabo. Ne bomo se več spraševali, kateri dani predmet ustreza določenemu bleščečemu principu, temveč kateri skriti princip ustreza določenemu danemu objektu, se pravi, temu ali onemu 'zmedenemu primeru'. Iz principov kot takšnih bomo naredili premišljeno rabo, izmislili si bomo princip /.../. To je poroka koncepta in singularitete.*«⁴

Za analizo razstave *Politizacija prijateljstva* v MSUM se zdi tovrsten pristop ne samo primeren, temveč tudi edini možen. Najprej zato, ker je v splošnem velika nevarnost teorije umetnosti ta, da zapostavi singularnost posameznega dela (ali pa razstave), ki ga skuša ukleščiti v že predhodno izdelane konceptualne in kategorialne aparate. In nadalje ter bolj specifično zato, ker na dotični rastavi iz sobe v sobo in tudi v samih sobah sledimo predstavitev različnih prijateljev, za katere ni jasno, kaj jih družijo, razen tega, da so pač, kakor v spremnem tekstu opisuje kustosinja Bojana Piškur, »'participacije' kot na primer kolektivno ustvarjanje, solidarnost, druženje in sodelovanje umetnikov na območjih, kjer umetniški sistem ni bil samo nerazvit, temveč tudi popolnoma indiferenten do drugačnih umetniških praks.«⁵ Razstava torej predstavlja latinskoameriške in jugoslovanske umetnike očitno tudi s tendenco njihove historizacije in pripoznanja v umetniški sistem, četudi kot alternativ, ki pa so ravno zaradi izumljanja možnosti lastnega obstoja progresivne in torej politične v najboljšem pomenu besede. Pri tem ostaja nedefinirano, kaj je objekt te (dezobjektivirane) razstave. Je to izmuzljiv odnos prijateljstva sam, ki lahko pod svoj širok pomenski dežnik zaobjame tako skupna delovanja denimo Grupe šesterice avtorjev, komunistki idealizem in skupne mitologije OHO-jevcev, aktivistične akcije Manga Rose, neumetniške dejavnosti antipsihiatričnega gibanja, historične avangardistične grupacije Jugoslovanskih nadrealistov in ne nazadnje prijateljstvo s knjigami Jožeta Baršija? So to posebej izraziti primeri prijateljstva, ki je široko

4 Gilles DELEUZE, *Guba*, Ljubljana, 2009, str. 109.

5 Bojana PIŠKUR, »Politizacija prijateljstva«, v: *Politizacija prijateljstva*, Ljubljana, 2014, str. 3.

opredeljeno kot »*rigorozna eksistenca, skrajnost v smislu singularnosti, gest upora in potenciala, ki ga te geste nosijo v sebi*«?⁶

Zakaj torej zaključiti ravno tu, zakaj izbrati ravno ta dela? Tudi marsikatera druga umetnost je relacijska ali uporniška. Problematično krožno definiranje prijateljstva se nam pojavi tudi na tej ravni: poganja selekcijo razstave idealni koncept prijateljstva ali pa je sama selekcija prijateljstva plod številnih naključnih in empiričnih (prijateljskih) srečanj? Nedvomno pa osnovni selekcijski princip ne izhaja iz osredotočenja na umetniške objekte, ki bi bili produkti teh prijateljskih skupin (čeprav to očitno ni omejitev, da ne bi bili tudi ti razstavljeni med drugim, bolj dokumentarnim gradivom), saj bi bilo s tem kot objekt razstave izgubljeno prijateljstvo samo, ki bi tako postalo zgolj ena izmed možnih okoliščin ali situacij umetniške produkcije. Ne nazadnje nekatere prijateljske grupacije (umetniških) objektov sploh niso proizvajale, denimo antipsihiatrično gibanje v osemdesetih. Definirati prijateljstvo glede na objekte (četudi zgolj npr. dematerializirane objekte, kot so razne »izmenjave«, »akcije«, »produkcije«) pa je problematično tudi z bolj konceptualnega stališča. Kot pravi Agamben: »*Prijatelji si ne delijo nečesa /.../. So deljeni z izkustvom prijateljstva. /.../ kar mora biti deljeno, je dejstvo obstoja, življenje samo. /.../ In je to deljenje brez objekta, to originalno so-čutenje, konsenz, to konstituira politično.*«⁷ Tudi samo prijateljstvo tako ni zgolj enostavno objekt, ampak prej shizofreni subjekt razstave, ki kot efemerna senca oplazi zdaj to zdaj ono predstavljeno skupino, ne moremo pa ga zares zagrabit, čeprav je očitno, da je vseskozi tam (nekje).

Povezovalna nit na razstavi, kljub temu da ni enotna, očitno favorizira nostalgичno noto »avtentičnih« prijateljstev šestdesetih in sedemdesetih let, kot bi bilo »pravo« prijateljstvo predmet nekega drugega sistema in nekega drugega časa in je za nas izgubljeno in tako možno le kot muzealija. Vsaka pretenzija po avtentičnosti je seveda, glede na to, kar smo o konceptu in empirični pojavnosti prijateljstva povedali zgoraj, farsa in izpostavljanje denimo komunskega življenja kakšnih OHO-jevcev ali pa obujanje spominov na ruske Kolektivne akcije Andreja Monastirskega in še mnoge druge podobne projekte iz časa ljubezni

⁶ Ibid, str. 5.

⁷ Giorgio AGAMBEN, »*The Friend*«, v: What is an apparatus?, str. 36.

in cvetja zgolj potrjuje kolektivni nostalgичni mit o avtentičnosti pravih odnosov bližnje preteklosti v nasprotju z odtujeno tekmovalnostjo sedanjosti. Dejstvo pa je, da se je predstava o tem, kaj naj bi prijateljstvo sploh bilo, korenito spremenila. Prijateljski krogi so takrat, ko sta bili javna in zasebna sfera še nekaj ločenega, vsaj v splošni predstavi pomenili prostore svobode, izvzetosti iz družbe, bili so »heterotopije« – realni prostori tvorjenja drugačnih družbenih odnosov.⁸ Šlo je za bolj ali manj izolirane tvorbe, male (proti-)družbene celice, ki predstavljajo pobeg v paralelne svetove, kjer je vsak notranji člen prijateljski, medtem ko je zunanost sovražna. Seveda iz izkušnje (denimo razpada komune OHO itd.) vemo, da imajo take združbe ponavadi rok trajanja, da postane tisto, kar je notranje, pretesno in da se notranjost kmalu diseminira in razpade. Empirična izkušnja tudi tu težko ujame (tak) ideal prijateljstva.

Med vsemi deli in dokumenti, predstavljenimi na razstavi, ki po večini lovijo te posamezne nostalgичne utrinke idealnih prijateljstev z omejenim rokom trajanja, zato izstopa eno razstavljeno prijateljstvo, ki je povsem drugačno. Zdi se, da ga razstava ne postavlja na kakšno posebno strateško mesto v prostoru, ampak se bolj kot ne naključno znajde na prehodu med dvema sobama. Gre za dela *Zagrebski zapiski* (2006), *Ljubljanski zapiski* (2008) in *Beograjski zapiski* (2009) finske umetnice Minne Henriksson. Na belem plakatu umetnica razprostre mrežo umetniške scene posameznega mesta, kakor se ji ta izriše iz partikularnih pogovorov z njenimi akterji. Avtorica pri tem nikakor nima pretenzij natančne sociološke raziskave: »*Karte povsem očitno ne podajajo točne podobe umetnostnih scen, ki jih prikazujejo. Že zato ne, ker opisujejo le kratko obdobje, ki sem ga v posameznem mestu preživela, in ker se osredotočajo le na zadeve, o katerih se je v tistem trenutku govorilo.*«⁹ Tovrstne mreže umetniške scene so tudi sicer neprestano v gibanju in v končni fazi vselej produkt množstva delno prekrivajočih se perspektivnih govoric (nihče znotraj umetniške mreže ne zaseda privilegiranega mesta pogleda, s katerega bi bilo mogoče videti vse povezave), a vseeno je njihov materialni obstoj in vpliv na umetniško produkcijo neizpodbiten. Te mreže

⁸ Michel FOUCAULT, »O drugih prostorih«, v: *Življenje in prakse svobode*, Ljubljana, 2007, str. 214–223.

⁹ »Minna HENRIKSSON - Zagrebski zapiski/Ljubljanski zapiski/Beograjski zapiski«, v: *Politizacija prijateljstva*, Ljubljana, 2014, str. 27.

niso nujno formalizirane, temveč se vedno znova vzpostavljajo v različnih situacijah in preko dogodkov ter tako tvorijo podtalni diskurzivni tok, ki je vzporeden javnemu, piarovskemu in reprezentativnemu umetniškemu diskurzu. »S podajanjem vseh pritoževanj, razlag, govoric in sumničenj karte prikazujejo obstoj na govoricah temeljčega diskurza /.../, ki precej vpliva na profesionalno produkcijo, ki na njih pride javno na ogled.«¹⁰ Oba diskurza »umetnosti« torej nista povsem ločena, saj vplivata drug na drugega: mreže pogojujejo produkcijo, včasih pa kakšen dogodek iz »nezavednega« umetnosti tudi preskoči na nivo umetniške reprezentacije. Je nemara v tem kontekstu ravno tovrstno reprezentiranje delovanja mreže tisto, ki v sodobnem umetniškem sistemu predstavlja reprezentacijo »prijateljstva«, ki ni zgolj umetniški produkt, temveč je bolj na strani razgrnitve procesa produkcije, ki je šele pogoj umetnosti? Ideja vsekakor ni nova niti ne zelo radikalna s konceptualnega gledišča, a zanimiv je njen politični učinek. Vedno znova namreč preseneča, kako burno se sama mreža odzove na vsako tovrstno provokativno reprezentacijo nekega svojega delčka (zgovorni nedavni primeri so incident v galeriji Alkatraz, razprave glede volitev za direktorja Moderne Galerije, fenomen bloga Smetnjak, razprave o prijateljskih odnosih znotraj mreže »mladih« pesnikov itd.). Tako na določen način mreža obenem cenzurira in spodbuja diskurz o sami sebi: kaj drugega naj bi bil namreč namen umetniškega dela (tudi pisanja o umetnosti) kot ravno buren odziv umetniške mreže? Toda po drugi strani je tovrstno delovanje tudi vselej strateško tvegano (izključitev iz mreže, izolacija itd.).

Začrtati diskontinuiteto v času in konceptualno razliko med to umetniško mrežo sodobnosti in ostalimi na razstavi predstavljenimi oblikami prijateljstva vsekakor ni lahka naloga, saj vsaka posamična oblika prijateljstva tvori tudi lastno specifično mrežo s svojimi zunanji mejami, notranji povezavami in njihovo vsebino. Zato lahko ponudimo le shematičen poskus razločevanja med dvema velikima modeloma prijateljstva, ki pa nujno deloma zanemari določene posamičnosti.

Na eni strani imamo torej prijateljstvo, ki je heterotopija, delno izolirana enota s trdno določeno razliko do svoje zunanosti; alternativna oblika družbe, ki skuša udejanjati utopijo, torej

10 Ibid.

vzpostavljati drugačne notranje odnose in drugačne vrednote. Vprašanje skupnega koncepta prijateljstva vsake take združbe, ki jo notranje povezuje, je tu ključnega pomena, saj brez tega prijateljstvo zlahka propade. Tako denimo jugoslovanski nadrealisti v almanahu *Nemogoče* ugotovijo, »da med njimi vsemi obstaja določena duhovna soglasnost ne glede na vse individualne razlike in da jih neka stalna ločenost razmejuje od vsega, kar se okoli njih vsiljuje kot duhovno življenje«.¹¹ Ana Mizerit nadalje glede skupine OHO ugotavlja, da so želeli preko samoukinitve postati celo še bolj izolirana oblika od prijateljstva, tj. družina – »kjer naj bi umetnost dokončno prestopila v življenje«.¹² Grupa šesterice avtorjev se je skušala izogibati pastem umetniških institucij, ki naj bi nekako pokvarile pristno, med-prijateljsko umetnost, in je namesto tega razstavljala na lastnih improviziranih razstaviščih. Podobno je kolektiv urbanih intervencij Manga Rosa (1978–1982) iz Brazilije s svojo prakso zahteval »drugačne prostore za delo in ustvarjanje zunaj krogov komercialne umetnosti, neke vrste naredi-sam umetniški aktivizem, ki je zaostрил njihov odnos z vodilnimi umetnostnimi institucijami.«¹³ V vseh teh primerih torej lahko vidimo nek poskus prijateljske izolacije, vzpostavitve meje, ki brani pred sovražno zunanostjo in njenimi nenehnimi sovražnimi poskusi prodreti v notranjost in jo razdejeti. Kot pokaže Derrida, je mogoče tovrstno prijateljstvo vselej povezati z določeno politiko, utemeljeno na ideji bratstva (narod, skupnost itd.), ki uvidi sovražnika v drugosti in zunanosti: »V samem jedru tega principa Enost [the One] vedno izvaja nasilje nad sabo in se brani pred drugim.«¹⁴ Notranje nasilje je potrebno zato, ker se sovražni elementi drugosti lahko pojavijo tudi znotraj notranjosti, kakor lahko najdemo prijateljske elemente tudi v zunanosti. Vrata skupnosti tako vseskozi ostajajo bolj ali manj priprta, lahko pa se znotraj skupnosti pojavijo tudi nove razdelitve in razmejitve, ki jo razdrobijo. Kdo smo torej mi in kdo je sovražni drugi? Aristotelova (ne)definicija prijateljstva (»O prijatelji, prijatelj

11 Miklavž KOMEL, »Jugoslovanski nadrealisti in politika nemogočega«, v: *Politicizacija prijateljstva*, Ljubljana, 2014, str. 31.

12 Ana MIZERIT, »Skupina OHO«, v: *Politicizacija prijateljstva*, Ljubljana, 2014, str. 51.

13 André MESQUITA, »Manga Rosa«, v: *Politicizacija prijateljstva*, Ljubljana, 2014 str. 36.

14 Jacques DERRIDA, *The Politics of Friendship*, str. ix.

ni«) pokaže, da je vsaka tovrstna definicija obenem že selekcija, ki odpira vprašanje kvalitativne in kvantitativne mere: katere prijatelje, koliko prijateljev?

Viktor Misiano v spisu *Institucionalizacija prijateljstva* opiše konkreten primer tovrstne združbe na primeru umetnosti osemdesetih let: »Komunizem ni samo priskrbel objektivnega temelja za uradno umetnost, temveč je obenem tudi porodil alternativo. /.../ Kot opozicija uradni institucionalni kulturi je alternativna kultura potrebovala ideal in principa 'tovarištva z ramo ob rami' in 'skupne zadeve'. Poleg tega je postala ena izmed najbolj razvitih alternativnih strategij ponotranjenje simbolnega in institucionalnega reda uradne kulture. Gotovo je najbolj evidenten primer tovrstne strategije fenomen NSK države.«¹⁵ Alternativa gre torej v osemdesetih tako daleč, da začrta razliko z zunanostjo ravno tako, da jo posnema, kar pa ne privede do poenotenja, temveč do še bolj trdne razlike. Državi se lahko zoperstavi le država.

Toda kaj se zgodi pozneje, po padcu vzhodnega bloka? Misiano nadaljuje: »Ker je fenomen sodobne umetnosti produkt institucij in ker so skoraj vse od teh institucij bazirane na zahodu, sledi, da ni nobene druge umetnosti kot zahodne, torej da na zahodu ni nobene umetnosti, ki ne bi bila institucionalna. Umetniški sistem je predpogoj umetnosti kot take. Torej ni možna nikakršna kritična distanca do tega sistema, kot ni možna kritična distanca do sončnega vzhoda in zahoda. Z drugimi besedami, bolj kot si vpleten v sistem, bolj si umetnik. Bolj kot si umetnik, bolj si zahodnjak.«¹⁶ Zareza, ki jo zariše Misiano (med vzhodom in zahodom, med komunizmom in kapitalizmom), je morda preveč shematična in ostra: prehod, če je sploh že v celoti dovršen, je bil postopen, prav tako pa poleg prevladujočega modela vseskozi obstajajo tudi izjeme in vmesne oblike.

V isti shematični maniri si pogledjmo, kako prijateljstvo funkcionira na tej »drugi« strani, ki postane edina možna. Sodobne mreže umetniške scene, kakršne vizualizira Minna Henriksson, niso trdno zunanje zamejene; niso nikakršna alternativa in nikakršna izolacija, temveč prej tista družbena zunanost sama, v katero se želijo prej izolirani posamezniki vključiti. Onkraj

15 Viktor MISSIANO, *The Institutionalization of Friendship*, 1998, <http://irwin.si/texts/institutionalisation/>.

16 Ibid.

ali zunaj te mreže ni niti sovražnikov niti prijateljev, saj gre za popolno odsotnost vsake relacije, čisto indiferenco do zunanosti: kogar ni na »sceni« (in tu nam pride pojem, ki v gledališču označuje polje vidnosti, še kako prav), tega pač ni, preprosto ne obstaja. Prav tako ni natančno definiran povezovalni element (»skupna zadeva«) same notranjosti: narava vsake relacije med dvema entitetama je specifična, ima drugačno formo in vsebino. Obstajajo pa tudi posamezne točke znotraj iste mreže, med katerimi sploh ni nikakršne direktne povezave. Posamezne relacije lahko tudi na novo nastajajo ali izginjajo, ne da bi to posebej vplivalo na obstoj mreže kot celote. Tudi akterji se pojavljajo in izginjajo, ne da bi to mrežo samo prizadelo. Fokus ni več na skupnosti in njeni enotnosti, niti na posameznih umetniških personah ali skupinah (ki lahko ob poskusih samorastništva hitro potegnejo kratko), ampak na čimbolj čvrstih in razvejanih relacijah brez vnaprejšnjih vsebinskih ali formalnih pogojev. Selekcija, ki določa vstop ali izstop iz mreže, nikakor ne poteka zavestno, konceptualno in enotno. Ne vrši se iz določene centralne ali vrhovne točke, temveč je povsem imanentna samemu procesu mreženja: biti v mreži pomeni imeti dovoljšnje število relacij z drugimi točkami znotraj te mreže. Četudi se zdi mreža na prvi pogled povsem ploska, se na njej imanentno tvori določena hierarhija. Načeloma namreč velja: več povezav kot ima neka entiteta mreže, bolj kot je omrežena, večja je njena vrednost znotraj te mreže.

Strukturni učinek tovrstnega modela je za koncepcijo prijateljstva nadvse presenetljiv. Podobno kot Darwin lahko ugotovimo, da mora najostrejši boj za obstanek znotraj neke strukturne mreže potekati ne med različnostjo in oddaljenostjo (sovražniki kot drugost, denimo plen in plenilec), temveč zaradi omejenosti razpoložljivih mest v določenem ekosistemu ravno med podobnostjo in istostjo; med tistimi, ki se borijo za ista mesta znotraj strukture in ki znotraj nje tvorijo identične relacije: »Boj je skoraj vedno najostrejši med osebkami iste vrste, saj zasedajo iste pokrajine, uživajo isto hrano in so izpostavljeni istim nevarnostim.«¹⁷ Prijateljstvo, ki smo ga prej pojmovali kot neko enotnost, ki se zoperstavlja zunanji sovražnosti, tako zamenja neločljiva bližina prijateljstva-sovražnosti-pretendentstva: najbližje so si konku-

17 Charles DARWIN, *O Nastanku vrst*, Ljubljana, 2009, str. 62.

renti za isto stvar. Od tu se izračata dve možnosti: ali prijateljstvo povsem izključimo in ga pojmujeemo kot nekaj nujno zunanjega selekcijski mreži ali pa priznamo konceptualno zmedo, ki implicira premosorazmerno stopnjevanje med prijateljstvom in sovražnostjo. Tej drugi konceptualizaciji prijateljstva sledi tudi Derrida, ko analizira konstantno preoblačenje prijateljstva v sovražnost (in obratno) pri Nietzscheju: »Če ni prijatelja nikjer drugje kot tam, kjer je lahko sovražnik, potem rek 'nujnost sovražnika' ali 'ljubiti je potrebno svoje sovražnike' transformira sovrašstvo v prijateljstvo itd. Sovražniki, ki jih ljubim, so moji prijatelji.«¹⁸ Prijateljstvo je torej še vedno možno, vendar vselej kot izjema, kot posebna veščina znotraj širšega polja »normalne« sovražnosti in nezaupanja, ki tu nista mišljena v moralnem smislu, temveč zgolj kot nujna strukturna učinka mrežnega principa selekcije.

Obeh modelov prijateljstva sicer ne moremo ločiti načelno in z ostrim rezom, saj gre bolj za vprašanje premične meje: na kateri točki je izolacija še privilegij, kdaj pa postane problem, kdaj omogoča tvorjenje novih skupnosti, kdaj pa preprosto izbrusuje iz družbenega zemljevida? Za to, kdaj se zgodi slednje, nedvomno obstajajo sistemski razlogi. Ravno omejenost finančnih sredstev, ki so namenjena neki mreži, je tista, ki pogojuje tudi omejenost razpoložljivih mest znotraj te mreže in obenem preprečuje možnost preživetja v izolaciji. Povratno pa pri vrednotenju, ki pogojuje financiranje, glavni selekcijski princip postane prav omreženost (število in raznolikost preteklih referenc, prihodnjih sodelovanj pri projektih itd.). Tokovi kapitala in informacij tako prebijajo vsakršne bariere in s svojimi mrežnimi lovskami prodirajo v zadnje kotičke intime. Kot ugotavlja Franco Berardi-Bifo, spremlja tovrsten sistem tudi specifična konstitucija subjekta, tj. »posameznik, ki je navajen dojemati drugega v skladu s pravili konkurenčnosti, torej kot nevarnost, osiromašenje, omejitev, ne pa kot izkušnjo, užitek in obogatitev. /.../ Imperativ konkurenčnosti je prevladal pri delu, v komunikaciji ter v kulturi, in sicer preko sistematičnega preoblikovanja drugega v tekmeča in torej sovražnika.«¹⁹ Nevarnost torej ni več nekaj drugega, tujega in zunanjega, temveč ravno tisto, kar je blizu. Zanemarjanje tega strukturnega učinka, nekritično enačenje mrežnega principa

18 Jacques DERRIDA, *The Politics of Friendship*, str. 32, 33.

19 Franco BERARDI-BIFO, *Duša na delu*, Maska, Ljubljana, 2013, str. 93.

prijateljjevanja in ustvarjanja z emancipacijo in opolnomočenjem ter zabrisovanje razlike med specifičnimi načini mreženja se nam v splošnem zdijo simptomi nekaterih sodobnih umetniških in kuratorskih trendov (denimo U3 preteklega leta).

Poudariti je potrebno, da še vedno obstajajo izjemni trenutki, ko se zdi, da zna »kulturna« in »umetniška« scena stopiti čvrsto skupaj, nekakšna izjemna stanja, ko se mrežni princip prijateljstva transformira v heterotopijo. Mreža konkurenčnih entitet se na videz spremeni v tesen homogen blok prijateljstva, predvsem če se pojavi zunanji sovražnik: nov minister za kulturo, slaba komisija za dodeljevanje sredstev ali vojska, ki kulturi nepravilno odzira finančni delež, ki bi ji lahko bil namenjen. Toda onkraj teh izjemnih trenutkov in onkraj vprašanja financiranja določenega segmenta družbe kot celote še vedno velja strukturno povsem samoumevno dejstvo, proti kateremu se zdi vsak boj nemogoč: določen projekt ni bil izbran za financiranje zato, ker je bil na istem razpisu izbran nadvse podoben projekt nekoga drugega. Zunanost je torej tista, ki se s stališča konkurenčne notranjosti paradokсно zdi celo najbolj prijateljska: od zunaj prihajajo finance, nagrade in potrditve, sicer v vedno manjših porcijah.

Sam princip razstave *Politizacija prijateljstva* bi lahko po konceptualni naravnosti označili kot mrežen, pri čemer pa ne govorimo pejorativno, ampak gre za splošnejšo detekcijo forme sodobnega kuriranja. Gre namreč za institucijo, ki zbira in razstavlja pozabljeno ali potlačeno, to vzporeja z že sistematiziranim, s tem pa hote ali nehote tisto zunanje vključuje v eno veliko skupno umetniško mrežo. Naj ponovimo z Mesianom - *bolj kot si vpleten v sistem, bolj si umetnik*. Institucija lahko svoje umetnike, umetnine ali koncepte odbira konceptualno načrtno, lahko preko naključnih srečanj ali pa preko starih afiliacij, celo vse te principe lahko uporabi naenkrat, to pravzaprav ni pomembno. Dejstvo pa je, da bolje kot je ta institucija situirana v mreži, več povezav kot ima, bolj relevantna bo njena mreža umetnikov, umetnin ali konceptov, ki jih pripoznava in promovira, saj se bo preko teh afiliacij med samimi institucijami vezala v večje in torej bolj prezentne mreže z več povezavami itd.

Prijateljstvo kot odnos, kot vez sama, kot subjekt, ki nas so-deli, je v mreži kot prevladujočem družbenem načinu sodobnosti postalo izjemnega, celo strateškega in ne nazadnje

ekonomskega pomena. Z zlitjem dela in prostega časa, pa tudi krizno zaostritvijo preživetvenih razmer v poznem kapitalizmu, je med-prijateljski nepotizem postal nekaj povsem običajnega. Pravzaprav ga je z definicijami prijateljstva mogoče tako ovreči kot zagovarjati in tudi tu se nam jasno pokaže širok konceptualni okvir, ki ga pojavu dodeljujemo. Kako lahko drugače in bolje pomagamo prijatelju v stiski kot tako, da mu v težkih časih omogočimo preživetje? Kako ločiti prijateljstvo od profesionalnega sodelovanja? Kot smo nekoč vprašali Gregorja Golobiča glede korupcije v politiki²⁰ (v umetnosti, kjer so kriteriji profesionalnosti veliko bolj nejasni, pa je ta dilema še bolj aktualna): Ali ni povsem normalno, da si za strokovne sodelavce izberemo prijatelje, saj smo pogostokrat prijatelji ravno z ljudmi iz iste stroke, z ljudmi, ki delajo isto kot mi? Ali ni torej ločitev dela in prijateljstva sama odraz ideje, da je prijatelj na istem (delovnem) mestu tudi naš konkurent, torej sovražnik, kakor smo prej ugotavljali z Darwinom, ki bi ga lahko kritizirali zaradi naturaliziranja liberalne ekonomije? Je nadalje sploh možno, da smo sodelavci, ne da bi bili prijatelji, glede na to, da je delo danes večinoma kognitivno in da absorbira tudi ves naš čas, naše občutke, čutnost, naša čustva? In ali ni, v drugi skrajnosti, tudi so-deljenje piva (ali drog) brez obveznosti po napornem delovnem dnevu določeno so-delovanje? Načelno vprašanje je torej, ali je sploh mogoče biti prijatelj, ne da v nečem so-deluješ, ne da si deliš to življenje, da si, tako Agamben, deljen od tega življenja, ki pa je pač, kakor ugotavlja Bifo, uzurpirano s strani kapitala.

Agamben v svojem predavanju *Prijatelj* na podlagi jezikoslovnih argumentov ugotovi, da bi se moral Aristotelov rek »*O prijatelji, prijatelja ni*«, na katerem Derrida utemelji svoje teze o prijateljstvu, pravilno prevajati kot »*Veliko prijateljev, nobena prijatelja*«. Aristotel naj bi torej stavil na kvaliteto pred kvantiteto, kar je nekoliko v nasprotju z njegovo doktrino o prijateljstvu kot nečem javnim, političnim, kar bi bilo dobro regulirati s pravili, celo zakoni, in sicer ne govori o prijateljstvu kot o intimni zvezi dveh posameznikov, kar je kasnejši, moderni konstrukt. Nedvomno pa se za kvaliteto (prijateljske) vezi ne zmeni »scena«, ki ji, kakor smo ugotovili, ni mar za vsebino,

²⁰ *Nepolitično o politiki: intervju - Gregor Golobič*, 2012, dostopno na: <http://old.radio-student.si/article.php?sid=30805>.

ni za formo, temveč zgolj za kvantiteto vezi in njihovo čim večjo prepletenost. Če sledimo Derridajevi povezavi med politiko prijateljstva in idejo bratskega zavezništva nasproti sovražni zunanosti, lahko celo načelno postavimo pod vprašaj sodobno mrežo kot skupnost v običajnem pomenu besede. Nemara gre prej kot ne za »*skupnost brez skupnega, za prijateljstvo brez skupnosti prijateljev samote. Brez posedovalne pravice, brez podobnosti in brez bližine*.«²¹ Porast osamljenosti, depresij in samomorov kljub največji omreženosti do sedaj, kot ugotavlja Franco Berardi-Bifo, kaže, da očitno še obstaja potreba po kvalitativnem predru- gačenju prevladujočega modela družbene vezi. A kako to izvesti, saj posameznik znotraj mreže ni nikakršen avtonomni subjekt, ki bi lahko z mrežo upravljal. Mreža sama je postala kompleksen organizem z lastno »voljo« sinaptičnega povezovanja in regeneracije lastnih neaktivnih členov, vedno pripravljena žrtvovati lastne delčke v prid necentralizirani, shizofreni celoti in njeni nadaljnji reprodukciji.

Avtorja tega teksta seveda ne govoriva iz neke mreži zunanje pozicije. Kdo ve, morda brez prijateljskih vezi tega problema, vsej objektivnosti navkljub, v dotični reviji sploh ne bi imela priložnosti razdelovati. Kot ostali kulturni delavci sva so-deljena s strani (bolj ali manj prijateljske) vezi shizofrenega subjekta mreže-scene, kjer upava na lastno preživetje v polju vidnosti. Zavestno sva si tokrat odstopila vsak pol istega strukturnega mesta, da se ne bi zanj stepla. Sovraštvo pa si tudi v takem prijateljstvu ni bilo moč izogniti, saj je skupno pisanje vse prej kot sožitje. Pisati o prijateljstvu med prijatelji, kakor je ugotovil že Agamben, ko si je poskušal dopisovati z Jean-Lucom Nancyjem, je prej ovira kot prednost, saj neogibno nastopi neka zadrega. Kakšno je šele pisanje o prijateljstvu *skupaj* s prijateljem!

Zaključimo. Razstava *Politizacija prijateljstva* nam je na tem mestu razprla problem heterogenega koncepta prijateljstva, ta raztresenost pojma pa je nedvomno vplivala tudi na očitna protislovja, ki so se materializirala v razstavi, čeprav s samo postavitvijo niso bila jasno naslovljena. Da so avtorji razstave pojem politizacije, politike, ki v antiki pomeni javno delovanje, pridali ob pojem prijateljstva, ki ga vsaj moderna misel misli kot nekaj zasebnega, še dodatno poudari konceptualno zmedo

²¹ Jacques DERRIDA, *The Politics of Friendship*, str. 42.

in ambivalenco samega pojma. Samo prijateljstvo je pojmovno že vedno, kakor smo omenili uvodoma, »vmes« med javnim in zasebnim itd. A naše zasebno je ugrabil kapital, naša gola življenja uravnava biopolitika, čutnost pa je postavljena na trg in o taki polarni delitvi sploh ne moremo več govoriti. Besedna zveza »politizacija prijateljstva« je tako sama po sebi čudna zmes oksimorona in pleonazma. Učinek nadaljnje politizacije pa ne nazadnje proizvede razstava sama, saj je prijateljstvo politizirano takoj, ko je razstavljeno, ko so izpostavljeni družbeni učinki te vezi, ali pa že zgolj tako in zato, ker ga umetnost institucionalizira.

Literatura

Giorgio AGAMBEN, »The Friend«, v: *What is an apparatus?*, Stanford, 2009.

Franco BERARDI-BIFO, *Duša na delu*, Ljubljana, 2013.

Charles DARWIN, *O Nastanku vrst*, Ljubljana, 2009.

Gilles DELEUZE, *Guba*, Ljubljana, 2009.

Jacques DERRIDA, *The Politics of Friendship*, London, New York, 1997.

Michel FOUCAULT, »O drugih prostorih«, v: *Življenje in prakse svobode*, Ljubljana, 2007.

Bojana PIŠKUR (idr.), *Politizacija prijateljstva*, katalog razstave, MSUM, Ljubljana, 2014.

Viktor MISSIONO, *The Institutionalization of Friendship*, 1998. Dostopno na: <http://irwin.si/texts/institutionalisation/> (14. 10. 2014).

Jernej KALUŽA, *Nepolitično o politiki: intervju - Gregor Golobič*, 2012. Dostopno na: <http://old.radiostudent.si/article.php?sid=30805> (14. 10. 2014).

Pia Brezavšček je samozaposlena v kulturi, ukvarja se pretežno s pisanjem o sodobni (scenski) umetnosti. Diplomirala je iz filozofije in umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Vrsto let je delala na Radiu Študent, svoje prispevke je objavila v *Večeru*, *Delu*, *Tribuni*, *Dialogih*, *Maski*, *Performace Research* in drugih publikacijah. Bila je članica komisije Gibanice 2013, je prejemnica nagrade Ksenije Hribar za plesno kritiko.

Pia Brezavšček is a freelance cultural worker who writes predominantly about contemporary art, dance and theater. She graduated from Philosophy and Art History at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. She was an active contributor to broadcasts for Radio Študent. Her articles have been published by the daily newspapers *Večer*, *Delo*, by *Tribuna*, *Dialogi*, *Maska*, *Performance Research* and other publications. She was a member of the jury for the 6th edition of Gibanica and is a recipient of the Ksenija Hribar dance criticism award.

Jernej Kaluža je podiplomski študent na oddelku za filozofijo na ljubljanski Filozofski fakulteti, kjer pripravlja doktorsko nalogo z naslovom »Koncept navade v filozofiji Gillesa Deleuzea«. Zaposlen je kot mladi raziskovalec na področju filozofije na Inštitutu Nove revije. Deluje tudi v okviru Radia Študent, časopisa *Tribuna* ter znotraj kolektiva *Živko Skvotec* v tovarni Rog in kolektiva *Neteorit*, ki pripravlja teoretske dejavnosti v *Moderni Galeriji*.

Jernej Kaluža is a postgraduate student in the department of Philosophy at the Faculty of Arts in Ljubljana, where he is preparing a dissertation entitled *The Concept of Habit in the Philosophy of Gilles Deleuze*. He is employed as a researcher in the field of philosophy at the Nova revija Institute. He is an active author of broadcasts for Radio Študent, *Tribuna* magazine and is actively involved in the collective *Živko Skvotec* v tovarni as well as in the collective *Neteorit*, which prepares a theory-oriented program at *Moderna Galerija*.

Materialnost nematerialnega dela: umetniške intervencije in koreografiranje vidnosti

Kaja Kraner

V članku bom poskušala na podlagi konkretnih umetniških primerov ter izhajajoč iz konceptualizacije nematerialnega dela M. Lazzarata premisliti materialnost nematerialnega dela v kontekstu kulturne/umetniške produkcije skozi raznolike razsežnosti. V prvi vrsti predvsem skozi produkcijske spremembe, organizacijo produkcijskega ciklusa in spremembe koncepcij dela v okvirih kulturnega/umetniškega polja. Preko tega pa materialne pogoje produkcije domnevno nematerialnih ali minimalno materialnih umetniških del, pod čemer razumem dela, ki so v strogem smislu materialna oziroma materializirana, vendar »vsebina in forma« umetniškega dela ni tisto ali tam, kar/kjer je materializirano. Pri tem je v nekem smislu ključnega pomena, da sem v produkcijo vseh konkretnih analiziranih primerov bolj ali manj »neposredno« vpletena, kar na tem mestu razumem ravno kot predpogoj osvetlitve raznolikih razsežnosti njihove (ne)materialnosti. Oziroma predpogoj, da se lahko poskušam izogniti zvajanju klasičnih konceptualnih okvirov na tovrstna (umetniška) dela.

Na podlagi analize primerov bom skratka poskušala premisliti vidike (ne)materialnosti t. i. umetniških intervencij v produkcijskih okoliščinah difuzne tovarne (M. Lazzarato), ko se zdi, da je struktura umetniškega dela neposredno pogojena z načini produkcije formalno ali neformalno samozaposlenih delavcev v kulturi/umetnosti, da gre v primeru umetniških intervencij za ravno tako difuzna umetniška dela brez fiksne lokacije. Pri tem bom izhajala iz predpostavke, da je sodobno nematerialno umetniško delo v veliki meri osredotočeno na koreografiranje vidnosti. Preko tega je mogoče materialne vidike, ali kar pogoje nematerialnega umetniškega dela, locirati na vsaj tri ravni:

1) POLJE-BAZA: »materialnost« kulturnega ali umetniškega polja/sistema, ki lahko priskrbi ne le materialne, ampak tudi konceptualne meje med umetnostjo in neumetnostjo, kot tudi »notranjo« mrežo odnosov – bazo, v katero mora biti nematerialno umetniško delo tako ali drugače vpeto/zapleteno, da se lahko vzpostavlja njegova vidnost (in status);

2) INTERVENCIJA: (ne)materialnost umetniške intervencije, ki funkcionira kot intervencija v mrežno »polje silnic« in/oziroma družbenih odnosov;

3) BAZA INTERVENCIJE: materialnost »afektivnih ekonomij«, ki se neposredno vežejo na preživetvene strategije znotraj tega istega polja v okvirih njegove poglobljene liberalizacije in implementacije podjetniškega duha.

Produkcijske okoliščine v kulturi/umetnosti

V slovenskem kontekstu so produkcijske spremembe kulturno-umetniškega polja v zadnjih dveh desetletjih neposredno povezane z razpadom socializma, na splošno pa analize kulturnih politik iz evropskih kulturno-programskih direktiv iz 90. let kažejo soobstoj dveh modelov kulturnih politik. Maja Breznik v knjigi *Kulturni revizionizem* tako detektira nacionalni (tudi socialdemokratski) model kulturne politike, ki poudarja državno regulirano »kulturno dostopnost« v funkciji vzpostavljanja družbene enakosti. Za razliko od tega drugi – neoliberalni – model (na deklarativni ravni zavezan tem istim ciljem) izhaja

iz nasprotovanja prvemu (državni protekcionizem se obsoja kot kršenje načel svobodne trgovine) ter poskuša na področje kulture uvajati »podjetniški duh«, ki domnevno bolje služi potrebam porabnikov. »V praksi« gre v glavnem za prehod iz prvega modela v drugega, privilegirane, ki se izvaja preko postopnega zmanjševanja in ukinjanja državne podpore kulturnim dejavnostim/institucijam, s čimer naj bi se te prisililo, da se obnašajo tržno in najdejo alternativne in inovativne poti do porabnikov.¹

Breznik v navezavi na soobstoječa modela kulturnih politik v slovenskem kontekstu opazuje še neko posebnost: medtem ko se mehanizem državnega protekcionizma po večini opredeljuje kot levo, neoliberalni kulturni model pa kot desno politično opcijo, je v »državah tranzicije« pogosto ravno nasprotno. Prvi model kulturne politike je navezan na tradicionalne državne institucije/umetnost, drugi pa na sodobno umetnost in ekonomsko prožnejše sodobno-umetniške institucije.² To posebnost je mogoče navezati ravno na okoliščine razpada socializma, o katerih v besedilu *Spreminjanje produkcijskega načina v polju kulture* govori Lidija Radojevič. Neodvisna, alternativna, kontra-kulturna produkcija se je v 80. letih konstituirala predvsem v razmerju do dominantne nacionalne kulture. Kot »progresivna politična opcija« se je zavzemala za institucionalne spremembe v razmerju (in boju) do nacionalne, meščanske umetniške ideologije, to isto pa je – paradoksalno – (bilo) hkrati prevladujoča paradigma razširjajočega se neoliberalnega diskurza. Ob razpadu socializma in razpustitvi starih institucionalnih omrežij, v okviru katerih je bila ta organizirana v 80., so se v 90. letih na njenem mestu vzpostavile nove institucije in produkcijske prakse. Neodvisna scena se je takrat začela povezovati predvsem z mednarodnim umetnostnim sistemom in pridobivati podporo mednarodnih (nevladnih) organizacij, ki naj bi jo uporabile

1 Državni protekcionizem (kot nekakšno korekcijsko sredstvo) se izjemoma tolerira za tiste kulturne dejavnosti, ki so nacionalno-reprezentativne, predvsem pod argumentom ohranjanja »kulturne raznolikosti«. (Maja BREZNIK, *Kulturni revizionizem: kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*, Mirovni inštitut, Ljubljana, 2004.)

2 Liberalizacija kulturne dejavnosti v slovenskem kontekstu ravno tako ne pomeni dejanske privatizacije, saj gre izključno za privatizacijo izvajanja dejavnosti (liberalizacija na nivoju »načinov dela«, tj. samo-korigiranje in prilagajanje institucije temu, kar v glavnem ostaja osrednji cilj; širjenje participacije), ne pa tudi financiranja (država ostaja pretežni financer). Ibid., str. 57–65.

predvsem za propagiranje družbenih reform v postsocialističnih državah.³ V tem času se je tako v slovenski kulturni prostor naselilo kar nekaj tovrstnih organizacij, ki so »bedele nad učinkovitim upravljanjem kulturnih organizacij«, uvajanjem kulturnega menedžmenta, podpiranjem reform javnega sistema, odpiranjem vrat svobodni trgovini ipd. Podjetniška kultura se je tako med privrženci neodvisne kulture vzpostavila kot nadomestek nacionalne kulture.

Za kontekst sodobno-umetniške produkcije nedvomno najpomembnejša tovrstna institucija *Zavod za odprto družbo* (ZOD) je začela delovati kot krovna organizacija za financiranje kulturne produkcije, znanosti, družbenega aktivizma ipd., posredno pa naj bi omogočila obstoj vsebin, ki se niso skladale s takratno prevladujočo ideologijo. Radojevič natančneje pojasni paradoks združevanja neodvisne scene in neoliberalnih kulturno-političnih pristopov ter konsekvence:

»Četudi se je danes težišče družbenopolitičnih bojov preselilo v obrambo javnega sektorja in javnih storitev pred privatizacijo in komercializacijo, prehitro pozabljamo, da je ta isti javni sektor v devetdesetih odločilno vplival na formiranje današnje družbe, po inerciji izpolnjeval zahteve političnih elit in deloval v skladu z nacionalistično ideologijo. Konkretneje, teme in vsebine, ki so odstopale od tedanje nacionalne agende, bodisi v polju znanosti, kulture, univerze ali pa v družbenem aktivizmu, niso imele institucionalne podpore, posledično ne produkcijskih sredstev za svoje delovanje. Zato so se morale podrediti novim produkcijskim odnosom, ki so zahtevali reorganizacijo tedanjega produkcijskega procesa. /.../ V tedanji splošni ideološki zmedbi producentov neodvisne kulture (spomnimo se, da je to čas zavračanja vsega, kar bi lahko bilo socialistično in ignoriranja večine dosežkov socialistične družbe, kot je npr. podružbljanje produkcijskih sredstev) je bil način pridobivanja produkcijskih sredstev na podlagi razpisov – ki bi ga nemara lahko poimenovali razpisno programska produkcija – povečini nekritično sprejet, nekateri so ga celo pozdravljali.«⁴

3 Maja BREZNIK, v: Lidija RADOJEVIČ, *Spreminjanje produkcijskega načina v polju kulture*, št. 157–8, Maska, Ljubljana, 2013, str. 7.

4 Ibid., str. 7–8.

Na solidarni družbeni mreži temelječ produkcijski način je skratka od 90. let začel postopoma razpadati, novo-vedeni sistem financiranja kulture (razpisno programsko financiranje), pa je postopoma prevzela tudi država. Ta je vzpostavila še določene pogoje: kulturni producenti so se morali spremeniti v institucije, »*produkcijske enote (s podjetniško miselnostjo) v polju kulture.*«⁵ Od tod tudi sprememba terminologije oziroma definicije in statusa nekdanjih neodvisnih, zdaj pa samozaposlenih kulturnih delavcev,⁶ ki je v praksi še najbližje strategiji, v okviru katere je nekdo – samozaposleni –, prisiljen sam vzpostaviti lastno delovno okolje in mesto, temu ustrezno pa nase prevzeti tudi vsa tveganja in konsekvence. Skratka hkrati delovati kot lasten investitor, menedžer in delavec.

1.1 Reorganizacija dela in financiranja: projektno delo

Projektno delo v okvirih kulturno-umetniškega polja se skratka odvija v okoliščinah izginjanja tradicionalnih kolektivnih podpornih mehanizmov (nacionalna država, socialna država, družina itn.), kar ima ključne konsekvence na organizacijo delovnega ciklusa. Kolektivna kooperacija v smislu delovnega okolja skratka ni nekaj vzpostavljenega, ampak je v primeru samozaposlenih kulturnih delavcev nekaj, kar se šele mora (vedno znova/vedno na novo) vzpostaviti. V tej navezavi je uporaben koncept nematerialnega dela M. Lazzarata (besedilo *Immaterial labour* iz leta 1996), ki se po eni strani navezuje na nove forme dela iz zadnjih desetletij oziroma se navezuje na delo, ki producira informacijsko in kulturno vsebino blaga. Nematerialna, informacijska vsebina blaga se pri tem nanaša predvsem na informatizacijo delovnega procesa znotraj velikih podjetij od 70. let naprej (industrijski in terciarni sektor), medtem ko se kulturna vsebina blaga nanaša na serijo aktivnosti, ki običajno niso (bile) perceptirane kot delo.

V enem kasnejših intervjujev⁷ Lazzarato nekoliko redefinira

⁵ Ibid., str. 8–9.

⁶ O tem glej: Bojana KUNST, *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*, Maska, Ljubljana, 2012, str. 123.

⁷ Maurizio LAZZARATO, »Conversation with Maurizio Lazzarato, Public Editing Session #3, 23. junij 2010«, v: *Exhausting Immaterial Labour in Performance, Le Journal des Laboratoires in TkH*, št. 17, str. 12–16. (Dostopno na: <http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/04/tkh-17eng-web.pdf>)

konceptijo nematerialnega dela oziroma izpostavi to, kar je bilo že izpostavljeno v omenjenem besedilu; ne gre toliko za transformacije dela, temveč za investicijo subjektivnosti v produkcijski proces. V tega se namreč neposredno vključi izbira in odgovornost delavca (osrednjost živega dela), hkrati pa inovacija ni več nekaj, kar »od zunaj« vstopa v organizacijo delovnega procesa, temveč je vanj vključena neposredno. Vstop subjektivnosti v delo/delovni proces po Lazzaratu pomeni redefinicijo dela: »*Delo lahko torej definiramo kot zmožnost aktivirati in menedžirati produktivno kooperacijo.*«⁸ Delavci v tem okviru namreč naj ne bi bili več (zgolj) podložni komandi, ampak postali aktivni subjekti. Kolektivni proces kooperacije naj bi postajal srce produkcije, produkcijski proces pa naj ne bi bil več organiziran na način komponiranja že obstoječih delovnih nalog/funkcij, temveč iskanja ali kar izumljanja novih.

Ker se omenjeno, kot uvodoma izpostavljen, v slovenskem kulturnem kontekstu odvija vzporedno z razpadom kolektivnih podpornih mehanizmov, ne gre enostavno ali izključno za nov tip dela, ampak njegovo transformacijo in reorganizacijo.⁹ Lazzarato si za opis delovnih aktivnosti nematerialnega delavca – na tem mestu kot paradigmatičen primer »nematerialnega delavca« (formalno ali neformalno) jemljem samozaposlenega delavca v kulturi/umetnosti – izposodi izraz iz sociologije komunikacije – vmesnik (*interface*). Nematerialni delavec je torej vmesnik med različnimi funkcijami, delovnimi timi, ravnmi hierarhije ipd. Operira z informacijami in sprošča kapaciteto odločanja in ravno to bi naj vključevalo investicijo subjektivnosti. Odgovoren je za kontrolo nad samim seboj in lastno motivacijo (organizacijo lastnega dela), hkrati pa, ker mora vzporedno z »opravljanjem lastnega dela« vzpostavljati še lastno delovno mesto in okolje, delo predstavlja kooperacijo z drugimi, med

⁸ Maurizio LAZZARATO, »Immaterial Labour«, v: Michael HARDT, Paolo VIRNO, *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2006, str. 136. (Vsi prevodi K. K.)

⁹ Ne moremo eostavno reči, da specifični tip produktov zahteva specifično organizacijo dela (prehod iz industrijskega kapitalizma v ekonomijo oslug ipd.), vzpostavlja specifično konceptijo dela, niti ne obratno, ampak gre za kompleksne procese, kjer se vse omenjeno prepleta. V tej navezavi ravno tako ni nepomembno izpostaviti, da je ena ključnih tez avtorjev, ki tematizirajo produkcijske spremembe in spadajo v okvir (post)operaizma, da so le-te posledica intervencij v obliki »zavrnitev dela«, tj. delavskih bojev od 70. let dalje.

drugim v funkciji popolnjevanja praznin na mestu razpadlih kolektivnih podpornih mehanizmov.

Nemudna konstitucija nematerialnega dela v kolektivnih formah, delo, ki »eksistira izključno v obliki (začasnih) mrež in tokov«,¹⁰ ima za posledico tudi v veliki meri nevidno organizacijo produkcijskega cikla, ki hkrati ni omejena na tradicionalne prostore organizacije produkcije (tovarne ali poljubne »štiri zidove«). Njena lokacija je namreč »celotna družba« ali njen izsek. Organizacija cikla se vzpostavi začasno ter se ob končanju dela/projekta znova razdrobi v mreže in tokove, ki »omogočajo reprodukcijo in obogatitev produktivnih kapacitet«,¹¹ v končni fazi pa vznik novega produkcijskega cikla. (Formalno ali neformalno) samozaposleni delavec v kulturi/umetnosti je paradigmatičen primer nematerialnega delavca tudi zato, ker – kot v navezavi na organizacijo nematerialnega dela izpostavi Lazzarato – posamezni cikel kot začetno točko jemlje družbeno delovno silo, ki je neodvisna in zmožna samoorganizacije dela. Obstanek tovrstne delovne sile na trgu (delovne sile), je tako vezan na njeno permanentno zmožnost (iz)najdevanja novih delovnih/komercialnih/projektnih možnosti. V primeru kulturnih delavcev delovno mesto ni več nikakršno geopolitično ali fizično določljivo mesto, sploh pa se vzpostavlja vzporedno z delovnim ciklom/projektom. Zaobsega množico raznolikih delovnih spretnosti, od intelektualnih, tehničnih, interpretativnih in ročnih spretnosti, kot tudi spretnosti menedžiranja družbenih relacij in strukturiranja kooperacije, katere del so. Delo je organizirano v okviru majhnih produkcijskih enot (tudi zgolj iz enega individua), ki (so)organizirajo raznolike, omejeni čas trajajoče ad hoc projekte. Ob zaključku posameznega projekta začasno vzpostavljeno delovno okolje/začasno speti tokovi in družbene mreže v veliki meri razpadejo, da se obogateni in predrugačeni lahko znova vzpostavijo v kakšni drugačni konstelaciji (kontinuiteta projektov ni samoumeven, ampak priborjen privilegij, ki predpostavlja investicijo legitimacije v skladu s kulturno-političnimi direktivami in njih pripoznanje).

Lazzarato v okvirih decentraliziranih produkcijskih ciklov izpostavi spajanje časa dela in življenja, kar je med drugim

10 Ibid., str. 136.

11 Ibid.

pogosto posledica dejstva, da samozaposleni in/ali samoorganizirani delavci pogosto delajo s prijatelji in znanci, o čemer nekaj več v nadaljevanju. Nematerialno delo skratka označuje skupek (individualnega ali kolektivnega) dela, menedžiranja dela (samomenedžiranja, somenedžiranja in/ali menedžiranja drugih) ter ustvarjanja delovnega mesta in okolja.

1.2 Organizacija produkcijskega cikla: produkcija in/kot potrošnja

Na te mestu me, kot izpostavljeno, zanima predvsem, kako načini organizacije dela v kulturi/umetnosti vplivajo na samo (umetniško) delo oziroma kako izsiljujejo spremenjene koncepcije in interpretativne pristope umetniških del. Poskušala bom skratka premisliti vzajemni vpliv specifik nematerialnega projektnega dela in nematerialnega, dematerializiranega ali minimalno materialnega umetniškega dela. Kljub temu ne bom podrobneje obravnavala transformacij umetniškega dela od 90. let naprej v navezavi na umetniško tradicijo, ker sem to storila drugje,¹² ampak me bo zanimalo predvsem premisliti vez med organizacijo produkcijskega ciklusa in strukturo umetniškega dela – končnega produkta.

Lazzarato v navezavi na organizacijo produkcijskega cikla izpostavi spajanje procesa produkcije in procesa potrošnje; ekonomska vrednost nematerialnega dela tako ni toliko »na mestu« morebitnega produkta oziroma njegove cirkulacije, temveč komunikacije.¹³ Delo je produktivno v relaciji delavca in potrošnika, produkcije in potrošnje – lokacija potencialnega vznika vrednosti je inovacija in je na mestu tega spoja. Potrošnja je tukaj razumljena na specifičen način (»ekonomija deljenja«),¹⁴ je namreč produktiven in sploh transformativen proces. Spreminja praviloma nematerialen produkt ali kulturno vsebino

12 O tem glej: Kaja KRANER, »Umetnost in skupno: politika skozi produkcijo/ekonomijo«, v: ŠUM #2, Društvo Galerija Boks, Ljubljana, 2014, str. 98–108.

13 Kot izpostavljeno, nematerialno delo pri Lazzaratu ne označuje toliko specifičnega (recimo kooperativnega) dela in preko tega produkta dela (recimo namesto produktov, storitve ipd.), ampak informatizacijo produkcijskega procesa, kulturno vsebino blaga itn. Lahko bi rekla tudi: proces cirkulacije blaga, ki postaja blago, ne zgolj njegova distribucija, potrošnja, ovrednotenje.

14 Glej: Kaja KRANER, »Umetnost in skupno: politika skozi produkcijo/ekonomijo«, v: ŠUM #2, str. 111.

materialnega produkta, subjektivnost delavca in subjektivnost potrošnika. Intervencija potrošnika definira tako (nematerialno) delo-proces kot tudi produkt, zato je ta v permanentnem procesu evolucije:

»Nematerialno delo eksistira na stičišču (ali raje: funkcionira kot vmesnik) spremenjenega odnosa med produkcijo in potrošnjo. Aktivacija produktivne kooperacije in družbene relacije s potrošnikom je materializirana znotraj procesa komunikacije. Vloga nematerialnega dela je spodbujanje kontinuirane inovacije v formah in okvirih komunikacije (torej v okviru produkcije in potrošnje). Formira in materializira potrebe, imaginacijo, okus potrošnikov in podobno, hkrati pa produkti nematerialnega dela povratno postajajo proizvajalci potreb, podob in okusov.«¹⁵

Za nadaljnje konceptualizacije umetniških del v obliki intervencij je ključno izpostaviti še enega izmed Lazzarotovih poudarkov, ki se tiče zabrisovanja distinkcije med procesom produkcije in potrošnje: produkt/blago, proizveden v okviru nematerialnega dela, bazira na dejstvu, da ni uničen v aktu potrošnje, ampak se v procesu potrošnje širi, transformira, ter vzpostavlja »ideološko« in kulturno okolje potrošnika.¹⁶ Potrošnja ali aktivna (upo)raba blaga naj bi skratka transformirala osebo, ki jo uporablja, »troši«. Nematerialno delo namreč prvenstveno producira »družbeno relacijo« (tj. relacijo inovacije, produkcije in potrošnje). In ravno zato je tudi potrošnja redefinirana, ne manifestira se več toliko na način uničenja produkta v procesu potrošnje ali na način njegove »realizacije«, temveč je produktivna. Je realni in dejanski družbeni proces v obliki komunikacije.

¹⁵ Maurizio LAZZARATO, »Immaterial Labour«, v: Radical Thought in Italy: A Potential Politics, str. 137.

¹⁶ Lazzarato v besedilu izraz »ideološko« razume na specifičen način. Na primer v kontekstu »ideološkega produkta« ne gre za produkt kot odraz realnosti ali lažno zavest (o realnosti). Ideološki produkt namreč, nasprotno, producira »novo stratifikacijo realnosti«; nove načine zaznavanja in vedenja. »Skupek ideoloških produktov konstituira človeško ideološko okolje.« Ibid., str. 144.

1.3 Nematerialno delo v umetnosti: primer umetniških intervencij

V tem smislu je mogoče koncept in specifične nematerialnega dela neposredno navezati na umetniško delo, ki je »komunikativno« v (projiciranemu) »lastnem presežku« (t. i. literarnost umetniškega teksta). Materializirano umetniško delo namreč neizbežno predpostavlja animacijo s strani gledalca, njegov aktivni vložek, in šele v tem procesu »komunicira«. »Presežek« materializiranega umetniškega dela je mogoče poimenovati tudi kot njegovo kulturno vsebino, ki se neprestano transformira, četudi je materializirani objekt-artefakt načeloma nespremenjen in četudi eksistira v dekontekstualizirajočem, domnevno nevtralnem kontekstu umetniške institucije oziroma diskurzivnem okolju umetnostno-zgodovinskega narativa.¹⁷

Kolaborativni, relacijski, participatorni itn. umetniški projekti – nekaj, kar bom na tem mestu poimenovala s širšim izrazom »intervencije« – porast katerih je mogoče opazovati od 90. let dalje in ki jih je mogoče vpeti v izpostavljene transformacije načinov in organizacije dela v kulturi/umetnosti – kljub morebitni oziroma vsaj navidezni omejenosti produkcijskega procesa na štiri stene umetniške institucije – operirajo z »živim družbenim tkivom«. Njihova ključna lastnost je prepletanje razprtega procesa produkcije in procesa potrošnje, bazirajo namreč na umetnostno-zgodovinski kontinuiteti teženj po emancipaciji in aktivaciji (nekdaj) gledalca. Tudi v primeru, ko v razprtem produkcijsko-potrošnem procesu, kjer se spajajo vloge umetnika in gledalcev, morebiti nastaja nek končni produkt v obliki umetniškega dela, »umetnosti« – tako vsaj trdim – ne moremo več locirati, projicirati v ta objekt-artefakta.¹⁸ Temu ustrezno se radikalno redefinira tudi interpretativni okvir; (umetniške) intervencije skratka operirajo v »živo materijo« družbenih odnosov, hkrati pa vanjo posegajo; iz tega razloga se

¹⁷ Kulturna vsebina »umetniškega blaga« v veliko primerih nastaja ravno preko »potrošnje« v obliki institucionalizacije, vključitve v umetnostno-zgodovinske in institucionalne narative. Slednje ostaja tudi v primeru transformiranega umetniškega dela (relacijska, participatorna itn. umetniška dela) nespremenjeno, vendar je »kulturna vsebina«, nastala v procesu produkcije-kot-potrošnje tovrstnega umetniškega dela, lahko deloma drugačna kot ta, ki je produkt institucionalizacije.

¹⁸ Morebitni objekt-artefakt, v poljubni obliki, ima praviloma status dokumenta procesa produkcije in/ali potrošnje.

nekaj specifik reorganiziranih načinov dela v kulturi/umetnosti – predvsem spajanje dela in življenja – prestavi tudi na to, kar je sedaj konceptirano (in nekoliko redkeje perceptirano) kot umetniško delo.

Vidik spajanja dela in življenja ter procesa produkcije in recepcije, ki skratka ne drži le za organizacijo in načine dela, ampak tudi za nekaj, kar bi lahko imelo status umetniškega dela,¹⁹ je mogoče analizirati na konkretnem primeru intervencije, v katero sem (bila) neposredno vpletena. Gre za skupni »projekt« z Lucijo Smodiš v obliki udeležitve enotedenske delavnice dokumentarnega filma, ki je potekala konec avgusta letos v okviru *Mednarodnega festivala dokumentarnega filma DOCUDOC* v Mariboru. Poleg osebnih razlogov za udeležitev delavnice naju je zanimalo raziskovanje meja medija, kar sva razumeli v najširšem smislu: ne le meja avtonomnega izraznega medija, ampak meja med medijem in konkretnim mestnim kontekstom, ki ga dokumentira meja konkretne organizacije, v okviru katere se tovrstna delavnica organizira. Drugače rečeno: v najširšem smislu naju je zanimala intervencija v mariborski kulturni kontekst. Iz tega razloga sva se tudi odločili, da vzporedno z snemanjem dokumentarnega filma (ki naj bi bil kot končni rezultat enotedenske delavnice premierno pokazan v smislu »izdelka porajajočih se mladih slovenskih dokumentaristov« v okviru omenjenega festivala), dokumentirava tudi proces snemanja. Iz tega razloga je bilo ključno, da v sam končni produkt ujameva odziv in razvoj na nekoliko banalno idejo teme dokumentarnega filma, glede katere sva neprestano ohranjali ambivalentnost med resno intenco in šalo ter reflektirali, kako se nanjo odzivajo drugi (mentorji, organizatorji festivala, intervjuvani, kot tudi drugi vključeni v proces delavnice). V procesu realizacije načeloma nisva naleteli na nobeno neodobravanje, veliko pa je bilo nerazumevanja in posledično tudi nesoglasij, predvsem z naknadno priključenim članom najine snemalne ekipe (ki je ob začetku sam privzel vlogo zgolj tehničnega asistenta), kot tudi mentorja delavnice, ki je izvajal precej zožen, na obrtniški del fokusiran pristop k pedagogiki

¹⁹ Status umetniškega dela je – to je precej očitno ravno v primeru umetniških intervencij – zelo tesno povezano s postopkom legitimacije; umetniško delo je skratka neka dejavnost, ki je kot takšna legitimirana s strani tistega, ki ima status in moč, da tovrstno legitimacijo udejanji.

medija. Ker se je nerazumevanje, skupaj z implicitnimi konflikti, z omenjenima ob približevanju dneva premiere stopnjevalo, hkrati pa so vanj začeli posegati tudi organizatorji festivala in delavnice, sva se zadnji dan, ko bi naj svoje v glavnem dokončane produkte opremili s spremnim besedilom, odločili prostor za vsebinski opis dokumentarnega filma opremiti s komentarjem organizacije delavnice in festivala:

»Operacija: dokumentarni film. Raziskovati dokumentarni film kot orodje progresivne družbeno akcije, ne pa kot (zgolj) estetskega izraza. Posneti dokumentarni film onstran fetišizacije, značilne za vzpostavljanje nekega medija kot avtonomne (umetniške) zvrsti. Raziskovati estetiko delovnega procesa, ne produkta-artefakta. Izraznega medija se ne bi smelo učiti preko normativnih medijskih diktatov, ker ti izsiljujejo vnaprej določene, predvidljive in varne oblike izrazov (v čem je pravzaprav smisel tovrstnega lar-purlartizma medija?). Medij (umetniškega) izraza ni cilj, ampak sredstvo, vendar ne v funkcionalističnem smislu, temveč sredstvo eksperimenta izrazljivega. Konflikt ni samo tam znotraj, ampak tudi tukaj: 1. neformalno izobraževanje kot sredstvo amortizacije (politične nevtralizacije?) nezaposljive vzpostavljajoče se kreativne delovne sile, ki naj se vsaj samouresničuje, 2. intervencija v nek kontekst (recimo festivala), 3. refleksija reprezentacijske paradigme in/kot liberalne težnje podeljevanja vidnosti (performativno vzpostavljenemu) marginaliziranemu itn.«

Besedilo, ki bi naj bilo objavljeno na redno zapolnjenih spletnih komunikatorjih festivala, je bilo cenzurirano (na pojasnila, kaj je botrovalo ne-objavi, sva dobivali različne izgovore). Gre seveda za komentar organizacije delavnice, na kateri je bilo večkrat izpostavljeno, da je dokumentarni film nujno potrebno vzpostaviti na podlagi »notranjega« konflikta in njegove razrešitve, sicer bo ta nezanimiv za gledalca. Hkrati nama je bilo ob omenjeni intervenciji s strani organizatorjev festivala eksplicitno rečeno, da je njim, organizatorjem, »najpomembnejše pozitivno vzdušje«, zato si zelo prizadevajo, da ne prihaja do nikakršnih konfliktov. »Politika medija« je bila skratka zožena na reprezentacijo konflikta, vsako nerazumevanje in konflikt onstran območja avtonomnega medija pa sta moteča in sploh nezaželjena.

Ob premieri, ko bi naj z najinim medijskim eksperimentom intervenirali v prezentirane »zglede primerke« dokumentarnega filma mladih ustvarjalcev, pa sva tudi sami doživeli intervencijo. »Zatirani« član najine snemalne ekipe, ki je bil zadolžen za končne tehnične popravke in dostavo izdelka do tehničnega organizatorja premiere, je namreč dostavil lastno, dobro minuto dolgo verzijo filma, ki ga je celo pospremil z manjšim govorom po prezentaciji. Dvoplastna intervencija je doživela zanimivo nadaljevanje že naslednji dan ob enem izmed pogovorov organizatorjev festivala in mentorjev delavnice, ki so pozdravljali drzno akcijo »sekundarnega intervenista«.

Sekundarno intervencijo v intervencijsko, participatorno, relacijsko itn. (umetniško) delo je seveda mogoče – v okvirih umetniške produkcije in producentov, ki (že) imajo status avtorjev ali celo umetnikov – interpretirati kot poseg v avtorsko delo. Vendar menim, da takšno koncepcijo izsiljujejo ravno klasični interpretativni okviri, ki so za transformirano delo v umetnosti in transformacijo (umetniškega) dela-intervencije neustrezni.²⁰ Lazzarato v primeru nematerialnega dela, ki mi na tem mestu predstavlja ključno teoretično bazo mišljenja intervencij in bazo za poskus redefinicije interpretativnih okvirjev na podlagi konkretnih (umetniških) intervencij, večkrat izpostavi konstitutivni moment publike oziroma poljubnih vključenih v produkcijsko-potrošni proces: »/.../ publika je produktivna na način, da recepcija produktu vzpostavlja 'prostor v življenju' (z drugimi besedami, ga integrira v družbeno komunikacijo), ter mu omogoči, da živi in se razvija. Recepcija je skratka, iz tega zornega kota, kreativni akt in integralni del procesa.«²¹

20 Paradigmatičen primer omenjenega je nedvomno »primer Alkatraz«; »odtujetev« razstavljenega kolaborativnega projekta *Socialdress* Marije Mojce Pungerčar iz galerije Alkatraz konec leta 2013, ki 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.

Sekundarna intervencija je sprožila številne debate in javne odzive tako znotraj ozkega segmenta slovenskih kulturno-umetniških akterjev kot tudi odzive iz aktivističnih krogov, ki so bili po večini prepoznani/obtoženi za odgovornost. Na podlagi prezentacije participatornega umetniškega dela, ki naknadno sproži intervencijo, katera je definirana kot njegovo uničenje, poseg v avtorsko delo ipd., se namreč izkaže, da vloga umetnika-avtorja, ki naj bi bila po vsej logiki v okviru participatornih projektov že radikalno redefinirana, v slovenskih umetniških krogih po večini ostaja nespremenjena.

21 Maurizio LAZZARATO, »Immaterial Labour«, v: *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, str. 144.

Ker sva z Lucijo Smodiš, kot je mogoče sklepati tudi iz spremnega besedila, najino intervencijo razumeli razširjeno, sva po omenjenem dogodku razmišljali, kako in če je smiselno nadaljevati, hkrati pa premišljevali o možnih konsekvencah. Odločili sva se, da »izvornega« končnega produkta delavnice naknadno ne prikaževa, saj bi njegova projekcija imela edini smisel v »izvornem« kontekstu, torej na noč premiere končnih produktov delavnice dokumentarnega filma (kot zadnji predstavljeni izdelek). Dekontekstualizirano prikazovanje bi bilo povsem neustrezno iz več razlogov: prvenstveno, ker gre za kontekstualno/situacijsko-specifičen artefakt.²² Dojemati kontekstualno/situacijsko-specifičen artefakt kot klasičen (fetišizirani) artefakt²³ je v primeru intervencije skratka neustrezno. Če je v primeru intervencije stranski produkt procesa vendarle neke vrste artefakt – kot v tem konkretnem primeru –, je smiselno neizbežno fetišizacijo na primer poudariti, recimo intervenirati (še) v fetišizacijo. To je bilo storjeno tako, da pravzaprav nihče (razen redkih izjem) končnega produkta ni imel priložnost videti (kar je v nemalo primerih interziviralo željo, da bi ga). Na tak način je bilo mogoče na praznem mestu ne-vidnega/ne-videnega dela (tj. dovršitve intervencije v obliki projekcije dokumentarnega filma), v skladu z dejanskimi fragmenti-dokumenti konteksta (v tem primeru: citirani »opis« dokumentarnega filma), vzpostaviti (bolj ali manj) poljubno modificirano delo-intervencijo, recimo preko pričujočega medija članka – njegove domnevne refleksije.

1.4 Umetniške intervencije: redefinicija umetniškega dela

Na podlagi konkretnega primera je torej mogoče povleči sklep, da gre prvenstveno za intervencijo v mrežo kulturnih akterjev znotraj polja, kar ima številne konsekvence. Ker Lucija Smodiš deluje kot kulturna producentka, ustvarjalka in kurato-

22 V tem primeru bi lahko govorili o variaciji koncepta lokacijsko-specifično (*site-specific*), ki se nanaša na artefakt, še najpogosteje prostorsko postavitev, vezano na konkretno prostorsko lokacijo, pri čemer so formalne specifičnosti artefakta-postavitve zvezane s konkretnim prostorom, posredno ali neposredno pa v veliko primerih tudi s kontekstom. Tvrstni artefakti-postavitve se načeloma »upirajo« svobodni cirkulaciji po svobodnem trgu, artefaktični karakter pa lahko prevzame recimo dokumentacija.

23 O tem, kaj razumem kot gesto fetišizacije v primeru artefakta, glej: Kaja KRÄNER, »Umetnost in skupno: politika skozi produkcijo/ekonomijo«, v: ŠUM #2, str. 106–108.

rica, se je – predvsem skozi proces razmišljanja o najinih potencialnih odzivih na sekundarno intervencijo – zavedala, da načini interveniranja, ki se odvijajo v izpostavljenih produkcijskih okvirih, lahko radikalno pogojujejo njeno bodoče delo. Intervencija v tem primeru skratka ni bila »zgolj« intervencija-umetniško delo, ampak delovanje, ki je in bi lahko zelo radikalno pogojevalo in poseglo v organizacijo njenega življenja-dela. Ne gre skratka »le« za umetniški projekt, ki ga je mogoče – četudi operira z »živo družbeno materijo« – »varno« izvesti, v neki fazi zbrati morebitno dokumentacijo in jo locirati v umetniški kontekst (ga legitimirati ko umetniško intervencijo) ter zabeležiti referenco.

V tej navezavi je analizirano smiselno sopostaviti z neko drugo intervencijo, projektom Tjaše Pogačar Podgornik in Andreja Škufca v okviru lanskoletnega 7. U3 – *Trienala sodobne slovenske umetnosti* na temo prožnosti. Slednjo je nedvomno mogoče umestiti v kontekst nematerialnih ali minimalno materialnih umetniških del, saj gre za projekt v okviru Trienala, ki se je manifestiral zgolj v obliki intervencije-zabeležka v katalog razstave in njo spremljajočih javnih najav v obliki seznama sodelujočih umetnikov. Po eni strani jo je mogoče interpretirati kot komentar na organizacijo Trienala, v katero sta bila avtorja zaradi osebnih delovnih okoliščin najverjetneje precej bolj neposredno vpeta kot večina sodelujočih, ali komentar na omenjeno logiko organizacije dela v polju sodobne umetnosti, ki temelji ravno na spletnanju socialnih mrež z akterji na poziciji moči, boji za simbolno moč znotraj polja ter logiko akumulacije simbolnega kapitala v obliki referenc.

Na podlagi specifičnosti tega primera lahko torej povlečem sklep, da je intervencijo mogoče – če so za to ustrezni pogoji, tj. ustrezna vpetost v mrežo akterjev – izvesti kot golo gesto izvedbe. Minimalno materialno umetniško delo, delo, ki eksistira kot gola, »prazna« gesta, v tem primeru v katalog Trienala, je skratka lahko minimalno materialno, ker bazira na bolj ali manj trdni osnovi materialnih mrež in ekonomij oziroma mrež in ekonomij, ki imajo materialno bazo ali učinke. S svojo (ne)materialnostjo skratka »tiho opozarja« na celotno kompleksnost materialne baze v obliki formalnih in neformalnih družbenih odnosov.

Če sintetiziram: intervencije skratka tvorijo zelo tesne povezave z »življenjem« in (ne)kooperativnimi formalno ali nefor-

malno organiziranimi mrežami akterjev, ravno tako pa s specifičnim produkcijskim kontekstom (liberalizacija kulture), ki v veliki meri so-narekuje načine delovanja akterjev. Delo skratka operira z »družbenimi odnosi«, »materija« umetniškega dela pa je tudi konkretni družbeni kontekst, družbene relacije itn.²⁴ Intervencije v Trienale ni mogoče razumeti zgolj kot vaje v interveniranju v ozko razumljeno umetnostno-zgodovinsko kontinuiteto (kljub temu da je tudi to). Je kontekstualna in lokacijsko specifična, ter jo je najbrž najustrezneje razumeti skozi Bourdieujevo teorijo polja kulturne produkcije (1993, 1995), skratka kot intervencije v neko povsem konkretno polje silnic, preplet nano-sa (umetniške) tradicije, produkcijskih specifik (razmerja polja kulturne produkcije do t. i. polja moči, ki naj bi mu vladala logika ekonomskega in političnega profita), medsebojnih relacij akterjev znotraj polja in njihovih taktičnih projekcij, stremljenj, afektivnih ekonomij, »osebne zgodovine«, (pre)dispozicij itn.

Ambivalenca materialnosti in nematerialnosti intervencij je hkrati tesno zvezana z (ne)vidnostjo: intervencije imajo, vsaj v »postprodukcijskem procesu«, veliko opraviti s koreografiranjem vidnosti. Po podobnem principu kot v primeru prekernega dela v kulturi/umetnosti je namreč nevidno delo neovrednoteno delo, koreografiranje vidnosti pa lahko taktično prikriva ali razkriva nematerialne vidike materialnega dela. V skladu s potrebo, težnjami in – taktikami.²⁵

2. Eksces sodelovanja: kulturni nepotizem?

Vse to se zapisuje v času in najbrž predvsem politično-ekonomskem kontekstu, ko so določeni »generacijski predstavniki« v določenem družbenem polju začeli pospešeno govoriti o razmerju prijateljstva in lastnih (preživetvenih) strategij. Tudi klavstrofobičnosti slovenskega kulturnega prostora, nepotizmu in incestuoznosti. Ko je skratka ta govor postal možen oziroma (znova) zelo relevanten. V času, ko se odvija razstava v osrednji instituciji za sodobno umetnost pri nas, naslovljena *Politizacija*

²⁴ Ni naključje, da lahko od 90. let dalje v sodobni umetnosti detektiramo dva vzporedna procesa: lokalizacija/kontekstualizacija produkcije (t. i. etnografski obrat) in sodelovalni, relacijski, participatorni itn. obrat.

²⁵ Pričujoča pisna intervencija se seveda zapisuje s polnim zavedanjem, da ob »teoretiziranju« pravzaprav koreografira vidnost.

prijateljstva, ki izhajajoč iz revizije in refleksije nekih prijateljstev iz 80. in 90. let, reflektira še neka tretja od prej, kasneje in drugod. V času, ko neki četrti prijatelji razmišljajo o prvih in svojih prijateljstvih, predvsem pa postajajo prijatelji skozi delo. Času, ko je v okviru omenjene razstave potekalo predavanje, naslovljeno *Travmatizacija prijateljstva*, ki poskuša reflektirati prva prijateljstva iz 80. in 90. let – t. i. institucionalizirana prijateljstva. V času, ko neki institucionaliziranim prijateljstvom zunanji – prijateljstvo naj bi bilo navsezadnje irelevantno do reprezentacije, preko te pa najbrž tudi »pravilne«, politično korektno reprezentacije – variacije teh označujejo za »nestrokovne prijateljske naveze«. Zato se zdi ključno, da ne bi prijateljstvo postalo zgolj simptom dokončnega razpada neke preživete koncepcije avtorskega dela in opusa, ki celo avtorju dovoli reči: »To mi je poslal prijatelj pred dvema dnevoma.« (Torej: moje delo pogojujejo tovrstne banalnosti.) In celo zaključiti predavanje z: »Če mi pred dvema dnevoma tega ne bi poslal moj prijatelj, tega istega ne bi mogel deliti z vami, prijatelji.«²⁶

V okviru omenjenih »umetniških prijateljstev« iz 80. in 90. let se je vzpostavila ter v končni fazi tudi udejanjila teza, da je zgodovina umetnosti pravzaprav zgodovina prijateljstva, torej prijateljskih izmenjav, ki ima veliko opraviti s kontinuiteto srečevanj, začasnih delitev prostora in časa ljudi, osredinjenih okoli umetnosti, ki je postopoma postala formalizirana, bila sočasno, še najpogosteje pa naknadno dokumentirana, kategorizirana, reflektirana, ter postala del umetniških narativov in zbirk, našla svoje trajno »posmrtno« življenje v objektiviziranih in utelešenih institucijah. »Prijateljske izmenjave« so skratka stalnica kulturno-umetniškega polja, vendar lahko v primeru sodobnih produkcijskih načinov opazujemo nekoliko drugačne modele »prijateljstva kot strategije preživetja«, ki nima izključno kaj opraviti z omenjenimi »nestrokovnimi prijateljskimi navezami«, ampak v veliko primerih ravno s solidarnostjo, so-delovanjem prijateljev ali postajanjem prijateljev skozi kontinuiteto sodelovalnega dela.

26 Oba delna citata sta iz predavanja Viktorja Misiana, naslovljenega *Travmatizacija prijateljstva*, v okviru razstave *Politizacija prijateljstva* v MSUM. Termin »institucionalizirano prijateljstvo« se nanaša na Misianov tekst iz leta 1996 *Institucionalizacija prijateljstva*, v katerem reflektira projekt Irwin *Transnacionala*, hkrati pa gre za besedilo, ki je nastalo po dogodku (ali intervenciji), poimenovanem *Interpol*. Dostopno na: <http://www.irwin.si/texts/institutionalisation/>

Termin »prijateljstvo« bom na tem mestu načrtno pustila kot odprto kategorijo, prazni označevalec, ki se nanaša na kontinuiteto »afektivnih ekonomij«, preživetvenih strategij v okvirih razpadajočih kolektivnih podpornih mehanizmov poljubnega polja, ki ga je mogoče locirati med preplet življenja in kolaborativnega dela. Hkrati bom namesto »sodelovanje« namerno uporabila izraz »kolaboracija« z vsemi raznolikimi pomenskimi razsežnostmi. Glede prijateljstva, ki ga mislim predvsem v navezavi na umetniško delo/delo v umetnosti, prvenstveno pa skozi »učinkovanje«, bi vendarle izpostavila Bourdieujevo poanto, ki jo izpostavi tudi V. Misiano v omenjenem predavanju. Namreč, prijateljska (tudi neformalna) izmenjava uslug deluje kot profitabilna, ker in v kolikor profit ni nikoli omenjan, je skratka zabrisan.²⁷

2.1 Kolaboracija: vmesništvo/posredništvo (umetniškega) dela

Konceptualizacije relacijskih, participatornih umetniških pristopov so pogosto zvezane tudi s tematizacijami »emancipacije« gledalca. Slednja bi naj bila ravno plod za umetnost konstitutivnega izbrisa razlik in ločenosti, vendar, kot izpostavi Kunst, »do emancipacije ne pride zaradi izbrisa distance med stranema (umetnikom in občinstvom, odrom in občinstvom, umetniškim prizoriščem in občinstvom), temveč ker posreduje tretji pogoj, vmesnost, ki je dejansko umetniško delo *sámo*.«²⁸ Zrušena distanca med umetnikom, umetniškim delom in gledalcem, med produkcijo in potrošnjo, dejstvo, da se (estetska) vrednost generira tukaj in zdaj, kot doživeta izkušnja, pa hkrati pomeni izbris možnosti presojanja (o delu), zmožnost projekcije vrednosti v zaključeno, pozunanjeno in materializirano delo-artefakt. V primeru spremenjenih, predvsem pa procesualnih koncepcij umetniškega dela, se tako zdi, da na mesto končnega umetniškega dela stopa delovni proces v teku. Delovni proces postane vmesnik ali posre-

27 V tem smislu je Bourdieujeva koncepcija prijateljstva zelo blizu polju kulturne produkcije imanentni ekonomiji, t. i. ekonomiji simbolnih dobrin, pri čemer simbolne dobrine učinkujejo »simbolno« ravno zato, ker je vidik ekonomskega kapitala in profita permanentno zanikan/zabrisan. Glej: Pierre BOURDIEU, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, 1993.

28 Bojana KUNST, *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*, Maska, Ljubljana, 2012, str. 69.

dnik, preko katerega delamo skupaj, preko projekcije katerega se vzpostavljajo razmerja med sodelujočimi, njihovo so-delovanje ter tvorba začasne »skupnosti na delu«. O delno podobnem »vmesništvu« umetnosti na primer govori tudi sodobni umetnik Jože Barši. Barši govori o (prostoru) umetnosti in učenja kot prostoru srečevanj, ki se primarno nanaša na fizični prostor, v katerem se vršijo srečevanja med tistimi, ki bodisi vstopajo v proces skupnega dela (dela na skupnem projektu) ali pa so iz takšnega ali drugačnega razloga skupaj v procesu dela. Fizični prostor skratka deluje kot nekakšen okvir za aktivno produkcijo prostora srečevanj, začasnega skupinskega dela in skozenj začasnega sobivanja, ki je hkrati povezano z učenjem. Učenje-sodelovanje pri tem označuje dejavnost, ki preko deljenja prostora in časa omogoča odpiranje možnosti za srečanja drugih in srečanja z drugimi, posredno pa tvorbo ustvarjalne skupnosti; zapleta deljenega prostora in časa ter medsebojnega pogojevanja začasno in občasno so-bivajočih. Tovrstno tvorbo začasne skupnosti je – kljub temu da je običajno vzpostavljena zaradi dosege določenih (na primer v razpisnih dokumentacijah obljubljenih) ciljev ali končnega produkta – mogoče misliti skozi model agonizma, kot ga predlaga Chantal Mouffe. Torej skupnosti, ki se konstituira preko afirmativnega spora idej, ne da bi katera od vključenih strani poskušala prevladati nad drugo in doseči prevlado. Začasná agonistična skupnost ne tvori nikakršne totalitete harmonične celote (prevladujoči diktat konsenza), ampak komunikacijsko polje, ki se neprestano premešča, artikulira in redefinira.

Po podobnem pristopu, kot sem to počela do sedaj, je mogoče povleči vzporednico s transformacijami strukture (produkcije) umetniških del in strukturnimi produkcijskimi okoliščinami: delo v umetnosti/kulturi postaja integralni del življenja oziroma življenje postaja integralni del dela, kar po Lazzaratu demonstrira razsežnost invazije kapitalistične produkcije v naša življenja. Produkcija je vedno globlje zvezana s samimi načini in okoliščinami dela ter še najpogosteje vzpostavlja modele (začasnega) sobivanja. Ključnega pomena je zato vsaj zasilno rekonstruirati načine dela: v veliki meri gre za so-delovanja različnih ustvarjalcev, raznolikih pristopov, medijskih ekspertiz in senzibilnosti, ki se začasno povežejo preko dela na enem od množice sočasnih, načetih ali načrtovanih projektov, ki jih neprestano nizajo delavci v kulturi/umetnosti.

2.2 Produkcijski kontekst, afektivne ekonomije in relacijske intervencije

Nematerialno delo, koncept, ki mi na tem mestu skratka predstavlja bazo za poskus redefinicije mišljenja umetniškega dela/dela v umetnosti, za Lazzarata skratka označuje delo, ki ima zmožnost aktivirati in menedžirati produktivno kooperacijo, delo, ki »sproža« komunikacijo ali kar »afektira«. (Ekonomska) vrednost tovrstnega dela zanj bazira ravno na tej zmožnosti oziroma je z njo pogojena. V tej navezavi je mogoče povleči vzporednico z umetniškim delom/delom v umetnosti in pojmom dispozitiva, kot ga konceptualizira G. Agamben; aparat, ki ima »zmožnost ujeti, usmerjati, določiti, prestregati, oblikovati, nadzorovati in zagotavljati geste, vedenja, mnenja in diskurze živih bitij«. ²⁹ Če skratka poskušam oba koncepta aplicirati na kontekst umetniškega dela/dela v umetnosti: produkcijski cikel (na »makro« ali »mikro« nivoju) predpostavlja vzpostavitev produktivne kooperacije, »afektivne ekonomije«, hkrati pa predpostavlja, da se ta isti proces nadaljuje v okvirih redefinirane »potrošnje«. In če t. i. afektivne ekonomije navežem na produkcijski kontekst razgradnje tradicionalnih podpornih mehanizmov produkcije: afektivne ekonomije so recimo lahko baza, ki se izteče v nekaj podobnega zavezništvu ali solidarnosti.

Preko konceptualizacije vmesništva umetniškega dela v navezavi na nematerialno delo in produkcijske okoliščine v kulturi/umetnosti je tako mogoče na podlagi ravno tako »problematično« bližnjega konkretnega primera nakazati še nek drug vidik intervencije, ki bi jo v tem primeru lahko poimenovala za »relacijski«. Gre za intervencijo v razstavo *Ilustrat* kuratorskega kolektiva Društvo Rezidenca Maistrova, ki od leta 2012 kontinuirano prireja razstave v ne-galerijskih privatnih ali ne-galerijskih javnih prostorih, v največ primerih v Mariboru. Društvo Rezidenca Maistrova je samoorganiziran kolektiv »mladih« kuratorjev, ki poskuša premišljevat in prakticirati alternativne modele prezentacije umetnosti onstran strogo kodificiranih etabliranih institucij. Gre za intervencijo, naslovljeno *Kaja Kraner, Izidor Barši, Aleš Mendiževc, Foucault: epistemologija-telo*, ki je v

²⁹ Giorgio AGAMBEN, »Kaj je dispozitiv?«, v: *Problemi*, št. 8–9, Ljubljana, 2007, str. 23.

tem primeru potekala na »izvorni« lokaciji Društva Rezidence Maistrova, na Maistrovi ulici, prostoru, kjer se je ideja samooorganizirane prakse prezentiranja umetniških del tudi porodila med takrat še študenti likovne pedagogike na mariborski PEF. V okviru razstave, osredotočene na medij ilustracije, sem tako intervenirala preko vključitve skice, nastale v okviru bralnega seminarja, ki je potekal v okviru neke druge skupine samooorganiziranih študentov, kateri izvajajo lastne prakse in prijateljske ekonomije »parazitirajoč« na javni umetniški instituciji (Moderni galeriji v Ljubljani). »Relacijsko intervencijo« je po eni strani mogoče razumeti kot simbolno povezovanje dveh dislociranih samooorganiziranih prijateljsko-preživetvenih ekonomij, ki sta se povezali preko eksistencialno-delovno-osebnihih okoliščin (»delavec kot vmesnik«). Hkrati pa – ker imajo, kot rečeno, intervencije nekaj opraviti s koreografiranjem vidnosti – kot intervencijo, ki omogoča vzpostavljanje vidnosti. V tem primeru ne le vidnosti neke intervencije, ampak vidnosti nekih ekonomij (vidnost kot baza družbene eksistence in ovrednotenja). Ob prijavi dela in koncepta na odprt razpis za omenjeno razstavo je bilo namreč navedeno, da se bo delo nadaljevalo/nadgradilo v obliki članka ter da akt razstavitve predstavlja nekakšno minimalno bazo, da je o njem mogoče govoriti v medijskem kontekstu, načeloma namenjenem reflektiranju in teoretiziranju umetniških del.

Literatura

Maja BREZNIK, *Kulturni revizionozem: kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*, Mirovni inštitut, Ljubljana, 2004.

Kaja KRANER, »Umetnost in skupno: politika skozi produkcijo/ekonomijo«, v: *ŠUM #2*, Društvo Galerija Boks, Ljubljana, 2014, str. 98–108.

Bojana KUNST, *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*, Maska, Ljubljana, 2012.

Maurizio LAZZARATO, »Conversation with Maurizio Lazzarato, Public Editing Session #3, 23. junij 2010«, v: *Exhausting Immaterial Labour in Performance, Le Journal des Laboratoires in TkH*, št. 17, str. 12–16. (Dostopno na: <http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/04/tkh-17eng-web.pdf>)

Maurizio LAZZARATO, »Immaterial Labour«, v: Michael HARDT, Paolo VIRNO, *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2006, str. 133–147.

Lidija RADOJEVIĆ, »Spreminjanje produkcijskega načina v polju kulture«, v: *Maska*, letnik 28, št. 157–8, Maska, Ljubljana, 2013, str. 6–19.

Kaja Kraner je zaključila študij kiparstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, nato pa nadaljevala diplomski študij kulturologije na Fakulteti za družbene vede. Deluje kot kritičarka in teoretičarka sodobne umetnosti ter znotraj kolektiva Neteorit. Trenutno v okviru doktorskega študija raziskuje pojem geopolitike umetnosti.

After graduating from sculpture studies at the Academy of fine arts and design, Kaja Kraner enrolled in post-graduate studies of culturology at the Faculty of Social Sciences. She is active both as a critic and a theoretician of contemporary art and participates in the collective Neteorit. In her doctoral studies, she is currently exploring the notion of geopolitics of art.

Spodletela umetnost

Tomo Stanič

To be an artist is to fail as no other dare to fail.

Samuel Beckett

Kaj pomeni uspeti? To je vprašanje! In veliko je tudi odgovorov. Na primer: *Kako uspešni ljudje mislijo?*, *Principi uspeha*, *Kako uspeti?* ipd. – odgovori se nam kar ponujajo in to predvsem znotraj zelo uspešnega in prodajanega žanra z naslovom »*self-help*«. Morda je celo več odgovorov, kot pa dejanskih vprašanj in problemov. In če »samo-pomoč« še nekoliko zasučemo, se lahko vprašamo, če niso pravzaprav odgovori tisti, ki se postopoma prelevijo v probleme? Sicer pa to ni toliko pomembno, vsaj za naš namen ne.

Zanimivo pa je, da je izredno težko naleteti na knjigo, ki bi nas naučila, kako v nečem spodleteti, ne uspeti tako v družbenem kot zasebnem življenju, biti splošno neuspešen in neproduktiven, neuporaben in nekoristen – skratka biti za nič. Četudi se na policah najdejo *samo-pomagajoče* si knjige o spodletelosti, imajo vedno v ozadju ali vsaj v podnaslovu nekaj, kar nujno meri na uspeh; spodleteti in kljub temu zmagati, zaslužiti, osrečiti ... A pustimo ob strani *Skrivnost* uspeha in se posvetimo »pravi stvari« – *spodletelosti*. Umetnost ima s psihoanalizo veliko stičišč, eno med njimi je vsekakor slednje: če se psihoanaliza za kaj bori, potem to ni toliko sreča, užitek in uspeh, temveč prav

posebna razbremenitev, ki pravi: »Ni vam treba uživati!«, oziroma: »Dovoljeno vam je NE uživati!« Slednja teza je v današnjem času zanimiva in nekoliko nenavadna, kajti poudarek je na geslih, ki velevajo nujnost uživanja, uspeha, izkoriščanja vsakega trenutka ipd. Umetnost pa, ki je mnogokrat paradigmatični primer zvezdnitva in kulta osebnosti, ima tudi drugo stran, in to je šola neuspeha – stvar določene spodletelosti, neumestljivosti ali nečesa, kjer ne vidimo ne družbenega ne katerega koli drugega uspeha. Morda pa bi bila lahko umetnost tista, ki bi vzporedno psihoanalizi velela: »Ni vam treba uspeti!«, ali: »Dovoljeno vam je NE uspeti.«

Velja se torej vprašati: Kaj pomeni uspela umetnost, uspeh v umetnosti, oziroma kaj pomeni biti uspešen umetnik? Uspeh je vselej na strani večine, splošno sprejetega mnenja, določene norme, predvsem pa izpolnjuje *že določena* pričakovanja, zadosti pričakovanemu. Uspeh bi posredno pomenil tudi nekakšno zlitje in konsenz s pričakovanji trga ali naročnika s tistim, kar je predoločeno; tako smo nujno ves čas vpeti v nekaj že določenega in prepoznanega, morda celo jasnega in takoj razumljivega – ves čas se nahajamo v območju umestljivega in vnaprej določenega.

Vendar pa stvari niso nikoli tako enoznačne: Ali ni resničen uspeh prav tisti, ki uide obvladljivemu, regularnemu in pravilom – nekaj, kar preide že na stran naključja? Že res, da bi za uspešnega okronali nekoga, ki je postopoma dosegel določene rezultate, vendar se v izrazu »uspeh/uspeti« pogosto skriva nekaj, kar že meji na neuspeh; resnični uspeh je morda prav v tem, kar se prelije čez rob in česar ni tako lahko zamejiti, kar pa se lahko že v naslednjem trenutku sprevrže v pravo nočno moro. Zdi se, kot da bi se vse odločalo na zelo tankem robu, v nekem še odprtem prostoru, kjer se določi, kam se bo obrnila naša usoda. Šele ko pridemo do tega roba, bomo lahko rekli, ali nam je resnično uspelo ali ne-uspelo. Uspeh bi potemtakem lahko mislili kot nekaj, kar vselej prebije normo in pričakovanja, kar ni zgolj odgovor na zastavljeno vprašanje pričakovanj, temveč odgovor brez vprašanja. Uspeh ni nič drugega kot nekaj, kar »že smrdi« po neuspehu. Če na uspeh gledamo kot na nekaj, kar se je zgodilo nepričakovano in delovalo kot presežek vloženega truda/misli, nekaj, čemur pravzaprav tudi ne moremo pojasniti vzroka in motnje iz linearne toka določene kavzalnosti, smo že zelo

blizu temu, kar bi lahko poimenovali *spodletelost*. Uspešnost in neuspešnost se enakomerno gibata v prostoru prepoznavnosti, pa naj bo to v pozitivni ali negativni smeri, medtem ko je spodletelost prostor naključja, neenakomernosti in neprepoznavnosti. Uspeha in ne-uspeha na eni strani in spodletelosti na drugi ne smemo misliti kot dveh nasprotujočih si polov, ampak kot nenavadno razmerje, ki vsekakor ni simetrično, ampak je razmerje zanimivih obratov.

Ljudska modrost ima vedno prave odgovore, pa četudi se med seboj popolnoma izključujejo; pomembno je le to, da odgovorijo. Ljudska modrost že ve! Spomnimo se pregovora: »Kdor ne riskira, ne profitira.« To bi lahko bilo »zlato pravilo« uspeha, ampak kaj, ko prav taista modrost pravi tudi »Kdor išče, ta najde«, in to velja tako v dobrem kot tudi v slabem. Seštevek obeh rekov je pravzaprav univerzalen odgovor na vsako situacijo; ne glede na to, kaj se je zgodilo, se dogaja ali se bo zgodilo, imamo pravo mero modrosti že pri roki. Omenjena pregovora pričata natanko o razmerju med uspehom/ne-uspehom ter spodletelostjo. Kdor išče, ta najde – regularno in razumljivo, prepoznavno in logično. A kaj, ko najdejo tudi tisti, ki ne iščejo, oziroma spregledajo tudi nekateri, ki se še tako trudijo – naključno in nerazumljivo, predvsem pa nelogično. Prignati uspeh do kraja pomeni prepustiti se na milost in nemilost prostoru spodletelosti – naključju. Kaj je tisto, kar dejansko pomeni presežek linearnega naraščanja uspeha, če ne drugega kot točka spodletelosti – nečesa, kar je zapisano naključju in ne natančni preračunljivosti. Uspeh in neuspeh pomeni več ali manj istega, medtem ko je spodletelost stvar določene drugosti, ki se zgolj kot naključje ponovno vpiše v lestvico: na eni strani je to, kar smo pričakovali, na drugi pa nenavadno srečanje, naključje in nenadzorovanost, ki je nikakor nismo predvideli.¹

Sicer pa vsega tega pregibanja uspeha-neuspeha nisem zapisal zato, da bi na skrivaj ponovno vpregel spodletelost v register uspeha, temveč zato, da bi bolje določil položaj spodletelosti. Prav tako je treba ponovno poudariti nesimetričnost obojega: uspeh je pripoznan – biti uspešen pomeni biti na nek način

¹ Tu se v nekaterih aspektih navezujem na razmerje *tyche*–*automaton*, obravnavanem v Dolarjevem tekstu »*Tyche, clinamen, den*«, v: *Ni spolnega razmerja*, Analecta, Ljubljana, 2012.

umestljiv, znan. Popolnoma enako velja tudi za neuspeh, vendar to ni zadeva, ki nas v prvi vrsti zanima, ker spodletelost ni stvar te lestvice, temveč izpada iz nje. Spodletelost ni stvar negativnega pripoznanja, temveč neprepoznanja – biti neprepoznavno in neumestljivo, izpad iz lestvice plusa in minusa uspešnosti.

In vendar je potrebno vztrajati na nekem razmerju. Zakaj? Spodletelost je druga stran, ki pa, kot smo videli, ni toliko druga stran kot pa luknjičavost, praznina in prosojnost te iste strani – strani uspeha in neuspeha. Spodletelost, ki je definirana kot obrat ustaljenega mnenja in vnaprejšnjega pričakovanja, ni čisti obrat uspeha, ampak kvečjemu, nasprotno, njemu nujno potreben prostor neznanega in še odprtega. Spodletelost bi potemtakem bilo to, kar pomeni biti neprepoznano, ne biti jasno in še nedoločeno, predvsem pa ne biti umestljivo. Za spodletelost bi torej lahko zapisali, da nima določene identitete, čeprav obstaja skozi isti proces kot to, kar se kasneje okarakterizira za uspeh in neuspeh. Ali drugače: vsaka dejavnost, pa naj bo to umetniška ali katera druga, se vpisuje v simbolni red, ki jo nekam umešča glede na merila uspešnosti, vendar ima kljub temu tudi taista dejavnost nek stranski proizvod – naključen, neprepoznan del, ki ustvari razliko do ostale urejenosti in prepoznavnosti. Če uspešnost predstavlja nek končen produkt – *ready-made* (v pravem pomenu besede, kot nekaj že izdelanega, končanega in končnega v samem sebi), nekaj, kar naj bi veliko bolj linearno in bi preračunljivo naraščalo proti že določenemu cilju, potemtakem je potrebno spodletelost misliti kot spodrseljaj, spotikljaj zveznega toka uspešnosti – nekaj, kar zavira tok določenega. In kot bomo videli v primeru *Bartlebyja*, ni nujno, da v določeno okolje-sistem (npr. odvetniška pisarna z Wall Streeta) postavimo nekaj povsem novega, ekstravagantnega ali kaj temu podobnega. Včasih je dovolj samo konstantno vztrajanje istega in že je tu nevzdržno stanje – zgolj ponavljanje minimalne *Bartlebyjevske* povsem vsakdanje fraze in že je celotno ravnovesje izmaknjeno.

Kaj torej pomeni spodleteti? Morda je to prav ena glavnih nalog umetnosti: Kako postaviti pod vprašaj »pravo« umetnost, že ustaljene vrednote dobrega okusa in preizpraševati utrjeno mnenje tako znotraj kot izven sveta umetnosti, če seveda sploh obstaja nek določen znotraj in zunaj? Kako spodleteti znotraj nečesa, čemur je že vnaprej pripisan uspeh in premakniti neizpodbitno? Kako ne biti uspešen, zaželjen, prodajan, produkti-

ven, viden – skratka, če si izposodim Baršijeve besede –, kako biti za nič? Kako biti zanič ali biti za nič – to je vprašanje.

I. Nič in njegova senca

O nekem prav posebnem zanikanju, ki pa ni ravno zanikanje, oziroma o nekemu, ki je vselej bliže nikomur, in o neki prav nenavadni spodletelosti, ki pa ni spodletelost nečesa kot bolj ničesar, je morda še najbolje začeti pri nikomer drugem kot Bartlebyju. V znani kratki zgodbi *Bartleby*, pisar Hermana Melvilla (*Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, 1853) pripovedovalec, starejši uspešen odvetnik, pripoveduje o nenavadnem novem uslužbencu manjše pravne pisarne na Wall Streetu, ki je bil že sredi 19. stoletja glavni poslovni center New Yorka.

Sprva nekoliko preseneča, da se celotna zgodba suče okoli »neumestljivega in nenavadnega« uslužbenca Bartlebyja, medtem ko sta druga dva zaposlena, Kleščar (mlajši, ima kronične težave s prebavo) in Puran (starejši, alkoholik), pri katerih bi lahko pričakovali marsikaj dramatičnega, popolnoma neproblematična – celo nasprotno, igrata dve relativno duhoviti vlogi, ki popuščata ventil napetosti zgodbe. Pisar Bartleby je Tisti, na prvi pogled morda celo preveč navaden tretji uslužbenec, ki pride prvi v službo in jo zadnji zapusti; resen je in marljiv, kar bi po vseh pravilih moralo pomeniti dragoceno pridobitev za delodajalca, pa vendar se kmalu pričnejo pojavljati nenavadnosti.

Odvetnik začne najprej z začudenjem in nato z ogorčenjem ugotavljati, da Bartleby kljub marljivemu prepisovanju odklanja vsa druga dela z mirnim in vljudnim »raje bi, da ne« – »I would prefer not to«. In ne samo to; nevzdržna situacija se stopnjuje, ko pisar preneha z vsakršnim delom in cele dneve strmi v prazno opečnato steno. Je eden tistih, ki ne pijejo ne piva, ne čaja in tudi ne kave, kot je duhovito zapisal Vila-Matas: »Kaj je to drugega kot ne-človek – nekdo, ki ga ni mogoče umestiti v nobeno tekočo pripadnost.«² Bartleby je NE-kdo, ki nikoli ne

2 Ali ni to popolnoma enako kot ne biti ne oficir, ne služkinja, ne dimnikar? Duhovita knjiga Enriqueja Vila-Matasa pa nosi naslov *BARTLEBY & Co.* (Študentska založba – Beletrina, Ljubljana, 2006). Če smo že pri njegovi knjigi, pa naj, ne brez povezave z nadaljevanjem, navedem še citat Jeana de la Bruyèra, ki ga Vila-Matas uporabi za nič manj kot osnovno vodilo knjige: »Slava ali zaslužnost nekaterih ljudi je v tem, da dobro pišejo, drugih pa v tem, da ne pišejo.« Kaj pa drugega!

pove, kdo je in od kod prihaja, čista neznanka brez navezave na življenje zunaj pisarne. Zgodba nam pove, da se je neke nedelje delodajalec ustavil v pisarni, nakar je žalostno ugotovil, da je Bartleby pričel celo domovati v osamljeni pisarni. Zaradi njegovega sicer iskrenega in nekoliko melanholičnega značaja se odvetnik ne more odločiti, da bi ga kar odpustil, vendar se popolna pasivnost in stalna pristotnost Bartlebyja še stopnjujeta, tako da raje sam zamenja pisarno in čudaškega pisarja pusti v svojem novem domovanju. Kmalu zatem novi najemniki pisarn pridejo iskati nasvete in pomoč k odvetniku – kljub temu da so Bartlebyja uspeli vreči iz pisarniških prostorov, on cele dneve preživi na stopnišču in spi pred vhodom v objekt. Zgodba kulminira v nasilni premestitvi osamljenega pisarja v zapor, kjer nazadnje tudi umre od lakote. Zakaj neki? Seveda, ker bi raje, da ne bi jedel – »prefer not to eat«.

Odvetnik pripoveduje tudi o lastni nepotešljivi radovednosti glede preteklega življenja tako nenavadnega uradnika in celo navrže nepreverjeno govorico, ki mu je prišla na uho par mesecev po smrti osamljenega prepisovalca: Bartleby naj bi bil nižji uradnik v uradu za mrtva pisma, kjer so sprejemali in zažigali vse pošiljke, ki niso več imele naslovnika. Mrtva pisma – mrličii! Ali ni mrtvo pismo sinonim za spodletelo komunikacijo – pismo, ki je bilo poslano in ni prispelo do naslovnika –, nekakšna prekinitiv znotraj dialoga. Besede so izrečene oziroma zapisane, a zaman – pisma, ki prispejo na urad, so pisma v breznu, tako kot besede, izrečene Bartlebyju.

Bartleby je torej popolnoma pasivna figura, neke vrste anti-junak, za katerega ne moremo upravičiti niti besede anti, ker dejansko ni proti ničemer, je kvečjemu za nič! Morda bi se lahko zapisalo *a*-junak – pri čemer je predpono *a* potrebno brati v lacanovskem smislu – kot objekt, ki nima drugih lastnosti kot to, da je neke vrste deformacija, brez lastne vsebine vidna zgolj kot popačenje simbolnega, kot meja znotraj družbe, in še najpomembneje: *a*-junak nima nobene identitete, je brez lastnosti in osebnosti, preprosto ga ni. Je zgolj videz, ki vznikne kot distorzija in meja družbe. Bartleby nima niti toliko stališča/misli, da bi bil proti družbi, ni nekaj kar bi se borilo, imelo druge lastnosti, odzive – ne gre proti toku in se načeloma tudi ne upira, ampak samo »raje bi, da ne« – karkoli bi raje ne ... S tega vidika je tudi predpona anti- zanj neustrezna.

Za lažjo ponazoritev bi lahko Bartlebyja primerjali z drugim t. i. antijunakom, Gregorjem Samsom: v mrčes preobraženi mladi trgovec veliko bolje uteleša predpono anti-, a ne zaradi osebne težnje, temveč natanko kot družbeni izloček, nagnusen in pogledu neznosen. Človek-mrčes je nekaj, kar je potrebno skriti, pokriti, ubiti, da slučajno ne bi prišlo pred oči drugim ljudem. Ne sme priplavati na površje in biti izpuščeno v zunanost in kot tako je nekaj, kar ima glede na družbo zelo natančno odmerjeno mesto. To mesto je mesto izločenosti ali, celo bolje, potlačenosti (pogled mrčesa, ki lahko gleda le skozi priprta vrata in samo pritajeno posluša, kaj se dogaja v zunanosti). Gregor mora ostati zaprt v lastni sobi in uteleša nekaj, kar mora nujno izginiti, vendar pa, in to je zelo presenetljivo, je prav kot onesposobljen stvor popolnoma privezan na družbo: vsaka družbena lastnost, vsak oris okolice, v kateri se nahaja, vsako dejanje in opis družinskih članov je zapisano zgolj zato, ker posredno opisuje in postaja njegova lastnost. Ali še drugače: vse lastnosti (očetova debelost, težko dihanje matere, sestrina nedolžnost) obstajajo samo zato, da bremenijo pleča že tako betežnega mrčesa. Prav tako je stanovanje izbor nikogar drugega kot Gregorja, dolg očeta je postal njegov dolg, prisotnost sostanovalcev terja odsotnost in skrivanje potlačenega družinskega člana – skratka, vsi pogoji in dejavniki postajajo zgolj gorivo Gregorjeve slabe vesti. Vse obstoji zato, da hrani slabo vest ubogega mrčesa. Vsa zunanost ni nič drugega kot Gregorjeva lastnost, oris njegove osebnosti, kar ga zelo natančno določa, in v tem je pravo nasprotje Bartlebyja; Gregor ima vsebino, čeprav je nekaj »odsotnega«, je negativ družbenega z oddeljenim mestom. Mrčes je umestljiv kot izločeni, potlačeni in izolirani družbeni člen, medtem ko imamo na drugi strani veliko bolj subverzivno figuro – Bartlebyja, ki je popolnoma brez vsebine, čisto zrcalo, ki zgolj odseva in odbija okolico. Bartleby ni nič oziroma je nič, prav zato ne more biti proti družbi, temveč je zgolj vrtanina družbe. Z drugimi besedami, vse, kar se nahaja v pripovedi, se zgolj odbija od prepisovalca brez lastnosti. Uradnik je nič same družbe in vse njegove lastnosti pravzaprav sploh niso njegove lastnosti. So kvečjemu odboji, reakcije okolice nanj – odgovori na nič, na zrcalo, na črno vrtanino. Natanko tako deluje tudi njegova izjava – tako Deleuze: »Opazili smo že, da oblika *I prefer not to* ni niti trditev niti zanikanje. Bartleby 'ne odklanja, pa tudi ne sprejme; stopi

korak naprej in se pri tem potegne nazaj, nekoliko se izpostavi v rahlem umiku govora'.³ Bartlebyjeva izjava je izjava brez izjave – čisti pojav, zanka, ki se poraja in v trenutku izgine – in predstavlja ekvivalent tistemu, ki jo izreka. Bartleby pa ni nič drugega kot zazankanost okolja, motnja, madež družbenega, kot bi bila točka samorefleksije družbe. In če Gregorja sestavlja le sama slaba vest, je Bartleby čista ne-vest, ni oseba, je brez-vesti, kar se seveda kaže tudi v navezavi na okolje: Gregor je popolnoma privezan na okolico (družino, očetov dolg in službo, sestro in njeno prihodnost), Bartleby pa je povsem razvezan (ničesar ni, kar bi ga povezovalo z okoljem).

Gregor Samsa je strašen, gnusen, strah vzbujajoč in neznošen, kar ga dela popolnoma *določljivega*. Bartleby na drugi strani pa povsem navaden vsakdanji človek, sicer rahlo melanholičen, vendar popolnoma neškodljiv – skratka, resnično nič posebnega in ravno zaradi tega popolnoma *nedoločljiv*. Razliko med anti- in a-junakom bi torej lahko mislili skozi to, da je anti- nekaj določljivega, najsi bo to uporniška drža ali zavrženost junaka, na drugi strani pa imamo junaka, ki nikakor ne more vzdrževati tega naslova in ni definiran kot upornik s hojo proti toku, ampak je v celoti neumestljiv – kot da ne bi bil s tega sveta –, čista inercija. Deleuze opazi natanko to dejstvo: »Če bi Bartleby odklonil, bi ga še lahko spoznali kot upornika ali puntarja in bi imel kot tak neko družbeno vlogo.«⁴ Prej kot katero koli lastnost ima NE-lastnost, je nekaj, kar nima lastnosti in ne nudi nikakršnega odgovora – kar vsakemu, ki naleti nanj, v najboljšem primeru zgolj vrne/odbije lasten govor oziroma vprašanje. Verjemite, za to ni boljšega izraza kot prav pisateljev človek/urad za mrtva pisma.

Kaj je ta nenavadna zanka izpostavitve in odmika oziroma kaj pomeni »izpostavitev v rahlem odmiku«, če si ponovno izposodimo besede? Zakaj sploh beseda zanka? Prav zato, ker je Bartlebyjeva izjava zelo natančno formulirana, čeprav se sprva zdi popolnoma vsakdanja negacija. Vendar je izjava »raje bi, da ne« nekaj povsem drugega kot »raje ne bi«, torej ne gre za negacijo katerega koli šefovega ukaza, opravila ali naloge,

3 Gilles DELEUZE, »Bartleby ali formula«, v: *Bartleby*, Analecta, Ljubljana, 2004, str. 58.

4 Ibid., str. 62.

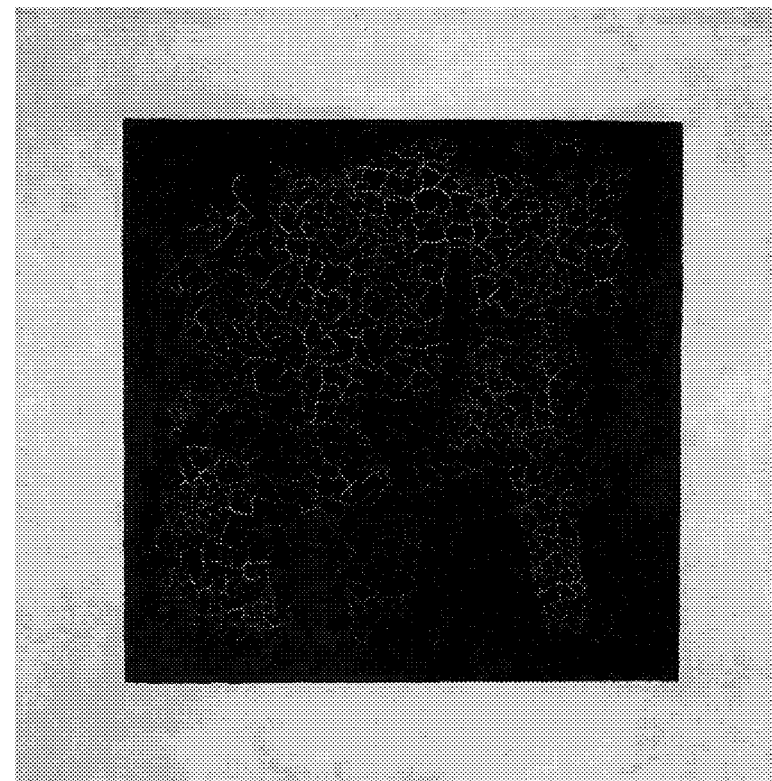
temveč za afirmacijo ne-ja. Razlika je bistvena, čeprav na prvi pogled zakrita: problem, ki ga predstavlja Bartleby, ni to, da bi šlo za upornišvo proti šefu, temveč za »željo« (preferenco) ne-ja, ne-aktivnosti.⁵ »Raje bi, da ne« – hkrati izjava in edina lastnost naredi Bartlebyja za povsem neumestljivega – za nekoga, na katerega se ne moremo nasloniti in tudi ne določiti njegove natančne pozicije; ni upornik in hkrati ni nekdo, ki bi se s čimerkoli strinjal oziroma nekaj potrjeval, temveč je ne-kdo. Njegova izjava je tudi popolnoma prazna, ne da se ji ugovarjati, jo izpodbijati ali negirati. Pojav izjave je torej resnično samo pojav in izginotje – določena neoprijemljivost ali kot zapiše Alenka Zupančič, z izjavo se ne zgodi nič drugega kot samo mesto brez vsebine, in nadaljuje: »Problem pa je v tem, da je vsako mesto povezano z določeno funkcijo, da je skratka vselej že in tudi simbolno mesto in da 'čisto mesto' ali 'mesto čistine' ne obstaja. Pri Bartlebyju pa v toku zgodbe postaja vse bolj jasno, da kar najbolj dobesedno hoče (in tudi ustvari) mesto brez simbolnega, brez opredelitev, brez kakršnekoli funkcije, brez določujočih lastnosti, čisto mesto.«⁶ Izpostavitev v rahlem odmiku pomeni natanko tvorbo in odprtje prostora, mesta izjave, ki se pa že takoj naslednji trenutek izbriše in pusti za seboj samo mesto – ni odgovora, temveč samo mesto odgovora. »Raje bi, da ne« ni odgovor, ampak mesto, kjer bi šele moral biti odgovor – je vzpostavitev same praznine – praznega polja odgovora. Prav to Bartlebyja še toliko bolj ponese v položaj, ki skuša biti zgolj mesto brez navezave – sicer nekakšno mesto v družbi, vendar popolnoma prazno mesto – nekaj, kar nima nobenega simbolnega mandata, nobene določljive funkcije, dolžnosti in nobene navezave in vključenosti v okolje, v katerem se nahaja.

Bartleby torej govori predvsem o nenavadnem mestu, ki pa ni mesto upora: očitno je potrebnih nekaj korakov, da zariše-

⁵ Žižek to razliko natančno definira s pomočjo dveh različnih negacij. Prva je zanikanje subjektovega predikata (duša ni smrtna), medtem ko je druga afirmacija ne-predikata (duša je ne-smrtna), kar je tudi povezano s svetom Stephena Kinga in razliki med nekom, ki ni mrtev in nekom, ki je ne-mrtev. Bistvena pa je tudi politična implikacija dveh negacij: »Tako preidemo od politike »odpora« ali »protestništva«, ki se hrani s tistim, kar zanika, k politiki, ki odpira nov prostor izven hegemonске pozicije in njene negacije.« Slavoj ŽIŽEK, *The Parallax View*, MIT Press, London, 2009, str. 381, 382. (Vse citate prevedla Nejc Lebar in Tomo Stanič.)

⁶ Alenka ZUPANČIČ, »Bartleby: in beseda je mesto postala«, v: *Bartleby*, Analecta, Ljubljana, 2004, str. 216.

jo pot od NE (zanikanja določene vsebine, upornišva itd.) k JA-NIČEMUR (afirmiranju ničesar). To je natanko pot od nič ne hoteti k hoteti nič in to ni zanemarljiva pot! Hotenje se namreč ohranja le v drugem primeru in natanko ta NIČ, ki je povezan z nekakšnim hotenjem (peferenco), je bistvenega pomena v svetu umetnosti. So primeri, in nemalo jih je, ki govorijo ravno o hotelju nič – o tej nenavadni zatrditvi tega ali onega nič.



Kazimir Malevič, *Črn kvadrat*, 1915.

Kazimir Malevič, *Črn kvadrat* (1915) in nič drugega, ali bolje: nič drugega in črn kvadrat. Praktično ni ničesar videti ... No ja, črn kvadrat je, in to na beli podlagi, vendar to je zelo blizu temu, čemur pogovorno rečemo »tu ni nič za videti« razen sam nič – nič dejansko je videti.⁷ Kvadrat nič ne reprezentira in

⁷ Tu se v veliki meri naslanjam na odlično analizo Malevičevega Kvadrata – Gérard WAJCMAN, *Objekt stoletja*, Analecta, Ljubljana, 2007.

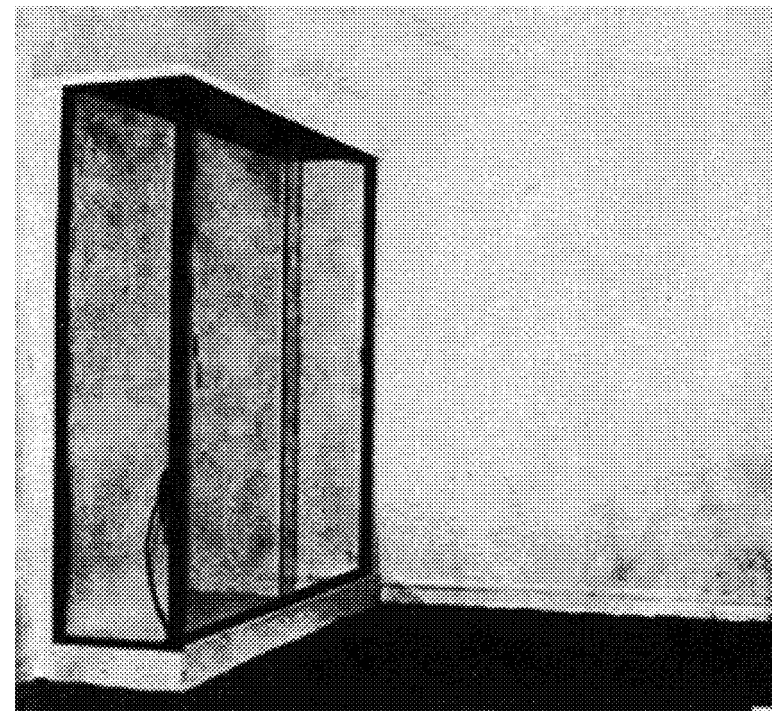
niča ne upodablja. Črn kvadrat je inavguralna gesta, s katero naj bi umetnik rešil slikarstvo pred kremplji reprezentacije. Slika po Črnem kvadratu ni več slika nečesa, kot je slika kot taka – sama zase, slika kot objekt. Sicer pa moram biti bolj natančen: Malevičeva gesta se začne kot povsem logičen upor reprezentaciji, objektnemu svetu – gesta, ki skuša očistiti slikarsko podobo vse »navlake« odslikav in upodabljanja, se sprevrže v sliko-objekt – sliko kot tako. Črn kvadrat na beli podlagi skuša biti objekt in ne slika nečesa, to poudarjam, ker je bistvenega pomena. Vendar tudi sam Črn kvadrat ni upodobitev kvadrata in v tem tiči celotna zanka. Črn kvadrat ni simbol nečesa, popolna oziroma prvotna oblika, čeprav naj bi bila to njegova inavguralna slika proti neobjektnim slikam. To je aksiom, temelj, na katerem je moč graditi naprej objektne slike, to je slike, ki naj ne bi prikazovale, temveč zgolj so »na sebi«, kot take – so podobe, vendar ne podobe nečesa. Seveda je to tudi jedro, na katerem črn kvadrat stoji in pade (!), kajti ni se tako lahko izogniti upodobitvam nečesa oziroma biti samo to, kar je – objekt (?), kateri točno? ... Torej tudi kot inavguralna gesta prva slika – črn kvadrat ni zgolj kvadrat – ni kvadrat toliko samo zaradi kvadrata in abstrakcije, ki prikazuje najosnovnejšo ter najtemeljnejšo formo, temveč je naslikana odsotnost, naslikana je takorekoč odsotnost reprezentacijskega sveta. Seveda so tako postavljene stvari še kako problematične, vendar je potrebno vztrajati prav na tem minimalnem koraku od negacije reprezentacije k afirmaciji niča – afirmaciji čiste odsotnosti. Kvadrat je potemtakem nekakšna vrtanina, luknja. Wajcman namreč poudarja Malevičevo gesto, ki naj bi bila predvsem to, da ni razstavil praznega kvadrata, temveč »izkustvo odsotnosti objekta«. Črn kvadrat na beli podlagi je slika odsotnosti objekta – slika praznine in odsotnosti. »Ne gre za sliko, na kateri ni ničesar, temveč za sliko z ničem,«⁸ kot bi šlo za sliko z »upodobljeno« odsotnostjo.

»Kot da bi bil namen umetnostnega dela v tem, da pokaže tisto, česar ne moremo videti,«⁹ zapiše nekje Wajcman. Kaj pa drugega; prav to, »pokazati nekaj«, kar je ne-vidno, kar morda sploh ni namenjeno gledanju, in teh primerov je v umetniškem svetu zelo veliko: ne gre toliko za ne videti ničesar, kot za videti

8 Ibid., str. 84.

9 Ibid., str. 71.

ne-vidno, opozoriti na nekaj, kar morda ni mišljeno biti vidno, neopaženo, spregledano.



Yves Klein, *Le Vide (Praznina)*, 1958.

Skoraj naključno lahko izberemo znotraj množice primerov. Naj bo drugi po vrsti – Yves Klein, *Le Vide (Praznina)*, 1958): prazen prostor, ponovno nič za videti. Naslov celotne razstave, na kateri se je pojavilo delo, pa je še nekoliko bolj zgovoren: *Specializacija neobdelane senzibilnosti v stabilizirano slikovno senzibilnost, Praznina*. Pročelje galerije je bilo za čas razstave prebarvano v temno modro in je odigralo premestitev siceršnjih Kleinovih monokromov. Obiskovalci so vstopili v popolnoma izpraznjen galerijski prostor. V notranjosti se je nahajala zgolj prazna razstavna vitrina, stene so bile v celoti prebeljene. Delo predstavlja oziroma daje v pogled zgolj izpraznjenost: praznina in odsotnost stopita na mesto razstavnih eksponatov. Po Kleinu naj bi prav ta belina/odsotnost povzročila oziroma vzbudila v gledalcu določeno senzibilnost in hkrati pozornost, ki naj bi bili edina vsebina dela. Nič ni za videti in prav zato smo izredno pozorni, to vseka-

kor družni Kleinovo delo in skladbo Johna Cagea 4'33" (1952): gre za skladbo v treh dejanjih, ki traja 4 minute in 33 sekund in ki naj bi bila sestavljena za katero koli skupino instrumentov, kar niti ni tako nenavadno, če vemo, da je skladba sestavljena zgolj iz tišine – kot zapiše Dworkin: »Premierna izvedba Davida Tudorja na klavirju, sicer pa zveni kar dobro tudi v partiturah.«¹⁰ Ni tako nepomemben podatek, da se skladbo izvaja – izvaja se samo tišino, enako, kot je bila izvedena praznina pri Kleinu. Skladba izzove in poudari dejstvo, da nismo nikoli deležni popolne tišine, vedno se v naš sluh pretihotapi kak zvok ali zgolj šum. Slednja naj bi bila tudi Cageova teza: on je vedno znova poudarjal, da skladbo sestavljajo tudi naključni zvoki, tako iz publike kot prezrti zvoki z odra in okolice. Ni zvoka, ki bi bolje napenjal ušesa kot prav tišina.

Zanimiva je tudi gesta izbrisa, če pustimo ob strani vse ostale plasti dela – Robert Rauschenberg, *Izbrisana de Kooningova risba* (1953). Rauschenberg zaprosi takrat že zelo znanega slikarja Willema de Kooninga za risbo, ki bi jo lahko izbrisal in razstavil. Originalna risba ni bila dokumentirana, sestavljale so jo različne tehnike/barvila (voščenske, črnilo, svinčnik in oglje). Rauschenberg je vedno poudarjal, da je izbris pomenil enomesečno delo, a kljub temu ni odpravil vseh sledi prvotne risbe – še vedno so vidne poteze de Kooninga, sledi barvil in različni madeži. Rauschenbergovo delo je dvignilo veliko prahu: nekateri so ga videli izključno kot delo vandalizma, anti-umetnost, nekakšen cinizem, kljub avtorjevim pogostim zatrjevanjem, da nikakor ne gre za kak upor slikarstvu, omalovaževanje umetnosti ali kaj drugega v tej smeri. Novonastalo delo – izbrisana risba – naj bi govorilo predvsem o tem, da je vsaka praznina, vsak izbris samo plast nad drugo plastjo – nekakšen palimpsest različnih potez, različnih tehnik in misli. Palimpsest je kot neko prerekanje vidnega in nevidnega, razkritja in prekritja, prisotnosti in odsotnosti. Tako je tudi ta »slika« postala zapis avtorskih gest, dnevnik slikarske akcije.¹¹ Slika ni več slika, ampak

10 Craig DWORKIN, *No Medium*, MIT press, London, 2013, str. 145.

11 Zanimivo platenje se dogaja tudi na strani avtorstva: prvotna risba je bila, kot že omenjeno, de Kooningova, izbrisal jo je Rauschenberg, podpisal oziroma napisal naslov »izbrisatelja« pa nihče drug kot Jasper Jones. Kasneje je bil dodan tudi okvir, ki v prvotnem delu ni bil zamišljen. Kaj piše na ozadju slike? »DO NOT REMOVE / DRAWING FROM FRAME. / FRAME IS PART OF DRAWING.« Kaj pa drugega –

postane dnevnik dogajanja, odtis procesov. Rauschenberg je opozarjal, da je njegova slika veliko bolj dogodek kot pa podoba – bolj kot objekt je performativno dejanje.

Delo, ki je v nekaterih aspektih podobno Rauschenbergovi gesti izbrisa, je delo/vpis Tjaše Pogačar Podgornik in Andreja Škufce. Gre za delo brez naslova in brez določenega trajanja, ki ga je sestavljalo oziroma, bolje, povzročila sama gesta vpisa/vključitve v razstavo 7. Trienala sodobne umetnosti v Sloveniji U3 (z naslovno temo Prožnost). Delo ni nič drugega kot neke vrste označevalec – zapis prisotnosti –, kar tudi naglasita sama avtorja: »Najino delo je to, da sva vključena na razstavo U3.«¹² Morda se na prvi pogled zdi nekoliko nenavadno, vendar smo s pomočjo teze avtorjev že presneto blizu delu *Izbrisana de Kooningova risba*; Rauschenberg je potreboval nekoga, ki je bil že znan slikar. Sam je vedno poudarjal, da je želel sliko/risbo, ki že velja za umetniško delo, nekaj, kar je že označeno/priznано v svetu umetnosti – in tu je tudi stična točka z omenjenim delom iz U3-ja. Za delo je potreben zgolj minimalen zaznamek, označitev, vstop, sprejetje na trienale in nič več. In prav tako, kot se je Rauschenberg skušal približati popolnemu izbrisu, je drugo delo skušalo ostati zgolj ta minimalni označevalec in nič drugega, pravzaprav je skušalo še njega preizpraševati. Avtorja pravita: »Odklonila sva vsako povabilo na sodelovanje pri debatah, okroglih mizah, vodstvih itd. Prav tako nisva želela imeti intervjujev ali drugih oblik oglaševanja umetniškega dela in naju. Enostavno nisva participirala.«¹³ Poudariti pa je treba, da tako v primeru slike kot tudi v primeru zaznamka ne gre za uporniško gesto proti mediju ali instituciji, temveč za določeno miselno dejanje, ki ravno preizprašuje – v prvem primeru medij in v drugem položaj ter razmerja med umetnikom, institucijo –, predvsem pa za vprašanje, kaj je in iz česa sestoji umetniško delo, kako se približati minimalni gesti umetnostnega dela in kaj ta gesta pomeni.

Če je bila v modernizmu beseda *medij* v samem ospredju tako umetniške kot tudi kritiške misli, sta jo danes najverjetneje zamenjala prav pojma, kot sta *participacija* in *status umetnika*/

ponovno platenje. Več o tem delu in drugih odsotnostih, izbrisih, prazninah in ostalih nevidnostih v: Craig DWORKIN, *No Medium*.

12 Iz osebne korespondence avtorjev.

13 Ibid.

umetnosti – ne toliko medij in materialnost kot položaj in relacijskost. Če je v prej omenjenih slikah, instalacijah, skladbah obravnavan natanko medij, je delo Tjaše Pogačar Podgornik in Andreja Škufce ponovno postavilo pod vprašaj prav status umetnika, njegov izbor, relacijo do drugih umetnikov in raznih sodelovanj, na katere sta bila avtorja zaradi same vključitve v U3 povabljeni. Morda je najbolj zanimivo prav dejstvo, ki ga tudi sama poudarjata, da biti vključen že pomeni razstavljanje – vključitev je že akt razstavljanja in ta označevalec, zaznamek – najmanjša senca v sistemu – je že dovolj, da si prisoten, čeprav te v nekem smislu ni nikjer videti in takorekoč ni nobenega dela, nobenega sodelovanja, nobene participacije itn.¹⁴ Zaradi tega bi lahko celo rekli, da »se delo naredi« skoraj brez ali vsaj preko samega avtorja; delo/razstavljanje se sproži oziroma se zgodi skoraj samo od sebe. Četudi bi se avtor kasneje še tako trudil izbrisati iz celotne mreže dejavnikov, je postal lastnik, čeprav daleč od tega, da bi bil gospodar. Ravno v prej omenjeni zanki – izpostavitvi in hitremu umiku, ki odpira zgolj mesto in nič drugega –, vidim osrednje vprašanje, ki ga avtorja skušata izpostaviti. Nenavadno delo brez imena in brez dela, brez vidnosti in brez točno določene vsebine – delo, ki je bolj na strani nekega ne-dela, na strani vprašanja in ne odgovora –, je prav tisto, kar postavlja pod vprašanje samo »vključenost«. Razstavljanje vključenost, biti vključen kot izključen, pasiven, skoraj odsoten – biti na nekem robu, ne znotraj in ne zunaj, ne biti upornik in hkrati ne biti pripadnik. Koliko še lahko priženemo na rob sam dvom, ne-delo, brezvsebinskost in vselej ostanemo zapisani, vključeni? Kje je rojstvo in meja umetniškega dela? Ali ni tu ponovno na delu nekakšna Bartlebyjevska igra?

Vprašanje, ki se skozi vse primere drži prvega plana, tako podobe kot tudi vseh ostalih del, je prav vprašanje vidnosti. V nekaterih primerih je veliko bolj pomembno nekaj, kar je nevidno, odsotno in prazno, kot pa to, kar je naslikano, prikazano (oziroma dano v vidno/slišno). Ni toliko pomembno samo to, kar vidimo, kot tudi to, kar luknja samo vidnost: slika potemtakem ni samo slika, morda je še veliko bolj nekakšna luknja v svetu –

14 Naj navedem zelo zanimiv in skrčen oris problema: »Kaj je manko? Je praznina, ki stoji pokonci. In pokonci stoji natanko zato, ker je oprta na stene označevalca, ker so te stene njene stene.« Alenka ZUPANČIČ, »Štirje diskurzi v luči vprašanja presežnega užitka«, v: *Razpol 13*, Analecta, Ljubljana, 2003, str. 119.

ne-slika nečesa, spodletelost, da bi se nekaj odslikalo. Wajcman meri natanko to, ko zapiše, da bi lahko mislili umetniško delo kot »objekt, ki bi – za razliko od vsakršnega objekta za konzumiranje – namesto potešitve ali zadovoljitve našega *libido vivendi* prav nasprotno odvezel, razcepil, načel, v nas samih izvrtal kup lukenj.«¹⁵

Da bi resnično videli oziroma ustvarili nič, moramo vložiti določeno energijo. Z drugimi besedami, nič nas nekaj stane. Brez določene zanke, določenega mesta ali nekakšnega madeža nikoli ne dosežemo praznine. Samo praznino podpira nek zaznamek – morda samo najmanjša možna gesta vpisa, vendar nujno potrebna. Skratka, lahko imamo nič, vendar le za ceno manjše sence, ki ga povzroča. Nič, ki je prisoten kot odsoten, ali drugače: vključen kot nekaj, kar je izključeno. Ali pa tudi, zakaj pa ne: kot ne-kaj kar meče senco. Nič je potemtakem proizvod in nobena osnova, temelj ali podstat, ravno zato stane. Nič očitno res ni nič drugega kot nekaj. Nič vedno potrebuje neko drobno gesto, nek zaznamek, mali objekt ali madež, da lahko šele zaživi kot nič – nič vedno potrebuje določeno senčico, da je lahko nič. Pa še nekaj, kar je bistvenega pomena: nič se vedno *nekje* zgodi – nič ni popolna odsotnost/vrzel, ampak je vedno odvisen od izvotlitve nečesa in prav zato je bistveno kje in na kak način »se zgodi«. Tako da ni presenetljivo, čeprav na prvi pogled povsem paradokсно: nič je vselej nekaj, kar je potrebno vedno znova izumiti, ustvariti, povzročiti ali doseči!

Drobne, skoraj neopazne geste – izbrisane slike, izpraznjeni prostori, tišine in nenazadnje tudi simbolni zaznamki (simbolne vključenosti) – so vselej nujni pogoji in vendar pri vsem tem skoraj nepomembni! Zakaj? Umetniška dela – če si sposodim Baršijevo primerjavo – igrajo v mnogih primerih vlogo prsta ali še natančneje – kazalca: delo vedno nekam kaže, nakazuje smer, stvar ali celo ne-stvar, luknjo, ki naj bi bila vredna pozornosti. So tudi primeri, ko šele kasneje ugotovimo, da smo se skoraj brezpredmetno ukvarjali ves čas samo s prstom, namesto da bi pogledali, zakaj in kam točno kažejo. Vse prej omenjene geste so si lahko formalno celo zelo podobne in vendar ne kažejo vse v isto smer. Praznina, vrtanina, odsotnost in druge NIČNOSTI se nekje zgodijo in prav to je bistvenega pomena za njihovo razli-

15 Gérard WAJCMAN, *Objekt stoletja*, str. 194.

kovanje. Četudi se mnogoteri poskusi ničā prej ali slej pojavijo v skupnih zbornikih, pod skupnim označevalcem in preko redukcije na skupnem imenovalcu, nič zato – NIČ je potrebno vedno znova izumiti, vedno znova ga je potrebno izvrtati znotraj določenega prostora. Očitno vsaka označitev NIČa vselej proizvede svojo lastno spodletelost in nezadostnost, s tem pa tudi ustvari odprtost za novi nič.¹⁶

Če torej izluščim bistveno razliko dveh pozicij: na eni strani stoji NE nečemu določenemu, kot uporniška gesta proti določeni vsebini, na drugi strani pa stojijo ta nenavadna ne-bitja, ki niso zgolj negacije določene vsebine, prav tako tudi ne uporniška dejanja, temveč neumestljiva bitja, prazne geste, odsotni predmeti, neslišne glasbe, ki ustvarjajo še nedoločena mesta – kot bi stali na poziciji NE-VEM – poziciji dvoma, na samem robu med prisotnostjo in odsotnostjo. Pripeljati podobo, glasbo ali katero drugo umetniško dejanje do lastnega roba ne smemo misliti kot dejanje, ki skuša doseči kar največjo formalno redukcijo ali bistvo medija, temveč nakazati notranjo mejo dela – mesto, kjer bi zazijalo določeno nelagodje, neenakost in nestabilnost, ki bi prisililo v dvom samega gledalca/poslušalca in pod vprašaj postavilo samo delitev na vidno in nevidno, slišno in neslišno ter misljivo in nemisljivo. Ne-bitja niso ne negativni ne pozitivni določene vsebine, temveč nekaj, kar preizprašuje samo delitev, tako tudi nakazujejo slepe pege znotraj vidnega, slišnega in nenazadnje tudi misljivega – predstavljajo določene madeže, ki so težko umestljivi in vedno merijo na določeno spodletelost. Problem, ki ga prej omenjena dela zastavljajo, je preenostavno brati kot simetrijo pozitivnega in negativnega – dodajanja in odvzemanja –, temveč gre za primere, ki pod vprašaj postavljajo samo delitev. Tako del tudi ne smemo prehitro popredalčkati (jih misliti kot zgolj upor, anti-tezo razstavljanju itd.). Tisto, kar jih dela dejansko subverzivne, mora ohranjati moč neumestljivosti. Natanko to je moč Bartlebyja – popolna pasivnost ne gre proti toku, preprosto je v samem toku neume-

16 Slednja misel predstavlja drugo plat tega, na kar lucidno opozarja Kaluža v odličnem članku z naslovom Vprašanje o umetnosti in Die Antwoord: »Toda morda moramo tudi samo bartlebyjevstvo brati kot proces, kot transformacijo in ne kot statično vztrajanje na robu. Pozorni moramo biti na to, kar je gnalo večino »Bartlebyjev« k tej odtegnitvi od umetnosti.« (Jernej KALUŽA, »Vprašanje o umetnosti in Die Antwoord«, v: ŠUM #2, Društvo Galerija Boks, Ljubljana, 2014, str. 128.)

stljiva. Skratka pozicija NE se spremeni v nekakšen NE VEM samega mesta – neumestljivost, ki se je ne da določiti ne z DA in ne z NE –, postane tisto, kar iz NE-ja dela NE-NE. Tisto, kar poganja problem neumestljivosti, ni toliko stvar prerekanja in umeščanja različnosti mnenj in mišljenj, bolj je nekakšna radikalna Spodletelost.

II. O pre-polni praznini

Monokromi, tišine, praznine in druge t. i. odsotnosti pa imajo nenavadno, povsem paradoksnost lastnost. Po eni strani želijo kar najmanj reprezentirati, ponuditi očem kar se le da malo in se izmakniti točno določenemu pomenu, po drugi strani pa se jim dogaja ravno nasprotno: predvsem modernistična dela so stavila na medij – slika je objekt in nič drugega, ni reprezentacija sveta, ne predstavlja določenega predmeta, ki bi bil sliki zunanji, temveč je sama točno to, kar naj bi bila, slika kot taka, objekt na sebi. In prav to vztrajanje na objektnosti slike prizvaja sebi paradoksnost pozicijo. Na kratko: manj kot vidim, bolj si želim videti in vedeti, kaj prikazana odsotnost pomeni, kaj prikazuje oziroma zakaj se izmika prikazovanju. Skozi nepomenskost in odsotnost razlage lahko sprejme nase vse pomene tega sveta. Zdi se torej, da je fantazma o čistem mediju vselej spodleteli projekt. Slika ni nikoli samo objekt, ki bi bil popolnoma enoznačen in očitno tudi ni praznine, ki bi bila povsem nedolžna. Praznina le ni tako prazna, kot bi se to od nje pričakovalo: »Kajti če objekt izpraznimo, ga razpremo za potencialno željo. Praznina je življenje.«¹⁷ Kaj drugega je prazen objekt kot objekt, poln želja?

Ponavljam, gre za preprost obrazec: *manj kot vidim, bolj si želim videti/vedeti*. O tem govori tudi znamenita anekdota o tekmovanju grških slikarjev: Zevksis je naslikal tako popolno in verodostojno podobo grozdja, da je z njo premamil celo ptice, a ga je njegov tekmeč Parazij, ki je upodobil zgolj zastor, kljub temu porazil. Zevksisovo grozdje je premamilo ptice, medtem ko je Parazijev zastor preslepil celo še tako izurjeno oko slikarja Zevksisa. Zgodba izpostavlja lastnost pogleda, ki se izmakne »surovi funkciji očesa – videnja« – sama podoba evocira prav

17 Gérard WAJCMAN: Objekt stoletja, str. 80.

tisto, kar se samemu očesu izmika. Tu se seveda naslanjam na Lacana, ko poudarja shizo očesa in pogleda: »Dokaz je v tem, da ga njegov prijatelj Parrasios premaga, ker je znal narisati na steno zagrinjalo, tako verodostojno zagrinjalo, da se je Zeus obrnil k njemu in mu rekel – *No, in zdaj pokaži, kaj si naslikal zadaj za tem. S tem se je pokazalo, da gre prav za to, da se prevara oko [tromper l'oeil].* Zmaga pogleda nad očesom.«¹⁸ Zmaga pogleda nad očesom pomeni, da nam »želja videti« vedno nekoliko zamakne/iztiri to, kar mi kaže oko; pogled in oko nista nikoli povsem skladna – kar gledam, ni nikoli tisto, kar hočem videti. »Parazij torej zmaga, ker jasno izrazi, da slika ne tekmuje z videzom, tekmuje s tistim, kar nam Platon kaže onstran videza kot Idejo.«¹⁹ Parazijeva slika natančno pokaže na razliko med videzom in željo po videti – videti in vedeti več, pogledati za zastor; slika govori o pogledu in ne zgolj o očesu.

Ali ne gre v primeru tekmovanja grških slikarjev za problem, ki je podoben izpraznjenemu platnu, prazni sobi ali tihi skladbi? Ali niso trenutki pred temi deli pravzaprav največja angažiranost gledalca/poslušalca, da bi le spregledal, zaslišal ali dojel delo – da bi videl za praznino, slišal nekaj znotraj mučne tišine? In ali nismo v vseh teh primerih prej ali slej soočeni s podobnim dejstvom kot Zeusis – to je, da »*pojavnost prikriva le to, da nič ne prikriva*, prikriva le neki nič, praznino. Skrivnost je v tem, da ni skrivnosti. Pojav tedaj prikriva, da je že sam vse in da je vsa resnica onstrana le pojav kot pojav. Ustvarja videz, da je le videz, izza katerega je treba prodreti, a za njim ni nič.«²⁰ V tem primeru moramo biti pazljivi – izjave, da je »resnica onstrana le pojav kot pojav«, ne smemo razumeti v smeri, da nam je onstran popolnoma nedosegljiv in se moramo zato toliko bolj posvetiti lažnemu videzu (razkrinkati lažnost in se približati resnici), temveč misliti videz kot nekaj, kar načeloma že presega, razdvoji in odtuji samega sebe. Pojav prikriva, da nič ne prikriva, ni zgolj podvojena besedna igra, ki sama sebe izniči, ampak govori o tem, da pojav vselej *prikriva*. Vsekakor ne prikriva nečesa (za naslikano zaveso ni popolnoma nič, oziroma če je kaj, je to zgolj

18 Jacques LACAN, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Analecta, Ljubljana, 1996, str. 97.

19 Ibid., str. 105.

20 Mladen DOLAR, *Heglova Fenomenologija duha*, Analecta, Ljubljana, 1990, str. 128.

surovo platno), in vendar je sama podoba zavese nekako razdeljena na zaveso in misel/željo po nekem onstranu – čeprav je ta onstran popolnoma prazen! Videz je torej nekaj, kar neprestano ustvarja nekaj sebi neenakega, pušča določen občutek, da je to, kar gledamo, zgolj videz, medtem ko je prava resnica tam zadaj, in prav to ga vedno znova razcepi, odtuji od samega sebe. Iz tega bi lahko sklepali, da je videz že v sami osnovi nekaj od sebe razlikovanega, da se nikoli popolnoma ne prilega samemu sebi. Kot zapiše Dolar: »Onstran je tako le razlika pojava od samega sebe, pojav *kot* pojav, a prav to prazno mesto, ki ga vzpostavlja notranja razlika pojava, je *lastno mesto subjekta*.«²¹ Tako se v vidno materialno strukturo slike vpisuje nevidna želja pogleda posameznika – gledalca.

Nekoliko drugačna vrsta spodletelosti je preračunljivo ohranjanje želje: nekatera dela namerno vključujejo določeno mero spodletelosti (necelosti, nepolnosti, nevidnosti), ki ravno s pomočjo take »nezadostnosti« ohranjajo še dovolj odprtega prostora želji. V to praznino, nevidnost ali tišino se naseli naša misel z željo, da bi prodrla delu do dna.²²

THE PURE AWARENESS OF THE ABSOLUTE / DISCUSSIONS IAN WILSON AT DIA:BEACON

Ian Wilson, *Najava diskusije*, 16. marec 2013.

S tega vidika velja opozoriti na dela Iana Wilsona *Diskusije* (1968–). Ian Wilson je svojo prakso zvedel zgolj na pogovore/diskusije, ki so včasih potekali napovedano in formalno, v drugih primerih pa povsem nenapovedano, osebno in neformalno.

21 Ibid.

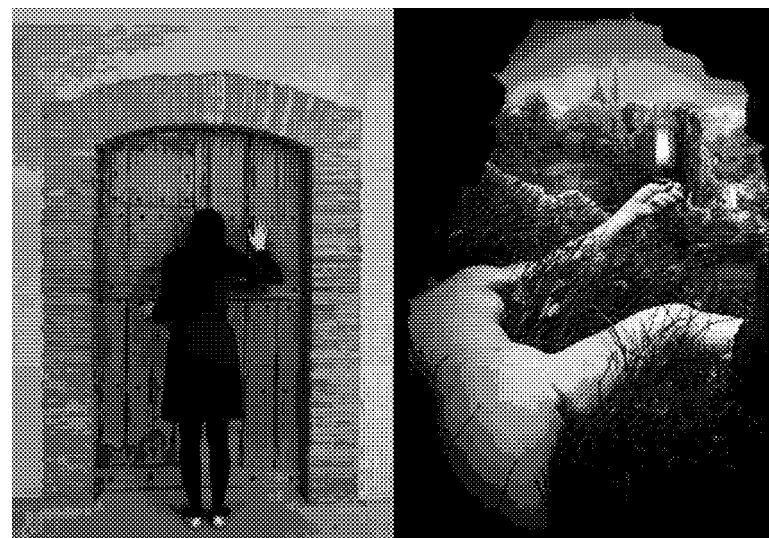
22 Ali ni prav to zapolnjevanje nevidnosti tudi eno poglobitnih lastnosti hollywoodskih remakeov, na primer uspešnih korejskih in japonskih grozljivk – neučinkovitost remakeov je predvsem zasluga prekomernega pačenja in napihovanja negativnega lika/morilca/pošasti, namesto da bi puščali odprt prostor domišljiji in ne pokazali popolnoma vsakega zoba in drugih krempljev. Kar dejansko manjka takim filmom, je predvsem sam manko/nevidnost/praznina.

Zanimivo je, da je pri diskusijah sam hotel ustvariti umetniško delo, ki naj ne bi imelo nikakršnega ostanka, zapuščine in bi obstajalo samo v trenutku izvajanja. Bilo je celo prepovedano, da bi se diskusije snemale, tako avdio kot video, ali da bi se fotografiralo, zato je o njegovem vsebinskem delu tudi izredno težko izvedeti kaj več kot nam povedo majhne opombe/zapiski iz zapisov udeležencev ali zgolj njihova pripoved po spominu. V razstavnih katalogih se pojavi samo ime umetnika kot označba, da gre v primerjavi z razstavljenimi objekti za dela druge vrste – za pogovor. In tako pridemo do obrata: ravno ta skrivnostnost in začasnost, s katero je sam avtor hotel zaščititi enkratnost in minljivost del, je povzročila, da se je tedanje dogajanje kasneje izsledilo in zabeležilo v razstavnem katalogu.²³ Skriti pogovori so še veliko bolj zanimivi in enigmatični, kot bi najverjetneje bil transkript vseh izrečenih besed, in tudi ne preseneča, da se je prav z veliko težavo skušalo zbrati vse pogovore in vsa dejstva, vse spomine in naslove ter letake, ki so označevali diskusije, prav tako kot so z digitalno povečanimi infrardečimi skeniranjem skušali priti do de Kooningove podobe, ki jo je izbrisal Rauschenberg. Očitno smo velikokrat v Zevksisovi vlogi in skušamo odgrniti zastor in vendar – ali je resnično katero koli od-kritje, pa najsi bo to podatek o pogovorih ali podoba de Kooninga, zadovoljilo naša pričakovanja?

Parazijem zastoru so podobne tudi oči Marine Abramović v delu *The artist is present* (2010). Enigmatični pogled, na katerem gradi celoten performans, je potekal v MoMi in trajal od 9. marca do 31. maja 2010, kar znaša natanko 736,5 ur sedenja na enem od dveh lesenih stolov, ki si stojita nasproti. Minimalno opravilo performerke (povešena glava – odprte oči – zazrtje v nasproti sedečega gledalca – trenutek tišine in miru – zaprte oči itn.) je tisto, kar gradi na transferni funkciji »mistične balkanske žene« – oči, ki so »videle že vse grozovitosti sveta« in zamaknjena oseba že skoraj brez osebnosti; telo razlaščno posvetnih funkcij. Performerka se spreminja v oltar, čisti kult, brezosebno telo. Nepremičnost in govor o vseh mukah, ki jih avtorica doživlja, so predvsem poskus povzdigniti avtorico v sfe-

²³ Navezujem se na katalog z naslovom *Ian Wilson The Discussions*, izdan v koprodukciji treh muzejev: Van Abbemuseum, Eindhoven; MACBA, Barcelona in Mamco, Ženeva.

ro nad-človeškosti, ji pripisati prav tisti božji delec, ki naj bi jo povzdignil v sveto osebo. K temu je moč prišteti še tišino: Kaj bi lahko »sveto telo« – sveta prisotnost – izustilo, da bi še zadržalo kult čiste prezence? Kaj je sploh mogoče reči z mesta enigme kot pa enigmatično molčati in prepustiti transfernemu učinku polno delovanje, da lahko vsak gledalec zase poišče skrito enigmo srepnih oči?



Marcel Duchamp, *Dano: 1. Slap vode 2. Svetilni plin*, 1966.

Drugi primer je instalacija, zadnje delo Marcela Duchampa, *Dano: 1. Slap vode 2. Svetilni plin* (1966). Prvo, kar se prikaže gledalcu, so stara lesena vrata, ki jih je umetnik pripeljal iz Španije. Ko se vratom približamo, se na zdelani leseni površini opazi dve luknjici (peepholes), ki pa ju komaj prepoznamo v množici žebeljev. Kaj zagleda tisti, ki prisloni obraz ob vrata in pokuka v notranjost? Pred njim se odpre svetel in nepričakovan, a prese-netljivo realistično skonstruiran prostor: v ospredju, na postelji-ci/podlagi, sestavljeni iz drobnih vejic, leži popolnoma golo žensko telo z razširjenimi nogami. V roki drži svetilo – petrolejko. Obraza ženske/dekleta ne vidimo. V ozadju telesa se razprostira že skoraj idilična pokrajina, na kateri lahko opazimo slap vode, ki zaradi izmenične osvetlitve/utripanja, ki ga omogoča elektromotor v ozadju, ustvarja občutek resničnega toka vode. Gledalčev pogled pa ni omejen zgolj z manjšo odprtino v vratih, ki

ga postavlja na točno določeno mesto gledanja. Za vrati je moč opaziti še eno prepreko – neosvetljen opečnat zid, v njem pa točno izmerjeno odprtino, ki pogled gledalca še dodatno kadrira in zameji. Vsaka instinktivna reakcija – malenkosten premik v levo ali desno, počep, povzpenjanje na prste – je povsem kontrolirana z notranjo steno, ki še bolj napenja željo gledalca, da bi videl več (obraz, »skrivnost«, ki se nahaja v ozadju, pogled golega dekleta), ali celo izvedel: Kaj se z dekletom dejansko dogaja?, Zakaj leži? itd. Vsak poskus je zaman, nič ne bomo videli ne izvedeli. Videti je, kot da se vsi odgovori na zastavljena vprašanja nahajajo izven vidnega polja, kar nas navdaja z mislijo, da avtor zelo premišljeno postavlja »oko« gledalca.

Sicer pa je igra vidnosti in nevidnosti bolj zvita, kot bi pričakovali. Ne gre toliko za to, da imamo ne glede na naš položaj vedno uokvirjen pogled in nikoli ne bomo uzrli dekleta, da bi izvedeli, kdo je ali vsaj, zakaj leži – kaj tiči za vso to postavitvijo –, temveč za dejstvo, da v trenutku, ko prislonimo obraz k vratom in se zazremo takorekoč v žensko mednožje, postane ravno prostor za našim hrbtom neviden. Nevidnost ni zgolj za vrati, ampak in predvsem pred vrati, in to natanko takrat, ko se naše voajerske oči sprehajajo po notranjosti instalacije. Tako bi tudi vsak zvok, ki bi prihajal izza našega hrbta, takoj vzbudil sram ob gledanju – morda še celo zvok ni potreben, nenazadnje si v tem polju Drugega vedno zamišljamo oči, ki so uprte v naš hrbet.

Vrnimo se spet na senco: senca je vselej senca predmeta. Kaj pa praznina/odsotnost? Vsaka zakritost, vsaka malenkost, ki je odtegnjena vidnosti, vsaka zgolj nakazana misel ustvari določen prostor praznine – odpre mesto odsotnosti –, mesto, ki ponovno kliče po zapolnitvi z novo razlago, mislijo. Tako lahko tvegamo odgovor, da ne obstaja zgolj senca predmeta, ampak tudi senca sence. Relacija med predmetom in senco je vse prej kot samo-umevna – sicer nam izkušnja govori, da je vzrok sence vedno predmet in vendar je relacija dvosmerna; tudi senca meče prav poseben »predmet«. Senca implicira predmet, dovolj je samo malo zamakniti razmerje (na primer ne pokazati vzroka sence) in takoj bomo uvideli, da je tudi sama senca vzrok nečemu. Če lahko predmeti mečejo senco, potem tudi sama senca meče nekaj specifičnega in ta nekaj ni nič drugega kot sam nič: senca meče praznino – praznina je senca sence. Včasih je povsem

dovolj senca, da se na gledališkem odru zazna prisotnost osebe in vendar je ta oseba prisotna kot odsotna – vključena je kot izključena, zunanja –, poprisoti se sam nič/odsotnost nekoga. Sama, izolirana senca priča o odsotnosti nečesa, kar bi moralo metati senco in tako tvori dvoumno pozicijo, ki je pozicija med – pozicija določene meje, ki ni ne čista notranjost in prav tako ne zunanost. Videti je torej, kot da so praznine in odsotnosti stvar relacije in seveda tudi obratno: kot tudi stvari bivajo na ozadju praznin, tako se odsotnost/praznina v celoti prekrije ali celo prelije v svoje nasprotje in postane polnost, odprtost in možnost česarkoli. V tem smislu je povsem dovolj ponuditi senco in takoj se bomo vprašali, kaj so nam zamolčali, odtegnili našemu pogledu – kaj je prikrito in zakaj. Ali to ne govori o prav posebni napolnjenosti praznine?

III. Padec v prazno

Pričnimo z manjšo opombo, ne toliko nepomembnim detajlom iz zgodb Kafke in Melvilla: Gregorjeva družina se prav zaradi njegove prisotnosti nikakor ne more izseliti iz stanovanja – mrčes je kot zaporniška utež, ki se oklepa vse družine. Kaj pa Bartleby? Ali ne opisuje Melville ravnoprotje Preobrazbe? Selitev vseh zaposlenih in celotnega podjetja in to prav zaradi Bartlebyjeve vztrajnosti, ki predstavlja nekaj, česar se ni možno znebiti, četudi se ga s silo vrže na stopnišče. Primer, ko je določena stvar/stvor umestljiv, je na nek način že rešen in stvor že mrtev – z lahkoto se pomete z njim, dobesedno pomete iz sobe. Vprašajte Gregorja Samsa za potrditev slednje teze! Pot celotne zgodbe je natanko iz točke neumestljivosti Gregorja-mrčesa v umestljivost v ne več Gregorja-mrčes-sovražnika, ko se celotna družina obrne proti njemu. Prav to povzroča neumestljivost, pri kateri ni druge rešitve, kot da sami bežimo od nje, jo potlačimo, zakrijemo ali zaklenemo v temo – spremenimo naše lastno mesto v odnosu do nje, da bi vsaj malo zajezili neznosno neumestljivost tujka. Rad bi rekel: »Vprašajte Bartlebyja!« A kaj, ko bi bilo zaman.

Premeščanja, selitve, obrati in rušenja obstoječega sistema, v katerih se pojavi Bartleby, govorijo o nenavadni moči, ki jo ima ne-oseba nad okolico, ki ga obdaja. Pravzaprav je skoraj težko govoriti o tem, da ga nekaj obdaja, ker je skoraj ves čas

govora le o odzivih zunanosti – vedno smo zgolj pri okolici, Bartlebyja se ne moremo niti dotakniti in v tem tiči njegova moč. Moč, ki niti ni moč nečesa, kar bi subvertiralo obstoječi red, ampak je videti, kot da bi prišlo do nekakšne implozije in bi sam sistem pričel s požiranjem samega sebe. Bartleby vseka-kor ni eksplozija, ki bi jo povzročila zunanost – nerazložljiva, tuja ali neznana –, temveč je eksplozija same notranosti; ne-nazadnje, saj nič ne dela ali še bolje: dela samo nič. Bartleby je natanko ta nenavaden vakuum, srk oziroma vrtanina, ki vso okolico potegne vase in premesti. Z besedami Alenke Zupančič: »Zdi se, da je vloga 'dinamita' dejansko v tem, da znotraj dane-ga diskurza ali prakse ustvari nek vakuum, rekli bi lahko celo *horror vacui* kot edini možni 'kraj' dogodka oziroma kot tisti prostor, znotraj katerega šele postane vidno/slišno tisto, kar je pravzaprav ustvarjeno.«²⁴ Z relativno preprosto gesto, še manj kot gesto – izjavo, ki pravzaprav ni niti prava izjava – »Raje bi, da ne«, z vztrajanjem na nepremičnosti Bartleby ustvari zarezo v dani simbolni konstelaciji, kar bi lahko poimenovali tudi Bartle-byjevo Dejanje.

Dejanje v Lacanovem pomenu besede je natanko ta vrtanina, ki se pojavi kot notranje neskladje simbolnega. Dejanje ni nekaj pozitivnega, ni postavitev novega predloga vednosti, norme ali reda oziroma uvedba pozitivne vsebine v dani sistem, temveč zareza negativnosti; pri Bartlebyju je to zelo očitno, ker pred-stavlja nekakšno dejanje kot čisti srk negativnosti.²⁵ Dejanje je dogodek znotraj simbolnega, ki ga ne moremo zvesti na prej obstoječi red; je preprosto nekaj, kar se prelije čez rob. Vendar pa je prav ta negativnost srka/vrtanine tista, ki povleče za seboj novo ureditev; Bartleby iztiri okolico, da se je primorana ponov-no vzpostaviti, preseliti in preurediti. To je tisti *horror vacui*, na katerega opozarja Alenka Zupančič – dejanje je hkrati prostor nove možnosti, »kraj« novega dogodka. Skratka, dejanje je ir-rupcija/razkroj sedanjega stanja in v tem lahko ponovno vidimo

24 Alenka ZUPANČIČ, *Nietzsche: filozofija dvojega*, Analecta, Ljubljana, 2001, str. 12.

25 Žižkova primerjava med dejanjem in označevalcem-gospodarjem: »Lacan vztraja na primatu (negativnega) dejanja nad (pozitivno) vzpostavitvijo 'nove harmonije' preko intervencije novega Označevalca-Gospodarja; medtem ko so za Badiouja različne plati negativnosti (etične katastrofe) reducirane na različne verzije 'izdajstva' (nezvestobe do ali zanikanja) pozitivnega Dogodka-Resnice.« Slavoj ŽIŽEK, *The Ticklish Subject*, Verso, London, 2008, str. 186.

Bartlebyjev NE, ki ni NE določeni vsebini, ampak vesplošni NE čemurkoli, NE kot stališče oziroma še več: čista vrtanina, ki izvrtla polje različnih stališč. Ta razkroj danega/sedanjega pa ustvari tudi moč za mobilizacijo tega, kar v danem trenutku pomeni resničnost – gre za spremembo tako prostora kot tudi merila temporalnosti, a k temu se še vrnemo.

Kljub razdiralni in subverzivni moči se dejanje vselej veže na določeno mesto ali sceno – torej ne gre za nekaj, kar bi prile-telo iz mitične zunanosti, ampak je produkt zagat simbolnega, kot bi po neki nujnosti vsaka ureditev prej ali slej klecnila ozi-roma sproducirala njej lastno tujost. V tem smislu tudi ni po-trebno misliti dejanja kot nekaj nujno iracionalnega – norega, brezglavega drvenja sem ter tja –, temveč je lahko rezultat po-polnoma premišljenega postopanja. Prav tako je dejanje nekaj, kar ni popolnoma brez merila ali nekaj povsem neoprijemljivega – na nek način je samo mesto ves čas vpisano vanj in sicer kot točka, od katere se je odrinilo: mesto, ki ga je dejanje izvrtalo. Zato tudi Žižek poudari: »Sedaj bi moralo biti prav tako jasno, zakaj je dejanje, četudi pripada Realnemu, možno zgolj na ozadju simbolnega reda: veličina dejanja je strogo odvisna od mesta *od koder* se je dejanje izvršilo.«²⁶ V tem pa lahko ponovno vidimo vzporednost s prej omenjenimi primeri praznin in drugih umetnostnih ničev: vrtanina ima vedno mesto, čeprav je resnič-no vprašanje, če samo mesto ni zgolj retroaktivna posledica in je torej vselej vrtanina tista, ki nam govori o materialu/mestu, v katerem se je zgodila – na to meri tudi Miller, ko zapiše: »Če se zgodi, da nastopi dejanje, kar je rekdo, potem ga pomen vselej ujame naknadno.«²⁷

Dejanje pomeni NE Drugemu. Kaj pa pomeni ta NE drugega kot natanko izstop z danega mesta/scene. Dejanje se razlikuje od uprizarjanja (acting out) po tem, da je uprizarjanje vedno namenjeno nekemu (Drugemu?) – uprizarjanje se prične in zaključi na določeni sceni, medtem ko je dejanje izstop iz sce-ne. Dejanje ne zahteva, da bi se mu prisluhnilo, in ni že vnaprej prirejeno za nekoga. Prav to pomeni, da se dejanje zoperstavlja Drugemu in nujno zamenja prizorišče, kar pa implicira tudi

26 Slavoj ŽIŽEK, *Enjoy Your Symptom!*, Routledge, London, 2008, str. 52.

27 Jacques-Alain MILLER, »Jacques Lacan: Opombe h konceptu passage a l'acte«, v: *O nekem drugem Lacanu*, Analecta, Ljubljana, 2001, str. 53.

obrat začetne pozicije, obrat tistega, kar je v začetni fazi pomenila realnost. Skratka, dejanje pomeni *prekoračitev* in to je druga lastnost, na katero moramo biti pozorni.

Miller zapiše: »Morda vam zveni bolje, če rečem, da sleherno pravo dejanje, sleherno dejanje, ki ni le vznemirjenje, vzgib, motoričen odvod, da je torej sleherno dejanje, ki kaj šteje, neka *prekoračitev*. /.../ Prekoračitev česa? Koda, zakona, simbolne celote, s katerimi prej ali slej pride navzkriž, saj prav to omogoča dejanju, da preuredi to kodiranje.«²⁸ Prekoračitev lahko mislimo tudi kot spremembo oziroma obrat lokalne naravne kavzalnosti, ki retroaktivno spremeni pogoje, lastne dejanju in ponovno ustvari/spremeni kriterije, iz katerih je določeno dejanje izšlo: dejanje se zgodi skoraj nenadno, nenapovedano in nepričakovano, in vendar je po samem dejanju vnačaj videti kot nekaj popolnoma jasnega in logičnega – kar se je zgodilo popolnoma samoumevno. Z drugimi besedami: ko se dejanje »dovrši«, je videti kot nekaj nujnega, kljub temu da ga predhodno nikakor ni bilo možno napovedati. Prav ta nenavaden rez v kavzalnost ga dela za časovno prezgodnjega in prepozna hkrati: če se zgodi prezgodaj, je videti, kot da bi dejanje še ne bilo odgovor na pravo zagato, če pa je prepozno, ne zadobi statusa dogodka oziroma preloma in postane zgolj del logičnega poteka dogajanja. Tako dejanje nima pravega trenutka, vedno lebdi v nekakšnem suspenzu in spreminja »linearni tok časa«. Prekoračitev je v tem smislu ravno ta obrat – to, kar je videti z ene strani (pred dejanjem), ni več tisto, kar je videti z druge strani (po dejanju). Gre za distorzijo, ki vnese določeno asimetričnost v sam tok dogajanja. Dejanje torej ni nič drugega kot mutacija – predrugačenje, če uporabimo Millerjevo besedo –, nepovraten prestop določenega praga, kar pomeni, da četudi bi se skušali vrniti nazaj, ne bi stopili nazaj na isto mesto. Obrat dejanja je obrat celote, obrat tudi tistega, kar se je že dogodilo.

Obrat pa ni samo na strani dogajanja, temveč tudi na strani akterjev: »Dejanje se od aktivne intervencije (akcije/ukrepanja) razlikuje po tem, da radikalno spremeni svojega nosilca (posrednika): dejanje ni enostavno to, kar 'izvršim' – po dejanju dobesečno 'nisem več isti kot prej.' /.../ Zato je vsako dejanje, ki je vredno svojega imena, 'noro' v smislu neke radikalne *nepoja-*

28 Ibid., str. 49 (poudarki so avtorjevi).

snljivosti: z njim postavim na kocko popolnoma vse, vključno s sabo in svojo simbolno identiteto; /.../«²⁹ Iz tega ni nujno potegniti samo dramatično-herojske posledice, veliko bolj pomembna naglasitev je na nepreračunljivosti obrata, kar pomeni, da ne vemo, kaj bo prišlo iz naše težnje oz. kakšen bo subjekt izstopil iz dejanja. To je tudi točka, ki se zveže z določeno umetnostno dejavnostjo; gre za težnjo ne biti gospodar kot tudi ne biti avtor (četudi se to kasneje pripiše nekemu) – biti nekdo, ki ni v polni kontroli nad dogajanjem. Nekatera umetnostna dela so potem takem rezi v praznino, padci v povsem neznana območja, kjer se zaradi nenadzorovanosti in nepreračunljivosti vsekakor predrugači tudi sam akter – kjer je tudi sam umetnik postavljen na kocko. In natanko skozi to optiko je moč misliti transformacijo tako akterja kot samega dogajanja. Skratka, bistvenega pomena je »ne vedeti«, kaj bo nastalo iz določenega dejanja, rezultati niso vnaprej določeni. Sicer pa je na tem mestu potrebno opozorilo: dejanje nikakor ne pomeni nepremišljenega in norega postopanja, marveč, nasprotno, gre natanko za to, da si vnaprej ne postavimo že zamejene in določene poti ter premišljenega rezultata. Najverjetneje je to tudi najtežja naloga mišljenja, kjer misel ostaja na vsakem koraku zvesta sebi in hkrati odprta za nadaljevanje – misel, ki nima že zamejene oziroma utečene poti in se noče prehitro nasloniti na rezultate, ki se ji sproti ponujajo. Zato tudi ni popolnoma nobenega zagotovila za uspešno dejanje, temveč je kvečjemu obratno; če naj bo dejanje uspešno, ima vselej že predznak spodletelosti – spodletelosti v smislu prvotnega cilja, obrata začetne misli, predrugačenega izhoda akterja, izhoda iz dane scene in transformacije samega merila.

Ali ni potemtakem *dejanje* nekoliko zavajajoč izraz? Vselej nakazuje na hoteno dejanje, kar naj bi bilo storjeno premišljeno in zavestno, po drugi strani pa je določena spodletelost ali padeč izven vsake nadzorovanosti in hotenja. Dejanje je nujno spodletelo, pravzaprav je samo dejanje enako spodletelosti, padcu nečesa – pa najsi bo to misli, ki je bila vnaprej načrtovana, okoliščin, v katerih je prišlo do obrata, ali samega akterja, ki je sprožil dejanje – in to odlično zgosti Rex Butler, ko zapiše, da samo dejanje »implicira, da sama odločitev dejansko razkrije ali

29 Slavoj ŽIŽEK, *Enjoy Your Symptom!*, str. 51.

ustvari nekakšno neodločenost.«³⁰ Odločitev, ki ne vodi samo v neodločljivost, ampak tudi v nedoločljivost, v izdajstvo pričakovanega.

Zelo težko je zatrditi določena dela kot dejanja – nenazadnje se dejanje vselej definira v nazaj –, vsekakor pa lahko govorimo o premišljeni odločitvi, vstopu v nenadzorovano in misel, ki premišljeno pušča določeno odprtost in nepreračunljivost, kar bi lahko bilo tudi izhodišče za misel dveh del. Prvo delo – Marina Abramovič, *Rhythm 0* (1974): Eden bolj znanih zgodnjih performansov Marine Abramovič, ki preizkuša meje oziroma razmerja med občinstvom in samo umetnico. Performerka dovoli šest ur manipulacije z njenim telesom, pri čemer naj bi sama ostala popolnoma pasivna. Umetnica postavi na mizo 72 različnih predmetov, s katerimi lahko publika povzroča tako užitek kot bolečino. Med predmeti so bili npr.: vrtnica, pero, med, bič, olivno olje, škarje, skalpel in pištola z enim samim nabojem. Natanko po šetih urah nepremičnega sedenja Marina vstane in prične hoditi proti občinstvu. Občinstvo zbeži pred konfrontacijo z umetnico.



Bas Jan Ader, *In search of the miraculous*, 1975.

30 Rex BUTLER, *Slavoj Žižek: Live Theory*, Continuum, London, 2005, str. 70.

Drugo delo – Bas Jan Ader, *In search of the miraculous* (1975). 9. Julija 1975 Ader odpluje s polotoka Cape Cod, da bi z malo jadrnico dolžine štirih metrov Ocean Wave prečkal Atlantski ocean. Njegovo potovanje se je ustavilo neznanu kje sredi oceana: radio povezava je bila prekinjena tri tedne kasneje. Čoln so deset mesecev kasneje našli 150 milj zahodno-jugozahodno od irske obale. Aderjevega telesa niso nikoli našli.

Oba avtorja izzoveta situacijo, ki je nimata pod nadzorom. V obeh primerih gre za trdno odločitev »narediti korak«, ne da bi točno vedela, kam bosta stopila. Primera govorita o »prepuštitosti-spustiti se v nekaj« ali celo izzvati določeno situacijo, kjer tudi sam akter postane v proces vpleteni in nevedni umetnik. Spustiti se v nenadzorovanost pa ne gre brati v smeri brezbržnosti ali nepremišljenosti, temveč, nasprotno, gre za zvestobo in vztrajanje mišljenja, ki bosta nujno privedla do njune lastne meje in prisilila akterja v nujnost spusta brez vnaprej dane rešitve/rezultata.

Spodletelost tako proizvajata prav tisto dimenzijo, ki onemogoča nečemu, da bi se vrnilo na isto mesto, s katerega se je poglalo – to je bistvena lastnost. Ravno v tem spustu, padcu oziroma spodletelosti se nekaj poraja – padec nujno nekaj proizvede. Robert Pippin v navezavi na Prousta zapiše: »Šele ko mu spodletiti postati 'to, kar pisatelj je', realizirati svoje notranje 'pisateljsko bistvo' – kakor da mora imeti ta vloga neke vrste transcendentni pomen ali celo igrati neko dokončno, substancialno vlogo –, Marcel spozna, da je takšno postajanje pomembno zato, ker *nima* nobenega transcendentnega jamstva, *ker* je popolnoma časno in končno, vedno in povsod v suspenzu, a vseeno zmožno določene razsvetlitve.«³¹ Kaj drugega pomeni spodleteti v tem, da bi postal pisatelj, kot prav dejstvo, da ni formule za biti dober pisatelj – ni objektivnega ali zunanjega pravila, ki bi določalo, kaj pomeni pravo, dobro ali edinstveno pisateljstvo, oziroma, da bi stvari še nekoliko zasukali, lahko celo zatrdimo, da tudi samo merilo spodleteti. Četudi se pojavi merilo za »pravo in edinstveno«, bo prej ali slej spodletelo, postalo neveljavno in popolnoma nesmiselno v primerjavi z drugim. Spodletelost je torej neke vrste življenje, sprememba, prestopanje in predru-

31 Citirano v Slavoj ŽIŽEK, »Začetek, dogodek, padec«, v: *Problemi*, št. 3–4, Analeceta, Ljubljana, 2013, str. 196.

gačenje že ustaljenega merila in prav kot tako omogoča umetniškimi delom določen nemir, živi tok sprememb in razlik – z eno besedo: življenje. To je tudi misel, ki jo skuša ujeti Žižek, ko v navezavi na Hegla pravi, da duh (ki ga lahko v navezavi na Pippinov primer beremo kot pisatelj/umetnik) ustvari sebe skozi spodletelost, ampak ne tako, da vedno pride k sebi, temveč da ravno z *iskanjem ustvari iskano*. »Spodletelost pri doseganju (neposrednega) cilja je absolutno ključna, konstitutivna poteza tega procesa.«³² Ne uspeti v doseganju cilja ali še bolj ostro – spodleteti, četudi pridemo na prvotno zastavljeno mesto/cilj –, pomeni ravno proizvajati še nekaj drugega in zamikati tudi sam cilj (z iskanjem ustvariti ali predrugačiti iskano). Bistveno je torej ravno dejstvo, da »prav *Padec ustvari tisto dimenzijo, iz katere tako rekoč 'pademo'*«. ³³

Spodletelost – padec – je v nekem smislu edini gonilni proces, kar pomeni, da v umetnosti ni enoznačne zmage. Zmaga se vedno prekrije s spodletelostjo – spodleteti pomeni misliti stvari naprej, redefinirati tako lastno pozicijo kot cilj dela. Spodleteti pomeni natanko dvoje – hkratnost zmage in padca oziroma zmage kot padca, ali še drugače: padca, ki proizvede zmago. Gibanje, ki nas ponese do prvotnega cilja, hkrati tudi redefinira ta cilj – vzpostavi novega – in prav skozi to nujno spodletimo, četudi zadostimo prvotno zastavljenim kriterijem. Spodleteti pomeni ustvariti idejo uspešnega in prav zato spodleteti.

Samo gibanje spodletelosti je torej nekaj, kar poraja nesigurnosti in nestabilnosti – gibanje odtujevanja in prehajanja v drugo situacijo, na drugo prizorišče –, je stvar nekontroliranosti in nenadzorovanosti in kot že na uvodni strani zbornika z naslo-

32 Ibid., str. 197. Na isti strani nekoliko naprej zasledimo še: »Sebstvo, h kateremu se Duh povrne, je proizvedeno natanko v samem gibanju te vrnitve, oziroma: proces vračanja se vrača k proizvodu samega procesa vračanja.«

33 Ibid., str. 199. Žižek nekoliko strani kasneje poda tudi primer: »Nekateri indijski kulturni teoretiki se pritožujejo, da je njihova raba angleščine vsiljena in zato pravzaprav oblika kulturnega kolonializma, ki cenzurira njihovo resnično identiteto: 'Da bi izrazili svojo najlastnejšo identiteto, smo prisiljeni govoriti v tujem jeziku, in ali nas to ne sili v položaj radikalne odtujenosti – celo sam naš upor zoper kolonizacijo mora biti formuliran v kolonizatorjevem jeziku?' Na slednje je treba odgovoriti na sledeč način: drži, ampak to vsiljenje angleščine – tujega jezika – je ravno šele ustvarilo tisti X, ki je 'zatiran', kajti zatirana ni dejanska predkolonialna Indija, ampak avtentične sanje o novi univerzalistični in demokratični Indiji /.../ Ta primer seveda pokaže, da poanta ni v tem, da pred negacijo ni ničesar – pred njo je vsekakor nekaj bilo (v primeru Indije je bila to silna in kompleksna tradicija), le da je bilo tisto nekaj heterogena zmešnjava, ki ni imela nobene zveze s kasnejšim nacionalnim preporodom.«

vom *Failure* zapiše Lisa Le Feuvre: »Spodletelost nas po definiciji ponese onkraj privzetega in tistega, kar mislimo, da vemo.«³⁴ V tej navezavi pa je zanimiva tudi naslednja opazka: »Včasih postanemo resnično pozorni šele, ko gre nekaj res narobe.«³⁵ Ali nas vse zapisano ne napelje na misel, da če je kaj »stvar« umetnosti, je to prav spodletelost? Zakaj pa ne, prav tako kot je zapisal Beckett. Spodletelost je umetniška stvar in to rešuje tudi problem, ki ostaja slepa pega Le Feuvre, ki vztraja na idealnosti zamisli/intence in neuspešnosti realizacije. Ne realizirati tega, kar je bilo prvotno zamišljeno, je relativno nepomembna stvar – spodletelost dokazuje natanko to, da ni tako pomembno, če vedno znova zamočimo v izvedbi/realizaciji/uprizoritvi določenega dela (da ne postane točno tako, kot smo si ga zamislili), temveč dejstvo, da se tudi naša zamisel med procesom spreminja: ne srečamo oziroma ne zadostimo pričakovanjem, ker sama pričakovanja zamikamo, in ne zato, ker dela ne bi izvedli dovolj dobro. Spodleteti ne pomeni spodleteti do nečesa, ampak predvsem ustvariti točko, ki smo se ji izmaknili. Ponavljam: spodleteti pomeni zamikanje razlike dvoje. Spodleteti pomeni gibanje dvoje – tako neuspeha kot uspeha, neuspeha zaradi uspeha –, gibanje zmage in padca – radikalne nemoči in hkrati edine moči, vsemoči.

»Obenem z nemočjo je individuu pripisana tudi neka nenavadna vsemoč, da s svojo 'piko na i' korenito spremeni ne le svojo dobo, temveč vnažaj premesti celotno duhovno zgodovino, ki ga je proizvedla,«³⁶ – naj bo to kar zaključek.

34 Lisa Le FEUVRE, *Failure, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, The MIT press, London, 2010, str. 12.

35 Ibid., str. 14.

36 Mladen DOLAR, *Heglova Fenomenologija duha*, str. 89.

Literatura

Rex BUTLER, *Slavoj Žižek: Live Theory*, Continuum, London, 2005.

Gilles DELEUZE, »Bartleby ali formula«, v: *Bartleby*, Analecta, Ljubljana 2004.

Mladen DOLAR, *Heglova Fenomenologija duha*, Analecta, Ljubljana 1990.

Mladen DOLAR, »Tyche, clinamen, den«, v: *Ni spolnega razmerja*, Analecta, Ljubljana, 2012.

Craig DWORKIN, *No Medium*, MIT press, London, 2013.

Franz KAFKA, »Proces«, v: *Splet norosti in bolečine*, Založba Karantanija, Ljubljana, 1994.

Jernej KALUŽA, »Vprašanje o umetnosti in Die Antwoord«, v: *ŠUM #2*, Društvo Galerija Boks, Ljubljana, 2014.

Jacques LACAN, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Analecta, Ljubljana, 1996.

Lisa Le FEUVRE, *Failure, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, The MIT press, London, 2010.

Herman MELVILLE, »Bartleby, pisar«, v: *Bartleby*, Analecta, Ljubljana, 2004.

Jacques-Alain MILLER, *O nekem drugem Lacanu*, Analecta, Ljubljana, 2001.

Enrique VILA-MATAS, *BARTLEBY & Co.*, Študentska založba – Beletrina, Ljubljana, 2006.

Gérard WAJCMAN, *Objekt stoletja*, Analecta, Ljubljana, 2007.

Alenka ZUPANČIČ, »Bartleby: in beseda je mesto postala«, v: *Bartleby*, Analecta, Ljubljana, 2004.

Alenka ZUPANČIČ, *Nietzsche: filozofija dvojega*, Analecta, Ljubljana, 2001.

Alenka ZUPANČIČ, »Štirje diskurzi v luči vprašanja presežnega užitka«, v: *Razpol 13*, Analecta, Ljubljana, 2003.

Slavoj ŽIŽEK, *Enjoy Your Symptom!*, Routledge, London, 2008.

Slavoj ŽIŽEK, *The Parallax View*, MIT Press, London, 2009.

Slavoj ŽIŽEK, »Začetek, dogodek, padec«, v: *Problemi*, št. 3–4, Analecta, Ljubljana, 2013.

Tomo Stanič je leta 2010 diplomiral na Fakulteti za arhitekturo in leta 2014 končal študij kiparstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje. Trenutno je vpisan na doktorski študijski program Teoretska psihoanaliza pri mentorju prof. Mladenu Dolarju na Filozofski fakulteti in nadaljuje drugostopenjski magistrski program kiparstva. Avtor knjige Arhitekturni gledalec pri založbi Studia Humanitatis, od leta 2010 tudi eden od urednikov revije in založbe Praznine.

Tomo Stanič graduated at the Faculty of Architecture in 2010 and at the Academy of fine arts and design in 2014. He is currently enrolled in the doctoral program Theoretical Psychoanalysis at the Faculty of Arts under the mentorship of professor Mladen Dolar and in the masters program of sculpture. He is the author of the book Arhitekturni gledalec (The Architectural Spectator), published by Studia Humanitatis, and since 2010, he is also a part of the editorial board of the magazine and publishing house Praznine.

Čas 'bičane podobe'¹ – čas in minljivost v performansih Tiborja Hajasa

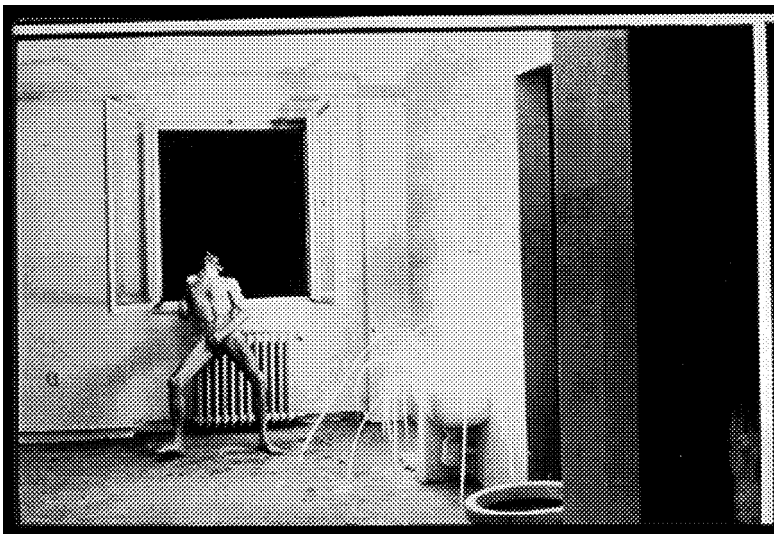
Domen Ograjenšek

Umetniška pot Tiborja Hajasa se je vila od pesnikovanja, do konceptualnih del in naposled do performansa, ki ga je kot takega na Madžarskem prvi dvignil na avtonomno raven, se pravi ga razločil od takrat že vpeljanega happeninga in akcionizma. Njegova performativna praksa je bila zaznamovana z nekakšno slo po samouničenju, ki jo je mogoče zaznati tako na ravni njegovega telesa (predajal ga je sponam vrvi, prevez za oči in injeciranega uspavala), na ravni vidnosti (performansi so se odvijali v čisti temi, povsem nedostopni gledalcem, dokler jih ni le za hip razsvetlila bliskavica fotoaparata, utripajoča žarnica ali poenjajoča bakla) in na ravni njegovega življenja (dve leti za tem, ko je pričel s svojo performativno prakso, jo je prekinila prometna nesreča, v kateri je izgubil življenje). Zato ni nenavadno, da je *smrt* pri avtorjih, ki so doslej pisali o njem, pogosto obravnavana kot eden izmed osnovnih elementov njegovega dela (»Osnovni elementi njegovega sporočila so bili smrt, trpljenje in seksualnost /.../«²),

¹ Naslov se navezuje na serijo posnetkov performansov, naslovljenih *Bičanje podobe*.

² László BEKE, »Madžarski performans – pred in po Tiborju Hajasu«, v: *Body and the East: od šestdesetih let do danes*, Ljubljana, 1998, str. 105.

pri čemer je večinoma mišljena le nasilna smrt. Le tista smrt, ki jo spremljajo *injekcijske igle, ščipalke za perilo, obveze, kri in sterilne gaze*³ – pogosti elementi njegovih performansov,⁴ ki pričajo o mazohistični in samodestruktivni plati njegovih del.



Tibor Hajas, *Bičanje podobe I, detajl 3*, 1978

Foto: János Vető (Z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana)

3 Glej ibid., str. 105.

4 Pričujoči prispevek se loteva lastnosti ali prvin Hajasovih performansov, ki so skozi različne uprizoritve oziroma skozi različne performanse ostajale enake (za opis enega izmed performansov glej opombo št. 8). Kot smo rekli, so se njegovi performansi odvijali v čisti temi, kjer je bila edini svetlobni vir utripajoča žarnica, bakla ali bliskavica fotoparata. Ta je presvetljevala (pogosto nagega) Hajasa, ki je na takšen ali drugačen način imobiliziral svoje telo (ga vezal in obvezoval z gazami in vrvmi ali si injiciral močna uspavala), ga hkrati trpinčil ali uničeval (vezanje telesnih udov so namreč spremljali različni medicinski pripomočki, igle in drugi predmeti, ki so dali imobilizaciji telesa videz samotrpčenja), dogajanje pa je pogosto pospremlilo tudi besedilo oziroma Hajasov nagovor občinstva. Zaradi šibkega svetlobnega vira se je Hajasova uprizoritev odvijala na robu med vidnostjo in nevidnostjo, saj je momentarno presvetlitev dogajanja konstantno spremljalo tudi njegovo umanjkanje ali tema. V primeru, kadar je bila edini svetlobni vir bliskavica fotoaparata, so bili performansi občinstvu dostopni zgolj posredno: skozi fotografijo, ki je ovekovečila ta hipen trenutek presvetlitve. (Fotografija je bila sicer pomemben element performansov tudi v primerih, ko so bili prisotni še drugi svetlobni viri, o čemer pričča Hajasovo ekstenzivno sodelovanje s fotografom Jánosom Vetőm.) Interpretacija, ki sledi, tako nagovarja Hajasovo performativno prakso v celoti in ne sporočila posameznih performansov. S tem želi razširiti interpretativni nabor njegovega dela, ki ostaja skozi različne publikacije (kot primer glej Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta*, London, 2009, str. 364; ali pa László BEKE, »Madžarski performansi – pred in po Tiborju Hajasu«, v: *Body and the East: od šestdesetih let do danes*, Ljubljana, 1998, str. 105) razmeroma ozek.

Tej podobi smrti pa umanjka njena hipnost in minljivost. Ne toliko sama 'injekcija', temveč prej 'žarnica', ki se zabliška in le za hip zariše predočeno podobo, preden se ta znova potopi v temne globočine, od koder prihaja. Lahko bi rekli, da ji umanjka romantična plat Hajasovih del. Tista, ki se spogleduje s sublimnim in si v skladu z njim podjarmlja majhnost človeka, njegovo nepomembnost. V njegovih performansih ne gre toliko za trpljenje in samouničenje, ki bi zadevalo telo – ga v tem aspektu celo povelečevalo kot nekakšnega mučenika –, temveč za neizogibno preminutje, lastno temi, ki to telo obdaja, ga požira, nemeneč se za njegove lastne poskuse uničenja.

Zato vsa uspavala in preveze za oči. Z njimi si umetnik odpravlja percepcijo in zavest, zato da postane odsoten in pretek. Prepusti se preteklosti, ki za seboj pušča le še majhno, negibno in nemočno telo. Hajas spregovori o tej zavezanosti preteklosti v besedilu *Namesto življenjepisa*, kjer pravi:

»Rodil sem se leta 1946 v Budimpešti v družino intelektualcev. Imam dokumente, ki to dokazujejo, kolikor se bo pojavila potreba po tem. Ti dokumenti so morda bili ponarejeni. V trenutku, ko bodo objavljena ta moja besedila, mi ne bodo pomenila ničesar drugega kot dokumente. Lažne. Papirje narejene za masovno proizvodnjo, ilegalne ponaredke.

V trenutku, ko bom končal tole poved, bo pomenila preteklost. Vse, kar je moč zaznati v sedanjosti, pripada preteklosti. Preteklost, ki ji uspe preživeti v sedanjost, ni nič drugega kot ponaredek preteklosti.«⁵

Iz tega je razvidno, da se podobno kot njegovi performansi (ki se razgrinjajo šele, ko so enkrat povsem potopljeni v temo) tudi vsa stvarnost razpira šele iz same globine preteklosti. Vse je preteklo, odsotno in minulo in kolikor je še vedno tu, je zgolj *ponaredek*, pretendent ali odblik (pre)minule vsebine. To pomeni, da je vsa okolica, skupaj z našimi ljubljenimi in naposled tudi z nami samimi, odblik ali podoba minulih krajev, dogodkov in oseb. Odblik, ki ga za hip zariše naša zavest ali pojenjajoče svetilo Hajasovih performansov, medtem ko se ga

5 Tibor HAJAS, »Instead of a biography«, v: *Hajas Tibor 1946–1980*, Székesfehérvár, 1987, str. 3.

trenutek zatem že polasti anamneza preteklosti (odpravi ga tek časa, ki postavlja na njegovo mesto že drugo, četudi ravno tako ponarejeno podobo).

Hajas s tem obrne pogosto privzeto perspektivo, da smo le sedanja, pričujoča bitja, katerih preteklost je rahlo odtujeni fantom: brez lastne biti in prisotnosti in kot tak prisiljen parazitirati na naši. Zanj je nasprotno vsa bit kvečjemu pretekla bit in mi nekakšni preostanki ali posnetki te preteklosti. Kar pomeni, da smo ravno mi tisti paraziti, čeprav nam naše samoljubje pravi povsem drugače.

Tej narcistični tendenci navkljub nam preteklost ne pusti pozabiti naše majhnosti in nemoči. Ne daje nam svobode, da bi nemoteno uživali v svoji predpostavljani dovršenosti in identiteti ter nas nenehno opozarja na odtujenost in nelastnost preteklih podob, iz katerih se konstituiramo. Opominja nas torej, da se, kakor smo iz nje vznikli, moramo vanjo tudi vrniti. Prav tako kot se presvetljene podobe Hajasovih performansov vračajo v temo, iz katere izhajajo. Toda še več, opozarja nas tudi, da je zares nikoli nismo zapustili. Da smo le fenomeni preteklosti in naše pričujoče identitete le ponaredek ali paradoks, ki ga moramo sedaj – tokrat še sami – uničiti, raztrgati in izpovedati njegovo ponarejenost:

»Povleči preprogo izpod svojih nog. Ne pustiti si časa za samoobrambo. Dvomiti v lastno iskrenost. Moram stopiti v javnost. Moram dvomiti v svojo iskrenost v javnosti. /.../ Vse, kar je javno, je manifest, če hočete. Vsaka akcija je manifest, če hočete. Vsaka eksistenca je, če hočete, manifest. Mora biti od svojega časa. Nekako je naša prezenca vselej posthumna. /.../ Le pravkar prihajajoči trenutek je tisti, preko katerega celo preteklost lahko pride do svoje veljavnosti.«⁶

Ker pa nas pri tem ovira vselej prihajajoči trenutek, ki nam spodmika tla pod nogami in nas pušča brez besed – onemele napram vselej novi materiji svojega sebstva – nam ne preostane drugega, kot da se nenehno izpovedujemo, vrtamo vase in trpimo, saj je edina alternativa izostanek prihajajočega oziroma smrt. Od tod tudi vsa potreba po nasilju in samouničenju.

6 Ibid., str. 3.

Zgoraj omenjeni mazohizem Hajasovega dela se tako izkaže za nekaj, kar mu je naloženo kot imperativ časa in ne njegovega sebstva. Kar pomeni, da se mesene in trpinčene podobe njegovih performansov ne zarisujejo le s pomočjo muhavega svetila, temveč izključno zavoljo njega. Zavoljo njegove hipnosti ali minljivosti, ki je ne moremo zvesti na golo metaforo nasilja in samodestrukcije. Vsaj ne da bi hkrati posplošili in nivelizirali pomenski obseg Hajasovih performansov in sledi ali dokumentacije, ki za njimi ostaja.



Tibor Hajas, *Bičanje podobe I, detajl 4*, 1978

Foto: János Vető (Z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana)

Vso trpljenje nemočnega telesa je tako otopljeno in premeščeno v črnino obdajajoče teme, kjer več ne zadeva posamezne figure, telesa ali nenazadnje umetnika, temveč se v njej abstrahira in s tem postane bolečina neke dobe in režima. Bolečina preteklosti, ki kljub zatišju vojnih krikov prve polovice 20. stoletja ne izgine, nam ne da težko pričakovanega časa za spanec in prijetne sanje:

»Konec je brezsanskega spanca vojne. Imeli smo dober počitek. Prijetne sanje so izginile. Dolgčas se je diskreditiral. Nočne more znova zavzemajo svoja mesta.«⁷

7 Ibid., str. 10.

Lahko bi rekli, da se s tovrstnim nasiljem (in trpljenjem ali bolečino, ki mu sledi), razkriva še družbenokritična plat Hajasovih performansov. Vendar se nam s tem, ko je zavest Hajasa (kot protagonista performansov) odsotna, odpravljena in pretekla (spomnimo se injiciranih uspaval in prevez za oči), kot prizorišče kritike ponujajo le sanje, ki s sebi lastno ambivalentnostjo razpršijo in pomešajo nasprotujoče si strani. Zato je težko reči, kdo so glavni akterji Hajasove kritike. Komu lahko naprtimo krivdo in komu se godi krivica? Pravzaprav ni niti jasno, čigave so sanje oziroma kdo jih na takšen ali drugačen način povzroča?⁸

»/.../ do katere mere so moje? Ali jih lahko imam izključno za svoje; sem kolonizator, turist ali vojni ujetnik?«⁹

Poslednja gotovost je le še glas, ki se (kakor v performansu *Virrasztás* ali *Bdenje*¹⁰) ohrani kljub izgubi zavesti:

»Rešiti, evakuirati zavest in jo položiti na varnejšo mesto od tistega, kjer se nahaja sedaj. /.../ Stanjšati se, tako da postanem goli glas, prisotnost domišljije; izgubiti vse, kar me zadržuje tukaj. Ker bo prišel čas, ko ne bom mogel govoriti, toda lahko bom slišan.«¹¹

8 Kot primer lahko navedemo Performans *Bdenje (Virrasztás)* – 1980. V njem Hajas po tleh dvorane polije vedro vode, luči se ugasnejo in prižge se žarnica, ki jo Hajas drži v desni roki. Pomočnik mu preveže oči, kar povzroči, da se Hajas nerodno opoteka po prostoru, dokler se naposled ne zgrudi. Žarnica med padcem počí in prižge se šibka modrikasta luč, ki rahlo presvetljuje prostor. Hajas – sedaj na kolenih – poskuša uzreti svojo podobo v luži polite vode. Poskus je zaman, saj so njegove oči še kar prevezane. Po kakšni minuti mu pomočnik vbrizga uspavalno in Hajas se nezavesten zgrudi po tleh. Luči se prižgejo, pomočniki počistijo polito vodo in prične se predvajati zvočni posnetek umetnikovega glasu, ki kljub negibnemu in nezavestnemu telesu nagovarja občinstvo. Glas v posnetku reflektira lastno ambivalentno eksistenco – to, da je le goli glas brez telesa, ki bi mu pripadal –, medtem ko vztrajno nagovarja občinstvo, da se naj ne slepi. Ko se posnetek zaključí, je performans končan. Na podlagi tega primera bi lahko rekli, da neaktivnost Hajasa, ki leži nezavesten na tleh, in neaktivnost občinstva, ki pasivno opazuje performans, nudita podlago, na kateri lahko posneti glas prevzame vlogo subjekta. To pomeni, da je edini subjekt le netelesni glas sam, ki pa ne ve, komu naj bi pripadal: ne ve, ali je glas nezavestnega Hajasa ali pa kar opazujočega občinstva. Gledalcu se zato kaže kot glas nekih sanj, katerih nosilec ostaja neznan oziroma vsaj ambivalenten.

9 Ibid., str. 10.

10 Kot rečeno si Hajas med performansom injicira uspavalno in se zgrudi po tleh. Nad nepremičnim telesom se nato začne odvijati zvočni posnetek umetnikovega glasu oziroma govora, ki ga je umetnik pripravil za obiskovalce.

11 Ibid., str. 15.

To je nekakšen paradoksen glas, ki bdi nad nemočnim in negibnim telesom. Glas protagonista, ki se je odpovedal vsemu, da je lahko ostal buden. Da mu ni ostalo nič drugega kot budnost, saj se je odpovedal zavesti, refleksiji in s tem tudi vsem njenim pastem in iluzijam, ki nikoli ne privedejo do zadostne gotovosti, temveč ostajajo pri negotovem, dvomljivem – pri ambivalentnosti sanj.

Ravno kot ta čista budnost ali idealni preostanek telesa (oziroma materialnosti) pa glas nagovori občinstvo in pravi: »Ne pustite se preslepiti ... Ne pustite se zavesti.«¹² Čeprav dlje od tega kratkega opozorila ne gre, temveč se v nasprotju s pričakovani zadovolji z vlogo tistega, ki čuva in usmerja speče. Kot čista prisotnost, ki daje občutek, da nekdo nad njimi bdi:

»Možno je, da ni nikogar in ničesar v sobi, kjer je to izrečeno, razen mojega glasu – vse mi je enako; še več, ideja me privlači. Tako kot mi je draga slika prižganega televizorja v prazni hiši; nekdo bdi nad hišo, nekdo je buden.«¹³

Kritika tako nima jasnega nasprotnika, niti rešitve. Pravzaprav je težko ugotoviti, kaj sploh je pravi problem. Mar gre zgolj za kritiko subjekta in kategorij zavesti, refleksije in vseh ostalih modusov posredovanja, ki vselej zgrešijo bit v njeni neposrednosti? Torej bit, ki je zavoljo zamudne refleksije zmeraj pretekla bit? Bit, ki nam jo izpred nosa spodnese tisti trenutek, ki šele prihaja? Ali pa gre za nekakšno kritiko ideologije, ki ji lahko uideemo le še s smrtjo individua kot ideološke konstrukcije? V vsakem primeru je mogoče reči le to, da se Hajas spogleduje z neko vrsto lastne odprave, ki mu na nekakšen heglovski način ponuja novo možnost obstanka. A tudi tega naposled ne pojasni, kar nas skupaj z družbenokritično platjo postavi v slepo ulico.

Preden pa nas ta zaključek napoti na misel, da je interpretacija dovršena, ali vsaj ogrožena, pa se že ponuja nova paralela. Ta se znova postavlja v odnos do minljivosti in romantične plati Hajasovega dela, glede katere je vredno opomniti, da sega onkraj samih performansov tudi v Hajasove pesniške dni, ko ga je András Mezei označil (skupaj s sedemintridesetimi drugimi

12 Ibid., str. 15.

13 Ibid., str. 16.

mladimi pesniki) za »ekstravagantni Sturm und Drang«¹⁴ in k čemur Júlia Szabó dodaja: »Namen redefinirati čas in spoštovanje zaradi trenutka razsvetljenja sta prav tako pogosta motiva [njegovе poezije].«¹⁵

S to, do zdaj že večkrat omenjeno romantično platjo je mišljena predvsem nekakšna rekonstrukcija *viharniškega* pogleda v nezavedno,¹⁶ ki ga terja (prav tako že omenjeno) *spodnašanje preproge* izpod naših nog, *izpoved*, ki temu sledi, in silna moč *preteklosti*, ki vse skupaj sploh zaneti. Kolikor je namreč Hajasov človek majhen in nemočen, le fenomen preteklosti, ki mu lastna resnica vselej uhaja (je vselej en trenutek pred njim), je pravo prizorišče že premeščeno na teren nezavednega kot antipola razsvetljenega in presvetljenega razuma, ki v svojih globočinah skriva tudi samega Boga – po Schellingu pa kar njegov prihod v eksistenco:

»Enega bistva, ki je nedoumljivo in biva samo iz sebe, iz čigar globin se je vse izoblikovalo; in če si tudi to v duhu pravilno ogleda, bo tudi v njem našel nove prepade in ne brez nekakšne groze bo moral končno spoznati, da je tudi v prabitju samem bilo treba postaviti nekakšno preteklost, preden je postal možen pričujoči čas, da je prav to preteklo tisto, kar nosi sedanje stvarstvo in kar je še vedno skrito v temelju.«¹⁷

Podobno kot se v performansih vse začne in konča v temi in podobno kot lahko razberemo iz Hajasovih besedil, da vse nastaja in propada v preteklosti, je tudi romantično nezavedno prizorišče vse aktivnosti. Pri čemer se vzporednica s Schellingom kaže kot nadvse prikladna, saj ima pri obeh (tako pri Schellingu kot pri Hajasu) *preteklost* osrednjo vlogo. Še več, za oba prete-

14 Glej Júlia SZABÓ, »Epilogue«, v: *Hajas Tibor 1946–1980*, Székesfehérvár, 1987, str. 18.

15 Ibid., str. 18.

16 Romantičnega nezavednega ne smemo pomešati s Freudovim nezavednim, saj se romantično nezavedno povečini pojavlja kot protipol zavesti ali človeškega razuma. Kot neka globina duše, od koder spregovori tisto genialno genija oziroma (na povsem pietistični način) tudi Bog. Medtem se Freud s svojim pojmovanjem izrecno izogiba nezavednemu kot členu preprostega nasprotja med zavednim in nezavednim ter slednjega od prvega osamosvoji.

17 F. W. J. SCHELLING, »Vekovi sveta«, v: *Izbrani spisi*, Ljubljana, 1986, str. 253.

klost ni le eden izmed treh modusov časa, temveč nekakšen temelj (*Grund*¹⁸), na katerem časovnost sploh vznikne ali nastane. In lahko gremo še dlje ter rečemo (kot je deloma razvidno tudi že iz pričujočega citata), da na tem temelju ne vznikne le časovnost kot taka, temveč tudi Bog¹⁹ sam, z njim pa še svet in razum (luč, svetloba), ki pa svojega temelja nikoli docela ne razsvetli,²⁰ saj se mu ta vztrajno izmika (kot se – v primeru Hajasa – tudi nam resnica izmika v globine preteklosti). Še enkrat: »Vse, kar je moč zaznati v sedanjosti, pripada preteklosti. Preteklost, ki ji uspe preživeti v sedanjost, ni nič drugega kot ponaredek preteklosti.«²¹

Plaho utripanje *žarnice*, *bakle* ali *bliskavice fotoaparata* lahko s Schellingovimi besedami sedaj povzamemo z gibanjem *raztezanja* in *krčenja*. Raztezanja kolikor se v temelju ali v temi začno nabirati silnice: *volja*, *ki nič noče*, oziroma mirujoča volja, ki jo vselej spremlja že nezavedno tiho *iskanje samega sebe*,²² dokler se končno ne najde kot *volja*, *ki želi samo sebe* in se s tem ustvari. Z drugimi besedami, Bog, ki se poraja v eksistenco, ali v primeru Hajasa vznik svetlobe, ki zariše prve podobe performansa. In krčenja, kolikor se z razumom (z lučjo) temelj nikoli ne razsvetli, saj se skrči v istem hipu, ko se ga dotakne soj razuma.²³ Tako kot vsak svetlobni vir naposled podleže obdajajoči temi in vsak ponaredek obdajajoči preteklosti.

Od tod tudi vsa medlost družbenokritične plati, ki se drži terena sanj (vključno z njim lastno ambivalentnostjo). Torej medlost, ki nas je napeljala na misel o slepi ulici in se sedaj kaže kot ključen element samega terena, na katerem je artikulacija kot taka sploh šele mogoča. To pomeni, da se družbena kritika

18 Glej *ibid.*, str. 253.

19 Hajas Boga izrecno ne omenja (ta je predvsem del Schellingovega podjetja), toda to vzporednice s Schellingom ne omaja. Pri obeh se namreč preteklost pojavlja kot izvorni temelj, iz katerega vznikneta svet (s katerim je mišljena stvarnost nasploh) in razum (artikulacija te stvarnosti). Prav tako je vzporeden tudi odnos med svetom in razumom, saj je pri obeh artikulacija stvarnosti hkrati že samo stvarjenje stvarnosti. Še več, oba za ta odnos uporabljata nasprotje *teme* in *svetlobe* (nasprojte temnega temelja in svetlega razuma, kjer slednji iz prvega za hip presvetljuje svet – v primeru Hajasovih performansov je to *tema*, v kateri se odvija performans, in *utripajoča žarnica* ali *pojenjajoča bakla*, ki iz teme izrisuje podobe).

20 Glej Slavoj ŽIŽEK, *The Indivisible Remainder*, London; New York, 2007, str. 6.

21 Tibor HAJAS, »Instead of a biography«, v: *Hajas Tibor 1946–1980*, str. 3.

22 Glej F. W. J. SCHELLING, *Izbrani spisi*, str. 271.

23 Glej Slavoj ŽIŽEK, *The Indivisible Remainder*, str. 6.

Hajasovih performansov zares ne loteva kakršnih koli očitvidnih akterjev ali posledic njihovih dejanj. Tudi zgoraj omenjena²⁴ vojna ni mišljena kot partikularen empirični dogodek z jasno postavljenimi frontami in določljivim številom padlih. Kolikor se je Hajas loteva skozi sanje, za katere ne ve, od koga so in koliko ima v njih moči, se vsi njeni akterji med seboj stapljajo, tako da je skozi vrvež razpadajočih se identitet slutiti le vojno kot travmo, kot zaokroženi in skoraj pred-pretekli dogodek. Dogodek, ki se ga nihče več ne spomni, ki je za seboj zabrisal skoraj vse sledi,²⁵ a je hkrati bistveno zaznamoval svet ali dobo, v kateri živimo.

Kakor se Schelling loteva preteklosti kot neke izvirne travme ali shizofrenije Boga, da bi lahko pojasnil njegov nastop (in z njim nastanek stvarstva ter razuma kot takega), se torej tudi Hajas spušča v neprosojne temine (v kateri se godijo njegovi performansi) in v preteklo bit njegovega sebstva (ki jo poskuša izpovedati), v obeh primerih z namenom pojasniti travmo, ki je zaznamovala njegov čas. In kakor opozarja že Žižek, ki pravi, da Schelling morda s prodiranjem v ta obskurni onstrani svet pre-simbolnih gonov (torej k Bogu pred stvarjenjem sveta) res nima težav, mu pa znova in znova spodleti pri vrnitvi v skupni univerzum jezika²⁶ (pri izrekanju travme, v katero se podaja), bi analogno lahko zaključili tudi s Hajasovimi performansi. Ti so sicer pogosto prepredeni ali pospremljeni s kratkimi zapisi ali govori, ki vzpostavljajo nekakšen stik z občinstvom. Z zapisi in govori, katerih delci so pospremili tudi pričujoče besedilo. Toda ta stik vselej popusti. Vselej je že zaznamovan z doslej tolikokrat omenjeno hipnostjo ali minljivostjo, ki napravlja iz vseh poskusov komunikacije le še paradoksní post-humni monolog glasu (ki bdi nad skrčenim brezsvestnim telesom). Torej nekakšno vztrajno izrekanje travme, ki pa ostaja ujeto v lastnem temelju, neizrečeno. Ravno zato se Hajas zadovolji z nemim bdenjem, z rahlim opozorilom – ki kvečjemu deluje kot nekakšno tolažilo –, ne da bi zares spremenil svet; ne da bi zacelil rane:

24 Omenjena v citatu: »Konec je brezsanzskega spanca vojne. Imeli smo dober počitek. Prijetne sanje so izginile. Dolgčas se je diskreditiral. Nočne more znova vzemajo svoja mesta.« Tibor HAJAS, »Instead of a biography«, v: *Hajas Tibor 1946-1980*, str. 10.

25 Kot Wajcmanov *objekt stoletja*. Glej Gérard WAJCMAN, *Objekt stoletja*, Ljubljana, 2007, str.19

26 Po Slavoj ŽIŽEK, *The Indivisible Remainder*, str. 7.

»Držim hladno in netrepetajoč pogled nate, to je edini način, kako se lahko brez bolečine pogleda človeka. Nisem izčrpan /.../ Drznem si stemniti se, sam, sredi dvigajočih se luči – in lahko vzdržim, da svet ostane ... brez praske, brez gospodarja ... ampak kljub temu, ne pustite se zavesti ... ne bom se pustil zavesti ... moj gospod.«²⁷

Raztezanje je tako vedno dopolnjeno s krčenjem. S poslednjimi defetističnimi besedami, ki opozarjajo na neizhodnost romantične globine. Na travmo, ki v svoji neizrekljivosti presega svoje prvotne zgodovinske koordinate in v povojni Evropi 20. stoletja znova kali prijeten spanec. V njej je možna le še samo-odpoved, simbolna smrt, ki v odrekanju utopiji, v tej poslednji afirmaciji lastne šibkosti in majhnosti, doseže pomiritev z njo:

»Moja neranljivost je odvisna od popolnega zavedanja lastne krhkosti. Prišlo je do te mere, da lahko umolknem; da si upam zaspati.«²⁸

27 Tibor HAJAS, *Hajas Tibor 1946-1980*, str. 16.

28 Ibid., str. 16.

Literatura:

Mika BRIŠKI (ur.), *Body and the East: od šestdesetih let do danes*, Moderna galerija, Ljubljana, 1998.

Péter KOVÁC (ur.), *Hajas Tibor 1946–1980*, István király Múzeum, Székesfehérvár, 1987.

Piotr PIOTROWSKI, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books, London, 2009.

F. W. J. SCHELLING, *Izbrani spisi*, Slovenska matica, Ljubljana, 1986.

Gérard WAJCMAN, *Objekt stoletja*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 2007.

Slavoj ŽIŽEK, *The Indivisible Remainder*, Verso, London, New York, 2007.

Domen Ograjenšek je absolvent filozofije na Filozofski fakulteti v Ljubljani in recenzent likovne umetnosti na Radiu Študent. V svojem raziskovanju se giblje med nemško klasično in sodobno francosko filozofijo, iščoč njune kontinuitete in prelome ter njihov pomen za sodobne umetniške prakse.

Domen Ograjenšek has completed his studies at the Faculty of Arts in Ljubljana and is currently working as an art critic for Radio Študent. In his research, he focuses on both the classic German and the modern French philosophy, searching for their continuities and ruptures as well as their meaning for the contemporary artistic practices.

V bran revne podobe¹

Hito Steyerl

Revna podoba je kopija v gibanju. Ima slabo kvaliteto in podstandardno ločljivost. Ko pospešuje, se razkraja. Je duh podobe, predogled, *thumbnail*, ideja, ki blodi, neustaljena podoba, distribuirana brezplačno, stlačena skozi počasne digitalne povezave, reproducirana, zripana, predelana in kopirana ter prilepljena v druge distribucijske kanale.

Revna podoba je raztrgana cunjica ali rip; AVI ali JPEG, lumpenproletarec v razredni družbi videzov, kjer svoje mesto in vrednost dobi glede na svojo resolucijo. Revna podoba je naložena, prenešana, dodana v skupno rabo, reformatirana in preurejena. Kakovost transformira v dostopnost, razstavno vrednost v kulturno vrednost, filme v izseke, kontemplacijo v distrakcijo. Podoba je osvobodjena iz grobnic kinematografov² in arhivov ter pahnjena v digitalno negotovost na račun svoje substance. Revna podoba se nagiba k abstrakciji – je vizualna ideja v svojem postajanju.

¹ Besedilo je bilo izdano v zbirki esejev avtorice z naslovom *The Wretched of the Screen*, Sternberg Press, 2012, str. 31–45. (Op. p.)

² Steyerl na tem mestu uporabi besedo *cinema*, ki jo v slovenščino lahko prevajamo kot *film*, *kinematografija* ali *kinematografi*. Zaradi različnih kontekstov se v prevodu pojavljajo vse tri prevodne ustreznice. (Op. p.)

Revna podoba prihaja iz pete generacije zunajzakonskih pankrtov originalne podobe. Njena genealogija je vprašljiva. Njena imena datoteke so namenoma črkovana napačno. Pogosto se zoperstavlja dediščini, nacionalni kulturi, še zlasti avtorskim pravicam. Prenaša se kot vaba,³ indeks ali opomnik svojega nekdanjega vizualnega jaza. Posmehuje se obljubam digitalne tehnologije. Ne le da je pogosto tako degradirana, da postane le še nagel zamegljen obris, lahko bi celo podvomili, ali jo je sploh še mogoče imenovati podoba. Tako razpadlo podobo lahko sproducira le digitalna tehnologija.

Revne podobe so sodobni *Wretched of the Screen*,⁴ ostanki audiovizualne produkcije, smeti, naplavljenе na obale digitalnih ekonomij. Pričajo o nasilni dislociranosti, prenosih in razseljenosti podob – njihovem pospeševanju in cirkulaciji v začaranih krogih audiovizualnega kapitalizma. Revne podobe so razvlačene po vsem svetu kot dobrine ali njihove *effigies* (dvojniki oziroma posnetki), kot darila ali izplen. Širijo užitek in smrtne grožnje, teorije zarote in piratske posnetke, upor in otopelost. Revne podobe pokažejo tisto redko, očitno in neverjetno; pod pogojem, seveda, da nam jih sploh uspe razbrati.

1. Nizke ločljivosti

V enem izmed filmov Woodyja Allena glavni lik ni izostren.⁵ Ne gre za tehnično težavo, ampak za nekakšno bolezen, ki ga je prizadela – njegova podoba je nenehno zamegljena. Ker je igralec, to postane velika težava, saj ne more dobiti dela. Pomanjkanje definiraniosti se spremeni v materialni problem. Izostrenost je prepoznana kot razredna pozicija, kot pozicija lahkotnosti/udobja in privilegiranosti, medtem ko se takrat, ko posameznik ni v fokusu, vrednost njegove podobe niža.

³ Z besedo *vaba* sta prevedeni dve besedi, ki ju Steyerl uporabi na tem mestu, in sicer *lure* ter *decoy*. *Lure* je vaba, ki nas privablja, *decoy* pa vaba, ki nas zavede ali odvrne našo pozornost. (Op. p.)

⁴ V prevodu *Prekleti na ekranu*. Naslov se navezuje na delo Frantza Fanona *Les Damnés de la Terre* (*The Wretched of the Earth*) in njegovo koncepcijo lumpenproletarcev, ki jo, pravi Steyerl, revne podobe izražajo v vsej njeni ambivalentnosti. To besedno zvezo najdemo tudi v prvi vrstici *Internationale: Débout, les damnés de la terre /.../* (*Stand up, damned of the Earth /.../*). (Op. p.)

⁵ *Deconstructing Harry*, režiral Woody Allen (1997).

A vendar sodobna hierarhija podob ne temelji le na ostrini, ampak tudi in predvsem na ločljivosti. Če si le pogledamo katerokoli trgovino z električno opremo, ta sistem, ki ga je v omembe vrednem intervjuju leta 2007 opisal Harun Farocki, v trenutku postane razviden.⁶ V razredni družbi podob ima kinematografija vlogo paradnih trgovin, ki ponujajo visokokakovostne izdelke v prestižnem okolju. Cenejše, dostopnejše izpeljave enakih podob krožijo v obliki DVD-jev, televizijskih prenosov ali prek spleta kot revne podobe.

Podoba z visoko ločljivostjo je brez dvoma videti bolj briljantna in impresivna, bolj mimetična in magična, bolj zastrašujoča in zapeljiva kot revna podoba. Lahko bi rekli, da je bogatejša. Danes se celo potrošniški formati v vedno večji meri prilagajajo okusu cineastov in estotov, ki so prisegali na 35 mm film kot jamstvo pristne vizualnosti. Vztrajanje pri analognem filmu kot edinem mediju vizualne pomembnosti mediju je, skorajda neodvisno od njihove ideološke naravnosti, odmevalo skozi razprave o kinematografiji. Nikoli ni bilo pomembno, da so bile (in so še vedno) ekonomije visokokakovostne filmske produkcije trdno zasidrane v sisteme nacionalne kulture, kapitalistično studijsko produkcijo ter kult pretežno moške genialnosti in originalne različice; prav zato so že v svoji strukturi pogosto konservativne. Ločljivost je postala fetišizirana, kakor da bi njeno pomanjkanje pomenilo kastracijo avtorja. Kult širine filmskega traku je prevladal celo v neodvisni filmski produkciji. Bogata podoba je vzpostavila svoj nabor hierarhij, nove tehnologije pa nam ponujajo vedno več možnosti, da ga ustvarjalno rušimo.

2. Vstajenje (v obliki revne podobe)

Vendar pa je imelo vztrajanje pri bogatih podobah tudi resnejše posledice. Na nedavni konferenci o filmskih esejih govorec ni hotel pokazati odlomkov iz filma Humphreyja Jenningsa, ker na voljo ni bilo nobenega ustreznega filmskega projektorja. Čeprav je imel govorec na razpolago povsem standarden DVD

⁶ »Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich ach ins Museum.« Pogovor med Harunom Farockim in Alexandrom Horwathom v *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. junija 2007.

predvajalnik in video projektor, občinstvu ni preostalo drugega, kot da si predstavlja, kakšne bi lahko bile podobe iz filma.

V tem primeru je bila nevidnost podobe bolj ali manj prostovoljna in utemeljena z estetskimi predpostavkami. Ima pa tudi bolj splošno inačico, utemeljeno s posledicami neoliberalnih politik. Pred dvajsetimi ali tridesetimi leti je neoliberalno prestrukturiranje medijske produkcije začelo počasi zastirati nekomercialne podobe do točke, ko sta ekperimentalna in esejistična kinematografija postali skorajda nevidni. Zaradi nevzdržno visokih stroškov predvajanja tovrstni filmi niso več krožili po kinematografih, s tem pa so postali preveč marginalni, da bi jih predvajali na televiziji. Zato so počasi izginili ne samo iz kinematografov, ampak tudi iz javne sfere. Video eseji in ekperimentalni filmi so večinoma ostali prezrti, z izjemo nekaj maloštevilnih projekcij v mestnih filmskih muzejih ali filmskih klubih, kjer so jih predvajali v originalni ločljivosti, filmi pa so nato zopet izginili v temo arhivov.

Ta razvoj je bil seveda povezan z neoliberalno radikalizacijo koncepta kulture kot dobrine, komercializacijo kinematografije, njene razpršitve v multiplekse in marginalizacijo nedvisne filmske produkcije. Povezan je bil tudi z restrukturiranjem globalne medijske industrije in vzpostavljanjem monopolov nad audiovizualnim v določenih državah ali na določenih območjih. Tako so uporni ali nekonformistični vizualni materiali s površja izginilo v podzemlje alternativnih arhivov in zbirk, ki jih je pri življenju ohranjala le mreža predanih organizacij in posameznikov, ki so si piratske kopije izmenjavali na kasetah VHS. Viri teh kopij so bili izjemno redki – posnetki so po ustnem dogovoru krožili med prijatelji in sodelavci. Z možnostjo spletnega predvajanja videev so se ti pogoji začeli močno spreminjati. Redko gradivo se je v vedno večjem obsegu pojavilo na javno dostopnih platformah, med katerimi so bile nekatere natančno kurirane (Ubuweb), druge pa so bile le kup materiala (YouTube).

Na spletu je trenutno dostopnih vsaj dvajset torrentov filmskih esejev Chrisa Markerja. Če si želite retrospektive, jo lahko imate. A ekonomija revnih podob presega zgolj prenašanje podatkov – datoteke lahko obdržite, si jih ponovno ogledate, jih celo preuredite ali izboljšate, če se vam to zdi potrebno. Rezultati pa nato krožijo. Neizostrene AVI datoteke napol pozabljenih mojstrov in se prenašajo prek poltajnih platform P2P. Z mobil-

nim telefonom posneti skrivni videi so pretihotapljeni iz muzeja in objavljeni na YouTubu. DVD-ji oglednih različic so predmet menjave.⁷ Mnoga avantgardna, esejistična in nekomercialna kinematografska dela so vstala od mrtvih v obliki revnih podob. Naj jim je to vseč ali ne.

3. Privatizacija in piratstvo

Dejstvo, da se redki izvodi militantnih, eksperimentalnih in klasičnih del s področja kinematografije in video umetnosti ponovno pojavijo kot revne podobe, je pomembno še na drugi ravni. Njihov položaj razkrije veliko več kot sama vsebina ali videz podob – razkrije tudi pogoje njihove marginalizacije, konstalacijo družbenih sil, ki je vodila v to, da po spletu krožijo kot revne podobe.⁸ Revne podobe so revne, ker jim v razredni družbi podob ni pripisana nobena vrednost; ker imajo status nezakonitega ali razpadajočega, predstavljajo izjemo njenim kriterijem. Pomanjkanje ločljivosti priča o njihovem apropiiranju in razse-ljenosti.⁹

Seveda to stanje ni povezano le z neoliberalnim prestrukturiranjem medijske produkcije in digitalno tehnologijo, temveč tudi s postsocialističnim in postkolonialnim prestrukturiranjem nacionalnih držav, njihovih kultur in arhivov. Med tem, ko nekatere nacionalne države razpadajo, se vzpostavljajo nove kulture in tradicije, ustvarjajo se nove zgodovine. To seveda vpliva tudi na filmske arhive. V številnih primerih celotna dediščina filmskih trakov ostane brez podpornega okvira nacionalne kulture. Kot sem nekoč videla na primeru filmskega muzeja v Sarajevu, se nacionalni arhivi v naslednjem življenju lahko preoblikujejo v videoteko.¹⁰ Iz tovrstnih arhivov se piratske kopije širijo skozi neorganizirano privatizacijo. Po drugi strani pa celo

7 Na ta vidik revne podobe me je opozoril Sven Lutticken s svojim odličnim besedilom »Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images«, v: *e-flux journal*, št. 8, maj 2009.

8 Hvala Kodwu Eshunu, da je opozoril na to.

9 Seveda se podobe z nizko ločljivostjo v nekaterih primerih pojavijo tudi v osrednjem medijskem prostoru (predvsem v dnevniku), kjer jih povezujemo z urgentnostjo, hitro odzivnostjo in katastrofami – tu so neprecenljive. Glej Hito STEYERL, »Documentary Uncertainty«, v: *A Prior*, št. 15, 2007.

10 Hito STEYERL, »Politics of the Archive: Translations in Film«, v: *Transversal*, marec 2008.

British Library, nacionalna knjižnica Združenega kraljestva, svoje vsebine po astronomskih cenah prodaja prek spleta.

Kot je ugotovil Kodwo Eshun, revne podobe deloma krožijo v praznini, ki so jo za seboj pustile državne kinematografske organizacije, ker v današnji dobi ne zmorejo več delovati kot 16/35 mm arhiv ali vzdrževati kakršne koli distribucijske infrastrukture.¹¹ Iz tega vidika revna podoba razkriva upad in propad filmskega eseja oziroma kakršne koli eksperimentalne in nekomercialne kinematografije, ki jo je marsikje omogočalo mišljenje, da je produkcija kulture naloga države. Privatizacija medijske produkcije je postopoma postala pomembnejša od medijske produkcije, ki jo je nadzirala ali podpirala država. Po drugi plati pa nebrzdana privatizacija intelektualne vsebine skupaj s spletnim marketingom in komodifikacijo omogoča piratstvo in apropiacijo – povzroča kroženje revnih podob.

4. Nedovršeni film

Pojavitev revne podobe spominja na klasični manifest gibanja Tercer Cine (tretji film) z naslovom *For an imperfect cinema (Za nedovršeni film)*, ki ga je v poznih 60. letih prejšnjega stoletja na Kubi napisal Juan Garcia Espinosa.¹² Espinosa nedovršeni film zagovarja, ker je, kot pravi, »dovršeni film – mojstrski iz tehničnega in umetniškega vidika – skoraj vedno reakcionaren«. Nedovršeni film stremi k temu, da bi premagal delitev dela v razredni družbi. Umetnost zlije z življenjem in znanostjo ter zabriše razlikovanje med potrošnikom in producentom, občinstvom in avtorjem. Vztraja pri svoji nedovršenosti, je popularen, a ne potrošniški, predan, ne da bi postal birokratski.

Espinosa v svojem manifestu poleg tega razmišlja tudi o obljubah novih medijev. Jasno napove, da bo razvoj video tehnologije ogrozil elitistično pozicijo tradicionalnih filmskih ustvarjalcev ter omogočil nekakšno obliko množične filmske proizvodnje – umetnost ljudstva. Kot ekonomija revnih podob tudi nedovršeni film zmanjša razlike med avtorjem in občinstvom ter

¹¹ Iz elektronske korespondence z avtorjem.

¹² Julio Garcia ESPINOSA, *For an Imperfect cinema*, v: *Jump Cut*, št. 20, 1979, str. 24–26.

združi življenje in umetnost. Najpomembnejše pa je, da odločno ogrozi svojo vizualnost, ki je zamegljena, amaterska in nabita z artefakti.

Ekonomija revnih podob na nek način ustreza opisu nedovršenega filma, medtem ko opis dovršenega filma bolj ustreza konceptu kinematografije kot paradne trgovine. Vendar pa je resnični in sodobni film mnogo bolj ambivalenten in afektiven, kot je pričakoval Espinosa. Ekonomija revnih podob s svojo takojšnjo možnostjo svetovne distribucije ter etiko predelave in apropiacije po eni strani omogoča participacijo veliko večjega števila proizvajalcev kot kdajkoli prej. A to še ne pomeni, da so vse te možnosti uporabljene zgolj v progresivne namene. Prek digitalnih povezav se širijo tudi sovražni govor, spam in ostale bedarije. Digitalna komunikacija je postala tudi eden izmed najbolj tekmovalnih trgov – področje, ki je že dolgo podvrženo nenehni prvotni akumulaciji in množičnim (ter do neke mere uspešnim) poskusom privatizacije.

Omrežja, znotraj katerih krožijo revne podobe, so torej platforma za krhke nove skupne interese ter obenem bojno polje, kjer se spopadajo komercialne in nacionalne agende. Vsebujejo eksperimentalno in umetniško gradivo, hkrati pa tudi neverjetne količine porničev in paranoje. Območje revnih podob sicer omogoča dostop do izločenih podob, vendar je tudi prežeto z najnaprednejšimi tehnikami komodifikacije. Uporabnikom sicer omogoča aktivno participacijo pri ustvarjanju in distribuciji vsebin, vendar jih tudi vpokliče v produkcijo. Uporabniki postanejo uredniki, kritiki, prevajalci, (so)avtorji revnih podob.

Revne podobe so torej popularne podobe – takšne, ki jih mnogi lahko ustvarijo in mnogi vidijo. Izražajo vsa nasprotja sodobne množice, njen oportunitizem, narcizem, željo po avtonomiji in ustvarjanju, njeno nezmožnost, da bi se osredotočila ali sprejela odločitve, njeno nenehno pripravljenost na transgresijo in hkrati podreditev.¹³ Revne podobe torej predstavljajo *snapshot* afektivnega stanja množice, njeno nevrozo, paranojo in strah ter obenem njeno hrepenenje po intenzivnosti, zabavi in distrakciji. Stanje podob priča ne le o nešteti prenosih in reformatiranjih, temveč tudi o nešteti ljudeh, ki jim je bilo dovolj mar, da so

¹³ Glej Paolo VIRNO, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, MA: MIT Press, Cambridge, 2004.

podobe vedno znova konvertirali, jih uredili, dodali podnapise ali jih naložili na splet.

V luči povedanega bi morda morali ponovno definirati vrednost podobe ali pa, natančneje, zanjo ustvariti novo perspektivo. Poleg ločljivosti in menjalne vrednosti si lahko zamislimo drugačno obliko vrednosti, definirano s hitrostjo, intenzivnostjo in razširjenostjo. Revne podobe so revne, ker so močno stisnjene in ker hitro potujejo. Izgubijo snov in pridobijo hitrost. A obenem tudi izražajo stanje dematerializacije, ki si ga ne delijo le z dediščino konceptualne umetnosti, temveč na prvem mestu tudi s sodobnimi načini semiotične produkcije.¹⁴ Semiotični obrat kapitala, kot ga opiše Felix Guattari,¹⁵ podpira ustvarjanje in širjenje kompresiranih in prilagodljivih podatkovnih paketov, ki jih je mogoče povezati v vedno nova zaporedja in kombinacije.¹⁶

Takšno izravnavanje vizualne vsebine, koncept-v-nastajanju podob, podobe postavi znotraj splošnega informacijskega obrata, znotraj ekonomij znanja, ki podobe in njihove pripise trga iz konteksta in meče v vrtimec nenehne kapitalistične deteritorializacije.¹⁷ Zgodovina konceptualne umetnosti takšno dematerializacijo umetniškega objekta sicer najprej opisuje kot uporniško dejanje, uperjeno proti fetišistični vrednosti vidnosti, nato pa se izkaže, da je dematerializirani umetniški objekt povsem prilagojen semiotizaciji kapitala, s tem pa tudi konceptualnemu obratu kapitalizma.¹⁸ Revna podoba je na nek način podvržena enaki napetosti. Po eni strani nasprotuje fetišistični vrednosti visoke ločljivosti, po drugi strani pa je prav iz tega razloga na koncu tudi sama popolnoma integrirana v informacijski kapitalizem, ki se hrani s skrčeno zmožnostjo koncentracije, z vtisi namesto poglobljenostjo, intenzivnostjo namesto kontemplacijo, s predogledi namesto predvajanji.

14 Glej Alex ALBERRO, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MA: MIT Press, Cambridge, 2003.

15 Félix GUATTARI, »Capital as the Integral of Power Formations«, v: *Soft Subversions*, Semiotext(e), New York, 1996, str. 202.

16 O vseh teh razvojih bolj natančno piše Simon Sheikh v odličnem besedilu »Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research«, v: *Art & Research*, št. 2, 2009.

17 Glej tudi Alan SEKULA, »Reading an Archive: Photography between Labour and Capital«, v: Stuart HALL, Jessica EVANS, *Visual Culture: The Reader*, Routledge, London/New York, 1999, str. 181–192.

18 Glej Alex ALBERRO, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*.

5. Tovariš, kaj je danes tvoja vizualna vez?

A hkrati se zgodi tudi paradoksalen obrat. Cirkulacija revnih podob ustvari krogotok, ki izpolni prvotne ambicije militantnega ter (nekaterih primerov) esejističnega in eksperimentalnega filma – ustvariti alternativno ekonomijo podob, nedovršeni film, ki bi obstajal znotraj, pod in izven meja komercialnih medijskih tokov. V dobi skupne rabe datotek tudi marginalizirana vsebina ponovno zakroži in poveže razpršena svetovna občinstva.

Revna podoba torej konstruira anonimna globalna omrežja, ravno tako kot ustvari skupno zgodovino. Ko potuje, gradi zaveznitva, izzove ustrezne ali neustrezne prevode in ustvari nova občinstva ter razprave. S tem, ko izgubi vizualno substanco, ponovno pridobi nekaj svoje politične udarnosti in okoli nje ustvari novo auro, ki ne temelji več na trajnosti »originala«, ampak na minljivosti kopije. Nič več ni zasidrana znotraj klasične javne sfere, ki jo posreduje in podpira okvir nacionalne države ali korporacije, ampak lebdi na površju začasnih in vprašljivih podatkovnih bazenov.¹⁹ S tem, ko se oddaljuje od grobnic kinematografije, je izstreljena na nove, efemerne ekrane, ki jih povezujejo želje razpršenih gledalcev.

Cirkulacija revnih podob tako ustvari »vizualne vezi«, kot jih je nekoč poimenoval Dziga Vertov.²⁰ Vertov pravi, da naj bi ta vizualna vez delavce sveta morala povezati med seboj.²¹ Zamislil si je nekakšen komunistični, vizualni, adamski jezik, ki gledalcev ne bi le obveščal ali zabaval, temveč bi jih tudi organiziral. Njegove sanje so se na nek način uresničile, čeprav še v največji meri pod nadvlado globalnega informacijskega kapitalizma, čigar občinstva so v skoraj fizičnem smislu med seboj povezana s skupnim razburjenjem, uglaševanjem afektivnosti in anksioznostjo.

19 Zdi se, da je Pirate Bay skušal kupiti ekstrateritorialno naftno ploščad Sealand (mikrodržava oz. kneževina ob jugovzhodni obali Anglije, op. p.), da bi tam namestil svoje strežnike. Glej Jan LIBBENGA, »The Pirate Bay plans to buy Sealand«, v: *The Register*, 12. januar 2007. Dostopno na: http://www.theregister.co.uk/2007/01/12/pirate_bay_buys_island.

20 Dziga VERTOV, »Kinopravda and Radiopravda«, v: Annette MICHELSON, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkeley, 1995, str. 52.

21 Ibid.

Obstajata pa tudi cirkulacija in produkcija revnih podob, ki temeljita na kamerah mobilnih telefonov, osebnih računalnikih in nekonvencionalnih oblikah distribucije. Njune optične povezave – kolektivno urejanje, skupna raba datotek ali samonikli distribucijski krogotoki – razkrijejo nepredvidljive in naključne vezi med proizvajalci po vsem svetu, ti pa hkrati tvorijo razpršena občinstva.

Cirkulacija revnih podob napaja tako tekoče trakove kapitalističnih medijev kot alternativne audiovizualne ekonomije. Poleg velike zmede in zaprepadenosti lahko povzroči tudi mo-teče premike misli in afektov. Cirkulacija revnih podob torej začne novo poglavje v zgodovinski genealogiji nekonformističnih informacijskih krogotokov: Vertove »vizualne vezi«, internacionalistične pedagogike delavcev, kot jih je v *The Aesthetics of Resistance (Estetika upora)* opisal Peter Weiss, krogotoki gibanja Tercer Cine in trikontinentalizma, neuvrščene filmske produkcije in mišljenja. Ne glede na svoj morebiti ambivalenten status revna podoba zavzame svoje mesto v genealogiji kopij pamfletov, cine-train in agit-prop filmov, podtalnih videorevij in drugih nekonformističnih materialov, ki z estetskega vidika pogosto uporabljajo revne materiale. Poleg tega reaktualizira številne zgodovinske ideje, povezane s temi krogotoki, med drugim Vertovo idejo vizualne vezi.

Predstavlajte si, da vas nekdo iz preteklosti z baretko na glavi vpraša: »Tovariš, kaj je danes tvoja vizualna vez?«

Morda bi odgovorili: ta povezava s sedanostjo.

6. Zdaj!

Revna podoba uteleša posmrtno življenje številnih nekdanjih mojstrovina filma in videoumetnosti. Izgnana je iz rajskega zavetja, ki naj bi ga, kot se zdi, nekdanj predstavljal film.²² Po tem, ko so bila izključena iz zaščitene in pogosto zaščitniške arene nacionalne kulture ter izvržena iz komercialne cirkulacije, so ta dela postala popotniki po digitalni nikogaršnji zemlji, ki nenehno spreminjajo svojo ločljivost in format, hitrost in medij, včasih pa pri tem celo izgubijo imena in filmsko špico.

22 Vsaj iz perspektive nostalgичne zablode.

Sedaj so se številna izmed teh del vrnila – v obliki revnih podob, priznam. Seveda bi lahko utemeljevali, da to ni prava stvar, a potem mi – prosim, kdorkoli – pokažite to pravo stvar.

Revna podoba ne priča več o tisti pravi stvari, izvornem izvirniku. Namesto tega priča o svojih realnih pogojih obstoja: mrgoleči cirkulaciji, digitalni razpršenosti, razdrobljeni in prilagodljivi temporalnosti. Priča tako o uporabi in apropiaciji kot o konformizmu in izkoriščanju.

Na kratko: priča o realnosti.

Hito Steyerl je filmska ustvarjalka in vizualna umetnica, ki trenutno poučuje umetnost novih medijev na berlinski Akademiji lepih umetnosti. V zadnjem času je sodelovala na razstavi Documenta 12, šanghajskem bienalu in filmskem festivalu v Rotterdamu. Leta 2013 je svoje delo predstavila tudi na Beneškem bienalu.

Hito Steyerl is a German filmmaker and visual artist. She is currently a professor of New Media Art at the Berlin University of the Arts. She has participated in the 2008 Shanghai Biennale and shown her work at Documenta 12 in Kassel, Germany as well as at film festival in Rotterdam. In 2013 her work was included in the Venice Biennale.

Povzetki

Ekskurz v umetnost:
zgodba nekega marksista ...

Aleš Mendiževc

Umetnost za marksizem ni najbolj pomembna tematika, čeprav morda velja, da je marksizem postal pomemben umetnosti. Toda za Althusserja je v času njegovega striktno marksističnega mišljenja umetnost pomenila bistven ovinek iz marksistične filozofije za razmislek o njenih problemih: Marxova 'teoretska revolucija' za Althusserja ne pomeni odprave filozofije kot ideologije, čeprav je problematizirana. Prav zato ker je problematizirana, sama filozofija ne zadostuje – razmislek o statusu umetnosti je Althusserju omogočil zavrni epistemološki dualizem znanost-ideologija in na novo definirati kompleksna razmerja med znanostjo, ideologijo, filozofijo in umetnostjo.

Prijateljstvo med
heterotopijo in mrežo

Nekaj misli ob razstavi
Politizacija prijateljstva

Pia Brezavšček,
Jernej Kaluža

Članek za izhodišče vzame nedavno razstavo v MSUM – *Politizacija prijateljstva*. Razstava, ki jo povezuje nadvse izmuzljiv koncept prijateljstva, skozi predstavitev različnih umetniških kolektivov in sodelovanj oriše določen lok prijateljstva. To je odnos, praksa, ki se na najbolj različne načine preko ali celo onkraj umetniških projektov postavlja kot objekt interesa razstave. Pri tem bi lahko rekli, da razstava pre malo misli notranjo diferenciacijo med različnimi vrstami prijateljstva. Kaj družijo vse te različne oblike in ali je smiselno v tem kontekstu sploh govoriti o prijateljstvu v ednini? Kaj je različno (in kaj je isto) v prijateljskem odnosu skupine OHO iz leta 1969 (intenziven odnos, neprestano zaprto komunsko druženje in skupno mišljenje/ustvarjanje samo štirih ljudi) v

primerjavi s sodobnimi razvejanimi mrežami strateških poznanstev v svetu umetnosti, ki jih prikazujejo sheme Minne Henriksson v *Zagrebskih, Ljubljanskih in Beograjskih zapiskih*? V članku skušava misliti ravno to razliko: prijateljstvo kot izolirana heterotopija ločena od (sovražne) zunanosti na eni strani in prijateljstvo kot mreža brez zunanosti, v kateri pa postane naš bližnji prijatelj nerazločljiv od nam bližnjega sovražnika na drugi. Kakšne učinke ima tovrstna struktura za produkcijo umetnosti?

Materialnost nematerialnega dela: umetniške intervencije in koreografiranje vidnosti

•
Kaja Kraner

V članku bom poskušala na podlagi analize konkretnih primerov premisliti vidike (ne) materialnosti t. i. umetniških intervencij v produkcijskih okoliščinah, ko se zdi, da je struktura umetniškega dela neposredno pogojena z načini produkcije formalno ali neformalno samozaposlenih delavcev v kulturi/umetnosti. Izhajajoč iz koncepta nematerialnega dela M. Lazzarata me bo zanimalo predvsem, kako načini organizacije dela v

kulturi/umetnosti vplivajo na samo (umetniško) delo oziroma kako izsiljujejo spremenjene koncepcije in interpretativne pristope umetniških del. Poskušala bom skratka pokazati, kako je dejstvo, da (umetniške) intervencije operirajo z »živo materijo«
družbenih odnosov, povezano s spremenjenimi produkcijskimi okoliščinami.

Izbira konkretnih primerov v tem kontekstu ni naključna, služi podeljevanju vidnosti v (vsaj) dveh smislih: 1. podeljevanju vidnosti sicer pogosto zabrisanim vidikom nematerialnih ali minimalno materialnih (umetniških) del, 2. načrtnemu podeljevanju vidnosti izbranim primerom, pri čemer medij članka – kot vedno – ravno tako funkcionira kot intervencija. Podeljevanje vidnosti/pisna intervencija je v neposredni povezavi z intervencijo v konkretne relacije moči znotraj nekega polja: 1. podeljevanje vidnosti kot (simbolno) večanje moči, 2. večanje moči kot širjenje moči in produktivne kooperacije

Spodletela umetnost

•
Tomo Stanič

Članek raziskuje razliko med ne-uspehom kot nečim regularnim, kar naj bi pomenilo več ali

manj istega, in spodletelostjo, ki je na strani neregularnosti in naključnosti, tako da predstavlja določeno drugost glede na merila ne-uspeha. Ne-uspeh je tako umeščen na stran prepoznavnosti, medtem ko je spodletelost določeno odprtje in padec v neumestljivost. V članku je obravnavanih nekaj primerov iz literarne in vizualne umetnosti, s katerimi skuša avtor pojasniti tri možnosti mišljenja spodletelosti v navezavi na umetnost. Prvi del članka postavi trditev, da je vsak t. i. nič že nekaj in ne zgolj nevtralna podlaga, zato potrebuje določeno energijo, ki omogoči vznik tej praznini, ali vsaj minimalno potezo, na katero se določena odsotnost nasloni. Druga teza skuša misliti praznino kot nekaj, kar se načeloma prekrije s polnostjo. Tretji del pa zagovarja spodletelost kot umetniško dejanje, ki se nujno izmakne popolni nadzorovanosti in sproži nekakšen obrat, tako pri umetniku kot pri samem delu.

Čas 'bičane podobe' – čas in minljivost v performansih Tiborja Hajasa

•
Domen Ograjenšek

Prispevek se loteva osrednjih prvin Hajasove performativne

prakse z namenom načrtati alternativo prevladujoči interpretaciji. Avtorji, ki so pisali o Hajasovem delu, so se namreč pri tem pogosto zamejili na motive trpljenja, smrti in erotike ter s tem oblikovali nekaj, kar bi lahko imenovali mazohistična ali samodestruktivna plat njegovega dela. Ker tej umanjka motiv hipnosti ali minljivosti, ki je tako po formi kot po vsebini prav tako zaznamoval Hajasove performanse, je vodilna naloga prispevka postaviti nastavke za nekaj, kar bi – z ovinkom skozi Schellinga in njegovo romantično vračanje k prvobitni globini, od koder je vse vzniklo – lahko imenovali romantična plat Hajasovega dela.

Abstracts

Excursus into Art: The Story of a Marxist ...

•
Aleš Mendževac

For Marxism, art is not the most relevant topic, even though Marxism may have become relevant for art. And yet for Althusser, at the time of his strictly Marxist mode of thinking, art was a fundamental detour from Marxist philosophy in order to think about its problems: for Althusser, Marx's 'theoretical revolution' does not mean a dismissal of philosophy as ideology, even though it does mean its problematization. But precisely because it is problematized, philosophy alone does not suffice – rethinking the status of art helped Althusser to reject the epistemological dualism science-ideology and redefine the complex relations between science, ideology, philosophy and art.

Friendship between Heterotopia and Network

•
Some Thoughts on the
Exhibition Politicisation
of Friendship

•
Pia Brezavšček, Jernej Kaluža

The article takes as its starting point the recent exhibition *Politicization of Friendship* that took place in MSUM Ljubljana. The binding thread of the exhibition, that is formed through the presentation of different collectives and collaborations, is the elusive concept of friendship. Through or even beyond very different art projects, it is this relation, the practice that is the object of the exhibition. That being the case, we can detect that the exhibition gives insufficient consideration to different kinds of friendship. What do all these different forms have in common and is it even possible to speak of friendship in singular? What are the differences (and the similarities) between

the group of friends called OHO from 1969 (intensity of relations, incessant inclusion in a communal way of life and common thinking and creation of a small group) and the contemporary network of strategic knowing-who's-who in the art world, which is schematically presented in Minna Henriksson's *Ljubljana, Zagreb and Belgrade Notes?* In the article, we tackle this very difference: friendship as an isolated heterotopy, separated from the (hostile) exterior, and on the other hand friendship as a network without the exterior, but in which the close friend becomes indistinguishable from an enemy. How does such a structure affect the artistic production?

Materiality of Immaterial Work: Artistic Interventions and Choreographing Visibility

•
Kaja Kraner

Based on the analysis of concrete examples, the author of the article attempts to think the aspects of (im)materiality of the so-called artistic interventions in circumstances of production, when it seems that the structure of artistic work has become directly conditio-

ned by the modes of production of the formally or informally self-employed workers in the field of culture/art. Using Lazzarato's concept of the immaterial work, the author is particularly interested in how modes of organisation in culture/art influence the (art) work itself, or rather how they blackmail altered concepts and interpretative approaches of artworks. She therefore tries to show in what way the fact that (artistic) interventions operate with »live matter« of social relations is connected to altered modes of production.

In this context, the choice of concrete examples is not haphazard – it serves the allocation of visibility in (at least) two ways: 1. allocation of visibility to often obscured aspects of immaterial or minimally material (art)works; 2. premeditated allocation of visibility to chosen examples, where the medium of the article, as always, also functions as an intervention. The allocation of visibility/a written intervention is directly connected to an intervention into concrete relations of power within a certain field: 1. the allocation of visibility as a (symbolic) increase in power; 2. the increase in power as the expansion of power and productive cooperation.

Failed Art
•
Tomo Stanič

The article explores the difference between un-success as something regular, which is supposed to mean more or less of the same, and failure, that takes the side of the irregular and contingency and thereby represents that which is other to the standards of un-success. Un-success is therefore placed on the side of recognisability, while failure is a kind of opening up and falling into the no man's land. Through some examples from literature and visual art, the article attempts to explain three possibilities of thinking failure in connection to art. In the first part, the author hypothesises that every so-called nothing is already something and not just a neutral basis – that is why it needs a certain amount of energy by which the void can emerge, or at least a minimal move that gives absence the necessary support. The second hypothesis attempts to think the void as something that generally overlaps with fullness, whereas in the third part, the author argues that failure is an artistic act that necessarily evades total control and triggers some sort of a shift of the artist and the artwork itself.

The Time of the 'Whipped Image' – Time and Transience in the Performances of Tibor Hajas
•

Domen Ograjenšek

The aim of this contribution is to form an alternative to the predominant interpretation of Hajas' performative practice while tackling its focal elements. Authors that have written about Hajas' work have often limited themselves to the motives of torment, death and erotica, forming something that we could name the masochistic or self-destructive side of his work. But as the latter lacks the motif of transience, the motif that has marked – be it by form or content – Hajas' performances, the main goal of this contribution is to provide the basis for something that we could call – through the parallel with Schelling and his Romantic turn towards the primordial depth from which everything has sprung – the Romantic side of Hajas' work.

ISSN 2536-2194

ŠUM, revija za kritiko
sodobne umetnosti
Št. 3
Oktober, 2014

Izdajatelj:
Društvo Galerija Boks

Uredništvo:
Tjaša Pogačar P.
Izidor Barši
Andrej Škufca

Sodelavci uredništva:
Katarina Čakš
Nejc Lebar
Barbara Logar
Tomo Stanič
Vid Zabel

Avtorji besedil:
Pia Brezavšček
Jernej Kaluža
Kaja Kraner
Aleš Mendiževc
Domen Ograjenšek
Tomo Stanič

Oblikovanje in prelom:
Ajdin Bašič

Lektoriranje:
Miha Šuštar

Angleški prevod:
Miha Šuštar

Tisk:
Stane Peklaj

Naklada:
300

sumrevija@gmail.com
sumrevija.wordpress.com

ISSN tiskane izdaje:
2335-4232

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.

