Šum #4

TEORIJA PRAKSA

Teorija-praksa – umetnost

Kaja Kraner

O Politiki, estetiki in demokraciji

Jovita Pristovšek et al.

Telesni jezik Artauda in jezično telo Nižinskega

Pia Brezavšček

Zaris časa

Tomo Stanič

Shizofreni postopek v teoriji in praksi

Bas Jan Ader: Fall I, Fall II, Broken Fall (Organic), Broken Fall (Geometric)

Jože Barši

Partnerji in koproducenti

Društvo Galerija BOKS

drustvoboks.wordpress.com

Društvo Praznine

www.praznine.si

Galerija Škuc

galerija.skuc-drustvo.si

Partnerji in koproducenti

Koroška galerija likovnih umetnosti

www.glu-sg.si

MGLC

Mednarodni grafični likovni center

www.mglc-lj.si

Mestna galerija Ljubljana

www.mgml.si/
mestna-galerija-ljubljana

Partnerji in koproducenti

MG+MSUM

Moderna galerija

www.mg-lj.si

UGM

Umetnostna galerija Maribor

www.ugm.si

Zavod Celeia Celje

Center sodobnih umetnosti

www.celeia.info

Šum #4

Uvodnik
277

Teorija-praksa – umetnost: izseki materialističnih analiz umetnosti in diskurzivna arhitektonika
Kaja Kraner
278

Telesni jezik Artauda in jezično telo Nižinskega
Shizofreni postopek v teoriji in praksi
Pia Brezavšček
303

Intervju
O Politiki, estetiki in demokraciji
Jovita Pristovšek et al.
319

Zaris časa
Tomo Stanič
354

Bas Jan Ader: Fall I, Fall II, Broken Fall (Organic), Broken Fall (Geometric)
Jože Barši
380

Povzetki
395

Abstracts
398

Uvodnik

Za temo številke smo izbrali razmerje teorija-praksa. Piscem/kam smo kot opis/uvod v temo poslali naslednje besedilo:

Izhodiščna razlika oziroma razmerje teorija-praksa odpira klasično problemsko polje, v katerem je bil izhodiščni binarizem že neštetokrat kritiziran, dekonstruiran in teoretsko odpravljen kot neproduktiven, iluzoren in lažen. A kljub temu je kot izhodišče še kako uporaben, saj so njegove različne oblike v svojih materialnih učinkih še vedno aktualne na različnih poljih. Ena izmed njegovih skrajnih oblik tako nastopa kot razlika med tistimi, ki delajo, in tistimi, ki govorijo – katerih mesta na polju umetnosti zavzemajo umetniki in teoretiki umetnosti. Ta skrajna oblika se vpisuje v dolgo (Zahodno) zgodovino privilegiranja govora (oziroma logosa) nad manualnim delom, ki je služilo kot ključni element pri vzpostavljanju in vzdrževanju družbenih hierarhij, obenem pa tudi pri oblikovanju zahodnega tipa vednosti, torej moderne znanosti, njenega načina spoznavanja, njenih institucij in postopkov ter njenih produkcijskih razmerij.

V kolikor pa govorimo o aktualnosti razlike med govorom in delom, potem jo moramo obravnavati v njenih konkretnih pojavitvah, pri čemer hitro postane jasno, da so slednje med seboj različne in ne proizvajajo uniformnih učinkov, kot bi nam dala misliti zgodovinsko najbolj izražena paradigma tega razmerja. Če se omejimo na polje umetnosti, lahko za začetek rečemo, da nobena umetniška praksa nikoli ni nema, ampak vedno poteka v nekem diskurzivnem okolju, spremljajo jo in v njej učinkujejo različni tipi govora, različni pojmi in teme, tudi govorice in popularni diskurzi. Po drugi strani pa tudi govor nikoli ni nevtralen, obči ali neumeščen, nikoli ne jemlje neke umetniške prakse za svoj objekt nepristransko v nedolžnosti spoznavanja, ampak vedno z neke določene pozicije, ki ni nujno stvar zavesti govorca, in z mnogimi učinki svojega diskurzivnega dejanja, ki ni nujno stvar njegove intence. Razmerje tako ni več čisto, ampak v mnogih odtenkih in nekaj teh imamo namen raziskati v pričujoči številki revije.

Nekateri teksti se teme držijo bolj, drugi manj.

Uredniška politika je v izdelavi, zato je to vse za ta uvodnik.

Teorija-praksa – umetnost: izseki materialističnih analiz umetnosti in diskurzivna arhitektonika

Kaja Kraner

V članku bom na eni strani skušala premisliti različne pristope umeščanja in materialnih učinkov letega na liniji branje–pisanje–diskurzivna in teoretska praksa v relaciji do umetnosti. Pojma diskurzivne in teoretske prakse bom v veliki meri uporabljala kot sinonima, saj ni prostora za natančnejše razčlenjevanje, zato zgolj neka začetna minimalna zamejitev: diskurzivna praksa kot disciplinirani, disciplinarno preddoločeni način govora; teoretska praksa v tem primeru predstavlja način govora, ki izhaja iz preddoločenosti, vendar lastno preddoločenost hkrati reflektira.

V tej navezavi izbira tekstov, ki jih večji del članka prvenstveno berem, obnavljam in primerjam, ni naključna. Četudi je

pisanje skozi branje, kot bom poskušala izpostaviti, prevladujoči način dela v okvirih različnih tipov pisne produkcije v navezavi na umetnost, poskušam preko izbire (v največji meri lokalnih) materialističnih prispevkov k analizi umetnosti in/kot ideologiji reaktualizirati specifično optiko relacije bralno-pisnih praks in umetnosti. Izseki iz materialističnih analiz umetnosti pa hkrati predstavljajo osnovo za oris nekaterih zabrisanih materialnih učinkov teh istih praks, katerih vidike bom poskušala nakazati skozi pojem t. i. diskurzivne arhitektonike ter diskurzivne materialnosti/materializma.

Ker premislek relacije med teorijo in prakso neizbežno implicira procese hierarhizacije, se preko izbire »bralnega materiala«, izhajajoč iz minimalne analize lastne vpetosti in umeščenosti v nek izsek iz »teoretskega polja«, v zaključnem delu poskušam osvetliti še enega od zabrisanih materialnih aspektov pisanja v navezavi na umetnost, ki se iz »diskurzivne materialnosti« znova očitneje premešča v »družbeno«.

1. Profesionalizirani diskurzi, ki spremljajo umetnost

V besedilu ... *O umetnosti* Rastko Močnik izpostavi nekatere ključne problematične točke »diskurzov, ki spremljajo umetnost«. Ena od njihovih temeljnih šibkosti naj bi bila nezmožnost iznajti svoje lastne začetne topoi, temu ustrezno pa njihovo – praviloma eklektično – sposojanje od drugih diskurzov (politična znanost, zgodovinopisje, filozofija itn.) oziroma – s historičnomaterialistično terminologijo – različnih ideologij.

Poleg teoretskega eklekticizma naj bi diskurze, ki spremljajo umetnostne prakse, zaznamovala tudi pogosta, predvsem pa problematična raba dihotomij. Slednje ni nekaj, kar diskurzi počnejo nekako po poti, v procesu lastne manifestacije, temveč temeljno zaznamuje samo začetno pozicioniranje, mesto »samoutemeljitve« diskurza. Začetna dihotomija/dihotomije je pri tem tako v največ primerih mehanizem, ki diskurzivno polje razdeli na dve simetrični področji. Če pač že govorimo o diskurzih, ki spremljajo umetnost, je to vsekakor recimo (najpogosteje neproblematizirano) področje tega, kar je (lahko) predmet diskurza – umetnosti in njenega nasprotja (neumetnosti, družbe, zunanjosti ipd.). Temeljna dihotomija torej vzpostavi območje, od koder »se ponuja diskurz« na eni strani, in njegovo zunanj-

ost na drugi, »zagotavlja ustrezno ‚stališče', *od koder* je mogoče razpredati tisto, kar bi želeli povedati.«[1]

Četudi diskurzi, ki spremljajo umetnost, praviloma ne pričenjajo s samopozicioniranjem preko dihotomije med umetnostjo in njenim nasprotjem, temveč katerimi drugimi (Vzhod in Zahod, moderno in postmoderno, prej in potem itn.), je preko nedefiniranja njihovega predmeta in pozicije, skratka preko neproblematiziranega profesionaliziranega »spontanega« samoumeščanja, ta dihotomija seveda nekako podtalno privzeta (vzporedno s privzemanjem »danih« totalitet konkretnih umetnostnih praks, na katere se v največ primerih referirajo).

Relativno odprto kategorijo »diskurzov, ki spremljajo umetnost«, je sicer mogoče nekoliko konkretizirati preko klasifikacije, ki jo v knjigi *Anatomija angelov* ponudi Miško Šuvaković:

»(i) diskurze akademske zgodovine umetnosti, ki so umeščeni v »stavbi« humanističnih znanosti in filozofije, kar običajno pomeni na filozofski fakulteti ali njenih inštitutih;

(ii) diskurze zgodovine, poetike in teorije likovne umetnosti, ki se razvijajo v okvirih pouka teorije kot dopolnitve praktičnega dela na ‚umetnostnih' šolah, pravzaprav na akademiji za likovno umetnost;

(iii) diskurze in kritične prakse zgodovine in teorije umetnosti, ki nastajajo v okviru umetnostnih ustanov, torej muzejev, galerij, zapuščin, javnih zbirk;

(iv) diskurze ‚moči' zastopnikov upravljalskih in regulativnih interesov birokratov v državnih ali neodvisnih ustanovah, ki financirajo ali programsko usmerjajo delo umetnostnih ustanov (na primer ministrstva, fundacije, sveti);

(v) diskurze zgodovine in teorije umetnosti, kakršni nastajajo v ‚kulturnih rubrikah' dnevnih časopisov, tednikov ali v posebnih laičnih ali strokovnih revijah o umetnosti, kulturi in družbi;

(vi) diskurze umetnikov, ki prehajajo avtopoetične položaje (statemente) in vzpostavljajo negotovo polje teorije in umetnosti;

(vii) diskurze zgodovine ter teorije umetnosti in kulture, kakršni nastajajo pri individualnih avtorjih, ki spremljajo, oblikujejo ali uporabljajo sodobne teoretske strategije, ali ki spremljajo in oblikujejo aktualno umetniško prizorišče;[2]

1 Rastko MOČNIK, »... O umetnosti«, v: *PlatformaSCCA*, Zavod za sodobno umetnost Ljubljana, Ljubljana, 2002.

2 Šuvaković v knjigi *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po*

(viii) diskurze zgodovine in teorije umetnosti, ki nastajajo iz stranskih ali interdisciplinarnih raziskovanj filozofov, estetikov, sociologov kulture, psihologov, psihoanalitikov, avtoric, ki se ukvarjajo s študijami spola, itd.«[3]

Če sledimo Šuvakoviću, gre skratka za soobstoječe, deloma specifične diskurze, ki se umeščajo v ravno tako raznolike družbene institucije (fakultete, galerije in muzeje, raznolike medijske prostore, državne, lokalne (kulturno)politične institucije, nevladne organizacije itn.). Torej specifične »profesionalizirane diskurze«, ki o umetnostnih praksah, na katere se referirajo, primarno »govorijo«, jih uokvirjajo, analizirajo, vanje posegajo itn. v skladu s profesionalnimi disciplinarnimi kodi, pristopi in funkcijami, ki pritičejo pooblastilom in ekspertizam določene (bolj ali manj formalizirane) profesije.

1.1. (Profesionalizirani) diskurzivni parazit: teoretski alibi

Kot rečeno, diskurzi, ki spremljajo umetnost v samem začetku, pričenjajo z uvažanjem določenega »teoretskega alibija«, ki jim omogoči (iz dihotomij izhajajoče) samoutemeljevanje, utemeljijo se skratka na izposojenem temelju. Postanejo na izposojenem teoretskem temelju utemeljeni diskurzi »*o* umetnosti« (ne da bi skratka definirali ta lasten primarni »zamolčani« dihotomični ideološki temelj), pri čemer se parazitizem praviloma ne konča na tej točki, temveč v številnih primerih predstavlja bazo za polpotrošniški teoretski eklekticizem.[4] Teoretski parazitizem

letu 1960 v skladu s fokusom analize v izbor avtorjev recimo vključi Igorja Zabela, o pristopu katerega zapiše: »Zgodovinski kod *Zabelovega pisanja o umetnosti sodi v poseben trenutek evropske postmoderne. Vidni so naslednji pogoji njegovega pisanja: /…/ (iii) vzpostavljanje vzporednih možnosti teoretskih in kritiških spekulacij (poližanrskih razprav) v modusih (komunikacijskih kanalih) razstave, teksta, katalogaknjige ali, povedano drugače, Zabelovo teorijskokritiško in zgodovinsko delo se hkratno odvija v medsebojno odzivnih, vendar ne skladnih, svetovih predstavljanja in promoviranja umetnosti, to pa so svetovi razstave kot kritiškega medija, teksta kot spekulativno interpretativnega stroja in katalogaknjige kot institucije soočenja vednosti in umetnosti in moči v svetu umetnosti.*« (Miško ŠUVAKOVIĆ, *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*, Znanstveno in publicistično središče Ljubljana, Ljubljana, 2001, str. 121–2)

3 Miško ŠUVAKOVIĆ, *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*, str. 91–92.

4 »Ob tem se vsekakor zamislimo nad sodobno intelektualno krajino: lahkotnost, s katero besede zgubljajo svoj konceptualni naboj; arogantno polpotrošniško čebljanje ob prisvajanju zrelih plodov poštenega intelektualnega naprezanja; rituali zlaganega

naj bi po Močniku diskurzu predstavljal način, kako se ta vzpostavi kot ideološki diskurz, se »*prepusti* drugemu diskurzu in si s tem pasivnim dejanjem predaje priskrbi subjekt.«[5]

Ta ekonomija pa – tudi če se postavimo na pozicijo diskurza, ki parazitira – seveda ni izključno profitabilna, saj predpostavlja tudi določeno žrtev. Ker je dejanje menjave še pred samim objektom menjave (saj se v procesu menjave šele vzpostavita tako objekt kot subjektagens menjave), naj bi prišlo do temeljnega paradoksa, v katerem je »objekt menjave identičen s subjektom menjave: z dajajočo stranko. Diskurz ‚o umetnosti' se torej vzpostavi s tem, da se preda drugi diskurzivni instanci – in v zameno dobi absolutni pogoj svoje možnosti, svoj subjekt. Ta subjekt je vselej že ‚ideološko' interpeliran v neki drug diskurz, ki v tem odnosu, v odnosu do svojega ‚parazita', funkcionira kot ideološki diskurz, ne glede na to, kakšna je njegova ‚izvirna narava' (tj. ne glede na način/e, na katere/ga sicer funkcionira v drugih odnosih in obzorjih).«[6]

Kaj v opisanem procesu »diskurzivne ekonomije« pravzaprav označuje to »dejanje menjave še pred samim objektom menjave« in ta identičnost »objekta in subjekta menjave«? Močnik seveda v besedilu o diskurzih, ki spremljajo umetnost v »metodološkem« in »ideološkem« smislu,[7] govori s stališča materialistične teorije diskurza, kjer razcep med subjektom in objektom nastopa kot učinek njegovega lastnega notranjega razcepa.[8]

komuniciranja; spajanje konceptualih relikvij z najbolj grobimi ideološkimi konstrukti – vse te poteze, ki so tako domače, da jih komaj še opazimo, v resnici spodjedajo naše najglobje stalnice komuniciranja in morda celo socializiranja.« (Rastko MOČNIK, »... O umetnosti«, v: *PlatformaSCCA*)

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Pri tem je pod »metodološko« mišljeno predvsem, da določene diskurzivne prakse (v tem primeru diskurze, ki spremljajo umetnost) analizira s stališča »znanosti«, skratka s pozicije domnevno drugega »tipa diskurza«, pod »ideološko« pa – pogojno rečeno – z določenega podpodročja znotraj področja znanosti (kot rečeno: materialistična teorija diskurza, historični materializem ipd.). Nedvomno problematično ločevanje med obema segmentoma seveda služi zgolj namenom tukajšnjega zapisa, kar bo nekoliko bolj jasno v nadaljevanju.

8 »Interpelacija individua v subjekt je korelativna z razcepom subjekta; natančneje: razcep je pred subjektom, diskurzivni mehanizem cepitve je za subjekt konstitutiven. /.../ [M]eščanska ideologija individua interpelira v subjekt, s tem da na kraj sprejemnika, kamor s svojimi diskurzivnimi mehanizmi tega posameznika umešča, s temi mehanizmi vpisuje subjektivizirajoči razcep.« (Rastko MOČNIK, *Raziskave za sociologijo književnosti*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1983: 33–34)

Četudi gre za nekoliko bolj kompleksen proces, ga bom na tem mestu poskušala zarisati zgolj površno, predvsem pa skozi konkreten primer diskurzov, ki spremljajo umetnost. Ker me primarno ne zanima toliko sam proces analize ekonomije (meščanskega) subjekta, »od koder« tukaj, vsaj v neki meri, govori Močnik,[9] zgolj nekaj minimalnih opomb preko določenega ovinka oziroma vprašanja. Zakaj diskurzi, ki spremljajo umetnost, potrebujejo raznolike teoretske alibije in privzete dihotomije, če pa pravzaprav – kakor sem poskušala nakazati – ŽE govorijo iz »notranjosti« določenega disciplinarno zamejenega polja (z že vzpostavljenimi disciplinarnimi kodi itn.)? Zakaj skratka ne morejo kar nekako pričeti govoriti in potrebujejo določene »diskurzivne koordinate/odrivke«?

Privzetje nekega ideološkega diskurza v procesu manifestacije neke diskurzivne/teoretske prakse naj bi v tem okviru predpostavljala subjektovo interpelacijo (branjerazumevanje kot predpogoj, da stopimo v diskurzivni horizont privzetega, citiranega ipd. diskurzivnega fragmenta), na tak način pa zacelila oziroma na novo zarisala (tj. subjektivirala) ta razcep.

Prevedeno za tukajšnji (ideološki) namen: diskurzi, ki spremljajo umetnostne prakse, že recimo s samim pričetkom bralnega akta nekih umetnostnih praks v veliki meri pristanejo na t. i. spontano ideologijo umetnostne vede, se neizbežno že umestijo v notranjost profesionaliziranega polja. Umetnostni praksi »po tihem« predpostavijo nekega umetnika, ki predstavlja garant za totaliteto umetnine, saj sta ti isti predpostavki, kot poudarja Močnik na nekem drugem mestu,[10] predpogoja za »svobodno« branje.

Predpostavka za umestitev in tovrstno »svobodno branje« je med drugim seveda ravno predhodna discipliniranost v profesionalizirane kode, ki je tesno prepletena s (pogosto do neke mere celo golim) pripoznanjem avtoriziranih. V tej navezavi je smiselna analogija s komunikacijo (znova: konceptualizacija v okvirih

9 Ključno je izpostaviti, da je velik del Močnikovih prispevkov, ki jih povzemam, vezan na analizo književnosti oziroma literature, (ne)posredno pa tudi na njen »materialni predpogoj« v obliki maternega/nacionalnega jezika, nativnega govorca itn. Skratka, do neke mere jih je mogoče zgolj »aplicirati« na druga »umetniška podpodročja«, zaradi česar neizbežno tudi sama analiza ekonomije (meščanskega) subjekta ni toliko v ospredju (četudi je za materialistične analize umetnosti nedvomno zelo pomembna).
10 Ibid., str. 126.

materialistične teorije diskurza); materialni pogoj komunikacije, skratka prevajanje med posameznimi diskurzi in posledično produkcija »razumevanja«, je v tem primeru seveda nacionalni jezik (ali v našem: polje umetnostne produkcije) in nativni govorec[11] (disciplinirani agens). Na podlagi zgornje klasifikacije raznolikih profesionaliziranih diskurzov (z vnaprej določenimi profesionalnimi kodi, ekspertizami, konvencijami, profesionalnimi pooblastili itn.), je seveda mogoče povleči sklep, da »agensi« tovrstnih diskurzov v procesu pač ne počnejo veliko drugega kot to, da se konstituirajo kot profesionalci. Nekoliko bourdieujevsko: se preko izjavljanja konstituirajo kot legitimni agensi v profesionaliziranem polju, vstopajo v boje z drugimi, ta proces pa pravzaprav konstituira in/ali reproducira ta isti profesionalizirani okvir itn.

Celotna ekonomija je, kot izpostavi Močnik, zraven omenjenega seveda nekako frustrirajoča; kazanje tega akta naj bi nas namreč nekako »izvrglo iz našega ideološkega udobja«. (Samo) ideologizacija diskurza, ki spremlja umetnostne prakse v samem procesu njegovega vzpostavljanjamanifestacije, namreč vzporedno nekoliko načenja tudi »samozadostnost« drugih, »normalnih«, »standardnih« (teoretskih) diskurzov. Nakazuje skratka na frustrirajoče dejstvo, da je celotno teoretskodiskurzivno početje v nevarni bližini (zgolj) »gluhega mehanizma subjektivacije«[12]

1.2. (Profesionalizirani) »legitimizirani« parazitizem: disciplinarni alibi

»*/.../ [Z]nanstvena analiza umetnine ne išče tega, kar naj bi bilo v njej globoko skritega, njenega prikritega ‚jedra', prav narobe, konceptualizira tisto, česar v umetnini ni, njene odsotne pogoje, tj. pogoje, ki delujejo prav skozi svojo odsotnost, saj umetnostna produkcija zastira svoje lastne pogoje.*«[13]

11 Ohranjen izraz, ki ga uporablja Močnik v knjigi *Raziskave za sociologijo književnosti*.

12 Rastko MOČNIK, »... O umetnosti«, v: *PlatformaSCCA*.

13 Gre seveda za specifičen izsek iz znanstvenih analiz (umetnosti), znova analize, ki jih je mogoče umestiti v okvir historičnega materializma. (Zoja SKUŠEK-MOČNIK, »Uvod«, v: Zoja SKUŠEK-MOČNIK, ur., *Ideologija in estetski učinek*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980: 13)

Stvar je seveda v tem, da se teoretskega alibija in dihotomij rade poslužujejo tudi »znanosti o umetnosti« – četudi seveda precej bolj premišljeno in manj eklektično –, kot Močnik ugotavlja dobri dve desetletji pred tem v besedilu *Zgodovinski materializem pred vprašanjem 'umetnosti in družba'* (spremna beseda h knjigi Arnolda Hauserja *Umetnost in družba*).[14] Tudi recimo Hauserjeva izrazito dihotomična analiza, ki jo implicira že naslov (knjiga pa je nato razdeljena v še več dihotomičnih podpoglavij, recimo: življenjska totalnost in totalnost umetnosti; spontanost in konvencija; sociologija in psihologija; umetnost in zgodovinskost; propaganda in ideologija itn.), se pričenja ravno z umeščanjem umetnosti v »življenjsko totalnost« oziroma razmejevanjem in klasifikacije obeh. Hauser umetnost in »ekstenzivno« družbeno totalnost, kontinuirani tok vsakdanje življenjske totalnosti, loči preko (pojma) umetnine, ki naj bi bila nekakšna »intenzivna totalnost«, diskontinuiteta (v) kontinuiranem toku življenjske totalnosti, torej nekakšen njen izloček. Problem pri začetnem pozicioniranju in diferenciaciji je seveda naslednji: »Ni namreč mogoče zanikati, da bi se intenzivna totalnost umetnosti ne vključevala prav v to ekstenzivno totalnost, iz katere se vendarle nekako izloča; in tudi ni mogoče zanikati, narobe, Hauser to izrecno pravi, da je človek, ki ti totalnosti doživlja, ki ju, še več, proizvaja (enkrat spontanosamoniklo, drugič zavestno), obojič ‚isti' človek.«[15]

Ker izločka (tj. dejstvo izločitve) ni mogoče definirati nikakor drugače, se Hauser posluži teoretskega alibija preko privzemanja pojma mimesis; umetnost skratka razglasi za mimetično dejavnost. Če zanemarimo ključno »vsebinsko« konsekvenco (opredelitev umetnosti za mimetično dejavnost implicira tezo, da je realizem nekakšna nadzgodovinska ali pa kar vsezgodovinska podlaga za umetnost), je teoretski alibi skratka enako priročno sredstvo tudi v primeru disciplinarnoprofesionaliziranega diskurza. Onemogoči, da dihotomično diferencirana in

14 Močnik Hauserja sicer opredeljuje za sociologa umetnosti (njegova dela bi naj bila študijska literatura že od samih začetkov sociologije v slovenskem prostoru), morda prevladujoča opredelitev njegovega disciplinarnega pristopa v lokalnem prostoru pa je – najverjetneje zaradi treh delov *Socialne zgodovine umetnosti in literature* (Beograd, 1962) – socialna zgodovina (umetnosti).

15 Rastko MOČNIK, »Zgodovinski materializem pred vprašanjem ‚umetnost in družba'«, v: Arnold HAUSER, ur., *Umetnost in družba*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1980, str. 7.

opredeljena baza pripelje v paradoks, hkrati pa da »problematike ne mislimo, pač pa jo odpravimo s pojmom, za katerega se prenarejamo, da vemo, kaj pomeni.«[16]

Ključna težava je nato seveda na eni strani (a) ideološka in na drugi (b) metodološka: (a) pojem mimesis namreč pripada neki zgodovinski ideološki koncepciji umetnosti (prvi ga sistematično obdela Aristotel v *Poetiki*), kot tak pa je lahko zgolj predmet (historično)materialistične sociološke analize, ne pa njena predpostavka, njeno privzeto »netematizirano izhodišče«; (b) v metodološkem smislu to pomeni (vsaj) dvoje: po eni strani manifestacijo uveljavljene ideološke analize, ki ne uspe ustrezno definirati lastnega predmeta analize (v tem smislu je v primerjavi z zgornjimi tipi diskurzov ta pač nekako »bolj prepričljivo« izpeljana), poleg tega pa se legitimira enostavno tako, da se poslužuje uveljavljenih pravil akademskega diskurza – se referira na druge tekste (poroštvo za smiselnost tega pojma je preprosto v tem, da njegov pomen opredeljujejo drugi teksti). Ti drugi teksti hkrati niso sociološki (zato posredno manifestirajo odvisnost sociologije od filozofije); nakazujejo, da sociologija ne zmore definirati lastnega predmeta analize (drugače kot s posredništvom, »teoretskim alibijem«), oziroma lahko posredno potrjujejo splošno sprejeto mnenje, da so sociologiji umetnosti »›bistvene' razsežnosti umetnine pač nedostopne in da se zato zadovoljuje z raziskovanjem njenih drugotnih značilnosti,« se pač ukvarja »z njenimi manj pomembnimi, a vendarle legitimnimi drugotnimi razsežnostmi – z njenim občanskim delovanjem /.../.«[17]

Disciplinarno (ali pač ideološko) določeni diskurz lahko torej na umetnost bodisi aplicira »svoje« pojmovne okvire in/ali – v primeru historičnomaterialistične sociološkoumetniške linije, kot je Hauserjeva – izhaja iz analize tega, kako so ti pojmovni okviri, kot tudi predmet, ki ga uokvirjajo, zgodovinskomaterialistično specifični (recimo: kakšni so zgodovinskomaterialistični pogoji za vznik določenega pojmovnega okvira). Če bi bilo recimo govora o kvaliteti umetnosti, lahko sociologija umetnosti, kot je Hauserjeva, tako kvečjemu določi vir njenega »svetovnega nazora« (sicer pogosto problematiziranega pojma), od koder

16 Ibid., str. 9.
17 Ibid., str. 9–10.

se šele lahko vzpostavi baza za njeno presojanje. Presojanje pri tem bazira v »dejavnem in doživljajskem« subjektu vsakdanje prakse, subjektu, ki vzpostavlja ideološke totalitete vsakdanje življenjske prakse na eni in umetniške na drugi strani. Pri tem totalizirajoči subjekt – še eden od pojmovnih okvirov iz določenega historičnomaterialističnega diskurzivnega izseka – seveda ni individualni subjekt, pač pa družbena skupina. Baza za presojanje kvalitete pri subjektu vsakdanje življenjske prakse temu ustrezno izhaja iz položaja, zgodovinske prakse in strukture svetovnega nazora družbenozgodovinske skupine, ki ji ta »pripada«.

Če nadaljujem z brskanjem po t. i. legitimiranem parazitizmu sociološkoumetniškega diskurza in njegovem »disciplinarnemu alibiju«, se problemi dodatno množijo. Mimetični teoretski alibi in umestitev umetnine v svetovni nazor oziroma ideologijo določene družbene skupine pomeni, da jo umetnina, predhodno s perspektive sociologa umetnosti opredeljena kot mimetična, »prikazuje«. Vendar: Hauserjeva temeljna dihotomična opredelitev (»umetnost« in »družba«) hkrati izsiljuje koncepcijo, da sicer z družbenozgodovinskim svetovnim nazorom določena umetnina vsebuje še nek določen presežek, na podlagi katerega je sploh mogoče povleči razliko med (ideološko) totalnostjo vsakdanje življenjske prakse (določene družbene skupine) in njenim domnevnim izločkom – umetnostjo. Presežek je mogoče opredeliti kot »umetniškost umetnine«, kot nekaj, s čemer naj bi umetnina domnevno »presegala« svetovni nazor, s katerim je določena.

Hauser seveda, kot izpostavljeno, tega presežka ne opredeli ustrezno, kar po Močniku izhaja iz dejstva, da je že samo vprašanje o relaciji umetnosti in svetovnega nazora pač svetovnonazorsko, skratka ideološko vprašanje. Pripada določeni fazi zgodovine (umetnosti in teoretske prakse), ki je hkrati zgodovinsko opredeljena. Zastavitev vprašanja – najbolj očitno – predpostavlja neko drugo osnovo za razlikovanje temeljne dihotomije, predpostavlja določene pogoje, da ga je sploh mogoče zastaviti. Osnova za razlikovanje med umetnino in svetovnim nazorom, dejstvo, da se umetnost in umetnina kažeta kot nekaj drugega kot »zgolj« manifestacija svetovnega nazora, predpostavlja izločitev umetnosti iz »nediferencirane enotnosti ideoloških

praks«, torej njeno avtonomizacijo. Avtonomizacija tukaj seveda ni zgolj stranski produkt intervencije sociološke analize, skratka začetne dihotomične diferenciacije, ki sploh šele omogoča, da z analizo pričnemo. Še pred tem je zgodovinski pogoj možnosti konstitucije sociologije umetnosti (in podobno je seveda tudi z učinkom totalitete družbenega, ki v omenjeni knjigi nastopa kot drugi pol dihotomije), o čemer nekoliko več v nadaljevanju.

1.3. Estetski učinek in estetski postopek

»*Potemtakem bomo dejali: literarna kritika je ali umetnost in jo tedaj docela določa to, da njeno področje poprej že obstoji (literarne umetnine), področje, ki bi se mu rada pridružila, da bi našla njegovo resnico ter se nazadnje z njim zlila, ker sama ne bi več imela nobenega razloga za obstoj. Ali pa je oblika vednosti: tedaj ima predmet, ki ni njena danost, temveč njen produkt; prizadeva si, da bi ta predmet spremenila: ni zadovoljna s tem, da ga posnema, da producira njegov dvojnik; potemtakem vzdržuje med vednostjo in njenim predmetom neko razdaljo, neko ločitev.*«[18]

Če sem preko povzemanja Močnikovega besedila pričela z izpostavitvijo nekaterih specifik diskurzov, ki spremljajo umetnostne prakse, nato pa primerjalno nadaljevala z disciplinarno zamejenim diskurzom – sociologijo umetnosti (Močnik o Hauserju) –, kjer sem poskušala nakazati nekatere njune metodološke sorodnosti, bom v tem podpoglavju poskušala nakazati predvsem točke, kjer se med obema »tipoma diskurzov« vzpostavljajo (metodološke) razlike.

V tej navezavi se pojem estetskega učinka kot eden od osrednjih pojmov znotraj izsekov določenih materialističnih analiz zdi predvsem orodje, preko katerega se je mogoče izogniti obravnavi umetnosti na podlagi začetne (privzete ali opredeljene) dihotomične razdelitve in pozicioniranja. Oziroma – v primeru diskurzov, ki spremljajo umetnost – »spontanemu« sidriranju v ideološki horizont družbenozgodovinskega pojma umetnosti. Pri tem je »ideološko« še vedno razumljeno v althusserjanskem smislu.[19]

18 Pierre MACHEREY, »Nekaj temeljnih konceptov«, v: Zoja SKUŠEK-MOČNIK, ur., *Ideologija in estetski učinek*, Ljubljana: Cankarjeva založba v Ljubljani, 1980, str. 149.

19 Na tem mestu zgolj nekaj aspektov: ideologija kot doživljeni in imaginarni odnos

Estetski učinek se pogosto opredeljuje kot nekakšen specifični ideološki učinek ter hkrati kot »umetniškost umetnine«. Nanaša se skratka na domnevno specifiko učinkovanja umetnosti, ne pa na nekakšno drugotno ideološko učinkovanje (ki bi recimo lahko bilo stranski učinek podvrženja umetnostnih praks s strani različnih drugih ideoloških praks). Umetniškost umetnine naj bi bila dvojna, kot naj bi bila dvojna umetnina sama. Učinkovala bi naj hkrati neposredno, »doživljeno« (»estetsko«) in »spoznavno« (del, ki kaže, razkriva to prvo ideološko učinkovanje). Kot tak je pojem seveda »vnaprej pripravljen« za intervencijo materialistične analize; še več: zdi se celo, da je mogoče do »spoznavnega« dela estetskega učinka dostopati zgolj in samo v kolikor se »že od nekdaj« nahajamo v drugem ideološkem/diskurzivnem horizontu (recimo horizontu sociologije umetnosti), če smo skratka že od nekdaj »zunaj«, tako da tisti »ideološki del« na nas pravzaprav sploh ne more učinkovati.[20]

Preko pojma gre skratka prvenstveno za preusmeritev fokusa na (ideološko, materialno) učinkovanje umetnostnih praks, posredno pa se ponudi specifična koncepcija umetnosti (»teorija umetnosti«?), ki materialistični analizi hkrati omogoči dvoje: 1) razbiranje »spoznavnih kvalitet« samih umetnostnih praks ter razkrivanje njenih »ideoloških segmentov«; in 2) intervencijo v različne oblike »umetnostnih ideologij«, ki soproducirajo

ljudi do sveta/stvari funkcionira podobno kot nezavedno (le da je slednje individualno): predstavlja družbeno vez in hkrati mehanizem reprodukcije družbe.

20 »Možnost zgodovinskega razumevanja umetnosti je tako korelativna z možnostjo njenega nezgodovinskega doživljanja. To pa ravno zato, ker je ‹nezgodovinsko doživljanje›, to je, Hauserjeva totalizacija, prav specifični učinek ideoloških mehanizmov, in to, da ‹umetnost danes lahko tudi nima zgodovine›, kaže samo, da umetnost danes šele lahko deluje kot čista ideologija.

Toda ta ideologija se ‚izčisti' šele, ko se do nje postavimo v neko razdaljo, ko nismo več njene pasivne žrtve: čistost ideološkega učinka je možna šele, ko nam postanejo presojni njegovi proizvodni mehanizmi, to se pravi, ko imamo na voljo vsaj minimalni teoretski aparat, ki nam omogoči spoznanje tega specifičnega označevalnega mehanizma z imenom ‚ideologija'.

To pa pomeni, da ideološki učinek postane ‚čist', ko ideologija ne učinkuje več; ker pa je to ‚prečiščenje' vselej lahko le regionalno, ker ga proizvaja samo neka specifična praksa, umetnostna praksa, na nekem specifičnem polju – na estetskem področju, se moramo izraziti manj teleološko in natančneje: ‚čisti' ideološki učinek je možen le in prav tam, kjer se v samem tem učinku odpre maksimalna označevalna distanca. Zato lahko rečemo: ideološki učinek v svoji čistosti je estetski učinek – in dvoumnost tega izraza nam je dragocena, ker natančno ustreza dvoumnosti estetskega učinka.« (Rastko MOČNIK, »Zgodovinski materializem pred vprašanjem ‚umetnost in družba'«, v: Arnold HAUSER, ur., *Umetnost in družba*, str. 25–26)

ter reproducirajo ideološko učinkovanje umetnostnih praks. Pojem estetskega učinka skratka predstavlja praktično edini možni predmet materialistične analize umetnosti, ki omogoča izogib opisanima teoretskemu parazitizmu/teoretskemu alibiju (ali pač: akademsko disciplinarnemu alibiju) in dihotomični diskurzivni strukturi (ali pač normativizmu zgodnejših marksističnih obravnav umetnosti). Istočasno pa tudi izogib očitku, da specifični »disciplinarni alibi« *materialističnih* analiz umetnosti (lahko) proučuje zgolj drugotne značilnosti/učinke umetnosti.

Nakazana spontana »teorija umetnosti« kot nekakšen stranski učinek pojma estetskega učinka seveda bazira na predhodni analizi družbenozgodovinskega pojma (in učinkovanja) umetnosti: »dvojna razsežnost« umetnine, ki omogoča materialistično intervencijo v njeno ideološko učinkovanje, je v temelju določena s prehodom k moderni, »avtonomni« umetnosti. »Avtonomna umetnost« tukaj označuje prehod k situaciji, ko se ima umetnost za svoj lasten ideološki temelj, iz tega pa izhaja tudi potencial za vzpostavitev te notranje distance (razcepljenosti). Estetski učinek je tako opredeljen preko zmožnosti vzpostavljanja notranje distance do same ideologije: »Estetski učinek omogoči, da ‚uživamo' v ideološki vabi, ne da bi ji podlegli, z eno in isto vznemirjujočopomirjevalno potezo razkrije »čar«, »očarano oko« in čarovniški trik.«[21] Ta »moment samokritike«, ki naj bi bil torej specifika moderne umetnosti, umetnosti, ki/ko se »začne proizvajati v svojem lastnem polju kot polju ideologije«, ko ni več utemeljena (izključno) s strani zunanjih ideologij, temveč, kot rečeno, postavlja samo sebe za svoj (lasten) ideološki temelj, in bi naj predstavljal minimalni pogoj, da je mogoče tudi pojem umetnosti predelati v marksovsko »razumno abstrakcijo«, ki se je posluži tudi Hauser.

Četudi bi se bilo smiselno pri pojmu zadržati nekoliko dlje, se bom na tem mestu, ko sem že izpostavila nekatere sorodnosti, znova nekoliko osredotočila na omenjene razlike med »profesionaliziranimi umetniškimi ideologijami« in »materialističnimi analizami umetnosti«. V tej navezavi se je smiselno znova vrniti na Močnikovo opredelitev specifik diskurzov, ki spremljajo umetnostne prakse, in katere naj bi – poleg vsega že naštetega – zaznamovala tudi nekakšna strukturna podobnost s

21 Rastko MOČNIK, »... O umetnosti«, v: *PlatformaSCCA*.

svojim predmetom.[22] Za utemeljitev te trditve se Močnik osredotoči predvsem na materialne učinke diskurzivnega parazitizma oziroma strategije sposojanja. Možnosti učinkov parazitizma sta predvsem dve: bodisi naj bi šlo za privzemanje in »zasidranje« v ideološkem alibiju, skratka njegovo reprodukcijo, bodisi za nekakšno »notranje raztrganje«, »umestitev v ideologiji, nato pa nadaljevanje imitacije ideološkega postopka, ki naposled vodi v vpeljavo notranje distance v polje ideologije.«[23]

V tej navezavi Močnik ponudi analogijo s »subverzivnimi« strategijami tipa transvestizem ali pankovsko subverzivno strategijo – pri čimer se bržkone nasloni na Žižkovo opredelitev panka in nadidentifikacije v navezavi na strategije Laibach iz 80. let prejšnjega stoletja.[24] Estetskemu postopku naj bi formalno ustrezali le diskurzi tega zadnjega tipa. In če naj bi bili »znanstveni« diskurzi o umetnosti analitični, so diskurzi, ki spremljajo umetnostne prakse, predvsem analogni – v diskurzu »metodološko« reprezentirajo predmet, o katerem govorijo; diskurz o umetnosti naj bi skratka (lahko) ponotranjil svojega drugega, reprezentacijo, na tej metaravni pa proizvedel še reprezentativni stranski učinek, reprezentiral umetnost, o kateri govori. Točno na tem mestu pa lahko diskurz, ki spremlja umetnostne prakse, postane teorija, »je lahko pristno refleksiven in /.../ vzpostavi kontrolirano in reflektirano razmerje s svojim specifičnim drugim.«[25]

2. Diskurzivna arhitektonika:[26] teorija-praksa – umetnost

Preko primerjave sem do sedaj poskušala izpostaviti različne vidike materialnih učinkov dveh deloma različnih pristopov k relaciji diskurzivna/teoretska praksa – umetnost, ki sem jih v grobem razdelila na metodološke in ideološke. Pri tem se »oba tipa diskurza«, kot izpostavljeno, poslužujeta podobnih orodij,

22 Ibid.
23 Ibid.
24 O tem glej: Slavoj ŽIŽEK, *Filozofija skozi psihoanalizo*, DDU Univerzum, Ljubljana, 1984, str. 100–130.
25 Ibid.
26 Izraz »arhitektonika« v navezavi na filozofijo uporabi Eva D. Bahovec v spremni besedi *Od Hegla do ženske* (knjiga Catherine Malabou *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*) in v besedilu *Foucault, Deleuze, Derrida: arhitektura v filozofiji* (Praznine, december 2013).

tj. dihotomične osnove in teoretskega parazitizma/alibija, nakazane razlike pa je mogoče sintetizirati preko aspekta umeščanja diskurzivnih praks. V navezavi na diskurze, ki spremljajo umetnost, si je tako znova smiselno zastaviti vprašanje, zakaj diskurzi, ki spremljajo umetnost, potrebujejo raznolike teoretske alibije in privzete dihotomije, če pa pravzaprav – kakor sem poskušala izpostaviti – ŽE govorijo iz »notranjosti« določenega disciplinarno zamejenega polja (z že vzpostavljenimi disciplinarnimi kodi itn.).

Lahko bi povlekla sklep, da diskurzi, ki spremljajo umetnost (recimo Šuvakovićevi diskurzi od *ii* do *vi*), spontano privzamejo ideološko ločnico zunanjost – notranjost (recimo neko »avtonomno področje umetnosti« in njegova domnevna zunanjost), nato pa jo preko diskurzivnega parazitizma »iz notranjosti« na novo zarišejo, a pri tem zabrišejo to njihovo ŽE predhodno pozicioniranost. Šuvakovič recimo v tej navezavi govori o »družbenem« (prosto po materialistični terminologiji bi temu lahko rekli tudi konkretne družbeno zgodovinske okoliščine) kot zunanjosti, ki je pravzaprav notranja zunanjost.[27] Za razliko od tega se zdi, da v primeru »znanstvenih« (*i, vii*) – na mestu, kjer prvi privzamejo določen ideološki (teoretski) diskurz kot bazo za samoutemeljevanje – isti funkciji (lahko) umetnost sama služi kot nekakšen »predmetni alibi za samoutemeljevanje«, vendar je temu ustrezno neizbežno določena sekundarno. V skladu z »disciplinarno izbiro« (ki vnaprej določa, kateri aspekti »predmeta« so pravzaprav lahko »predmet« analize), hkrati pa »ideološko«. »Disciplinarna izbira« – še posebno v primeru materialističnih analiz – praviloma bazira na preddoločenih pojmih in/ali diskuzivnih horizontih (razred, razredni boj, svetovni nazor itn.). »Znanstvena« analiza materialističnega tipa, bi lahko rekla, v razmerju do predmeta analize proizvede vmesnik-

27 »/.../ 1. Umetniško, tj. literarno delo je v določenem razmerju z zunanjim, s tem da je zunanje *polje družbenega*;
2. družbeno ni dobesedno ali mehanično odraženo v literarnem delu, to pa zato, ker je *zunanjost* pravzaprav *notranja zunanjost*; /../.« (Miško ŠUVAKOVIĆ, *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*, str. 139)
Šuvaković se v citatu sicer navezuje ravno na konceptualizacijo razmerja med umetnostjo, družbo in tekstom pri avtorjih, med katere bi lahko, vsaj v neki fazi, umestili tudi Močnika (iz skupinsko predstavljenega besedila *Umetnost, družba/tekst* oziroma uredniškega uvodnika revije *Problemi-Razprave* iz leta 1975 – pod uvodnik podpisani: Mladen Dolar, Danijel Levski, Jure Mikuž, Rastko Močnik in Slavoj Žižek).

pojem, kateri že predpostavlja intervencijo analize in v katerem sta že implicirani »metodološka« in »ideološka« plat njenega procesa (primer estetskega učinka).

Če bi nekako poskušala primerjalno sintetizirati: »znanstveni diskurz«, ki se tako ali drugače nanaša na umetnost se, vsaj načeloma, ne postavlja, ne govori iz »notranjosti« tega, v okviru česar je njen objekt/predmet sploh šele možen, »diskurzivno eksistira«, saj ga v tem primeru med drugim zanimajo ravno ti pogoji možnosti, kar pa seveda ne pomeni, da ni vnaprej pozicioniran (onstran recimo konkretne zgodovinskodružbene, znotrajsferne ipd. umeščenosti pisca).

V obeh primerih bi lahko govorili – če pač različne spektre materialnih učinkov tega procesa mislimo skozi genetično-strukturalistično terminologijo – o profesionaliziranih diskurzih, ki reproducirajo profesionalizirano polje, disciplinirajo agensa, ga vzpostavljajo kot legitimnega profesionalca itn. Razlika je, kot že izpostavljeno, v tem, da s stališča materialističnih analiz »umetnostne ideologije« »celijo« notranji razcep umetnine, reproducirajo profesionalizirano (ideološko) polje, medtem ko na primer materialistična sociologija umetnosti konstituira lasten profesionalizirani horizont na podlagi tega prvega (družbenozgodovinsko pogojenega) profesionaliziranega polja in njemu pripadajočih diskurzov. Se skratka konstituira/profesionalizira skozi njegovo analizo, »razkrivanje«, »dekonstrukcijo«.

Pojem estetskega učinka tako »metodološko onemogoča«, vsaj v procesu analize, zaprtje fokusa na poljubno totaliteto (disciplinarno zamejeno polje, totaliteta umetnine ipd.), ker estetskega učinka pač ni mogoče nekako (vnaprej) zamejiti, četudi je mogoče na podlagi analize konkretnih primerov zasilno nakazati ravni, horizonte in razsežnosti. Kar pa seveda ne pomeni, da stranski učinki procesa analize, prebijanja nekega diskurzivnega horizonta s stališča in metodologijami drugega – čeprav niso ravno takšni – vzpostavljajo (učinek) totalitete disciplinarnega pristopa (preko razvijanja določenega disciplinarnega koda).[28]

28 Slavoj Žižek v spremni besedi še enega od primerov lokalne materialistične analize umetnosti, knjige *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije* Zoje Skušek-Močnik, recimo zapiše: »*Ena osnovnih postavk materialistične teorije označevalca je, da je teorija sama vpeta v svoj ‚projekt' – to, čemur pravimo ‚odgovornost stila' za samo vsebino: materialistične teorije ni mogoče ustrezno podati v obliki linearnih dedukcij, velikih ‚sintez' oziroma sistema-*

Profesionalizirani diskurz tipa umetniška ideologija se za razliko od tega (spontano) umešča v lastno notranjost do te mere, da pač ne more videti lastnih meja in (zgodovinskodružbenih) pogojev. Zgodovinskodružbeni pogoji so kvečjemu neka ponotranjena zunanjost, »kontekst« v lastni ideološki cevi, v razmerju do katerega analizirajo svoj (predhodno totaliziran) predmet, dihotomični okvir pa v večini primerov služi kot baza, na podlagi katere se analizira točno določene specifike totaliziranega predmeta analize (v kontekstu sodobne umetnosti recimo: sodobnost, političnost, kritičnost, družbena angažiranost ipd.).

V sledečem poglavju bom, izhajajoč iz zarisanih pristopov, poskušala nakazati še nek dodaten pristop diskurzivnih/teoretskih praks v večji ali manjši navezavi na umetnost. Pristopoma analize umetnosti, ki v veliki meri nastopa kot nekakšen material za samoutemeljevanje, bom skratka poskušala sopostaviti pristope k branjupisanju, ki so v bližini prakse razdiscipliniranja. Gre za tipe diskurzivnih/teoretskih praks, ki se praviloma ne umeščajo ali nočejo umeščati v notranjost polja umetnosti, istočasno pa, vsaj načeloma, ne izhajajo iz analiz umetnosti, na podlagi katerih bi konstituirale lastno fiksno profesionalizirano območje, disciplino ali metodologijo.

2.1. Parodična ponavljanja in uporna branja

V obeh primerih opisanih praks v (ne)posredni povezavi z umetnostjo gre skratka za pisanje preko branja, citiranja, diskurzivnega parazitizma, ki – skozi materialistično koncepcijo – v primeru diskurzov, ki spremljajo umetnost, sovpada z ideološkim (samo)umeščanjem. Če skratka v primeru diskurzov, ki spremljajo umetnost, bralna praksa sovpada z ideološkim umeščanjem (interpelacijosubjektivacijo), se lahko analiza ideo-

tičnih predstavitev; potrebni so konkretni, vselej parcialni, ‚prizmatični' posegi /.../, ki že s samo svojo formo izpričujejo ideološko laž, imaginarno naravo Celote.« In dejansko, knjiga je skupek prizmičnih izsekov, fokusiranih na formo gledališča in na estetski učinek, ki naj bi pritikal specifično tej formi. Metodologija SkušekMočnik je podobna kot opisana Hauserjeva: sestavljena je iz začetne predpostavke v obliki neke družbene funkcije gledališča, »čeprav je jasno, da dejavnosti, skozi katere naj bi se po naši začetni fikciji ‹izražala›, to funkcijo šele konstituirajo,« skratka začetnega nezgodovinskega pogleda, ki je seveda »potlačen« (a reflektiran, vsaj deloma kontroliran) pogled s sodobnega položaja z vsemi neizbežnimi kontaminiranostmi, do katerih se je treba skozi množico prizmičnih izsekov in »delo analize« šele dokopati. Glej: Zoja SKUŠEK-MOČNIK, *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, DDU Univerzum, Ljubljana, 1980.

loških/umetniških tekstov temu izogne zgolj »v kolikor je že od vedno, izven' branega teksta; če je vpeta v kakšen drugi tekst.«[29]

V tem podpoglavju bom poskušala preko pojma diskurzivne arhitektonike razpreti še določene vidike naslovne relacije teorija-praksa – umetnost. Izraz arhitektonika, kot že rečeno, v dveh besedilih uporabi Eva D. Bahovec: v navezavi na dekonstrukcijo Catherine Malabou in Derridaja jo umešča na relacijo dekonstrukcija (bralna in pisna praksa) – filozofski sistem (tekst). V tem kontekstu smo seveda v območju disciplinarnega polja filozofije, polja, kjer »se piše tako, da se bere oziroma filozof piše, v tem da bere.«[30] Bahovec v navezavi na arhitektoniko dekonstrukcije (in nekaterih drugih »filozofskih pristopov«) govori o bralno-pisni praksi kot umeščanju v »notranjost«, torej v diskurzivni horizont teksta, ter iskanju »zanemarjenih kotičkov, poškodovanega vogelnega kamna, tistega, ki že od izvora dalje ogroža koherenco in notranji red zgradbe.«[31]

Nekoliko poenostavljeno rečeno, gre za iskanje mesta, kjer se koherenca teksta/sistema »upira sami sebi«, pri čemer presežek teksta predstavlja segment, kjer je neki manj/več od tega, kar bi ta hotel reči. (Semantični) presežek je seveda v okviru materialistične analize/materialistične teorije diskurza opredeljen kot tisto mesto/mehanizem, kjer se bralec interpelira/subjektivira.[32] V tej navezavi znova pridemo do že omenjenega segmenta bralnopisne prakse in/kot subjektivacije: *nakazovanje na frustrirajoče dejstvo, da je celotno teoretskodiskurzivno početje v nevarni bližini (zgolj) »gluhega mehanizma subjektivacije«*.

Zdi se, da subjektivacija, za katero tukaj gre, ne sovpada več s sidriranjem oziroma umeščanjem v specifičen disciplinarni kod, temveč jo je mogoče bolj ustrezno opisati s poskusi razdisciplineriranja.[33] Bralna praksa, ki poskuša brskati za deli teksta,

29 Rastko MOČNIK, *Raziskave za sociologijo književnosti*, str. 33.

30 Eva D. BAHOVEC, »Od Hegla do ženske«, v: Catherine MALABOU, *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, Krtina, Ljubljana, 2011, str. 190.

31 Ibid.

32 »Meščanski ideološki prijem zgreši elipso prav na kraju, kjer lahko kapitalizira njeno semantično presežno vrednost /.../. Ta saturacijski mehanizem, katerega šiv, kakor se razodene za nazaj, vpne prav beseda ‹tako› kot ‹znotrajizjavni' preklopnik (shifter), je seveda prav posebna ekonomija subjekta, to je prav posebna ekonomija njegove razcepljenosti.« (Rastko MOČNIK, *Raziskave za sociologijo književnosti*, str. 27)

33 Na tem mestu ne gre toliko za razlikovanje med domnevno ultimativno različnimi tipi subjektivacije, saj ne nazadnje subjektivacija v bližini razdisciplineriranja predpostavlja (predhodno) umestitev in privzetje disciplinarnega koda, ki pa se ga poskuša

kjer ta ni povsem pod lastnim nadzorom, kjer se »razkriva« način, kako je narejen, v veliki meri deluje kakor analiza estetskega učinka diskurzivne/teoretske prakse, ki pa, za razliko od opisanih materialističnih analiz umetnosti, ne bazira toliko na predpostavki, da je ideološki učinek teksta mogoče analizirati zgolj v kolikor mu ne »podležemo«. V kolikor ga skratka beremo z »varnega mesta« predhodne umeščenosti v nek drug tekst oziroma diskurzivni horizont.

Ker se na tem mestu v veliki meri referiram na izseke iz feminističnih branj: ni nikakršnega »varnega mesta«, od koder bi lahko bralipisali, »nobenega mesta, nobenega kraja, ne daje ji ničesar, kar bi mogla zavzeti«,[34] »*od kje* naj bi izganjali to moško miselnost, če smo mi sami posedovani z njene strani in smo kot izobraženi proizvod naše kulture bili nezavedno izurjeni v ‚branju literature kot moški' – tj. z dominantno moškocentristično perspektivo moškega protagonista, ki sebe vedno – zgrešeno – postavlja za univerzalno merilo?«[35] To pozicijo je potrebno šele vzpostaviti skozi različne plasti tekstualnih odrivkov in mrežnodialoških izmenjav, tako v okvirih t. i. »diskurzivne« kot »družbene« materialnosti.

Shoshana Felman v knjigi *Kaj ženska hoče? Vprašanje avtobiografije in vezi branja* tako recimo predlaga metodologijo »uporne-ga« branjapisanja, ki ne izhaja iz domnevne zunanjosti, temveč poskuša skozi branje in ponovno branje (revizijo) – podobno kot Malabou – zasledovati notranje tekstualne (samo)upore: »Moje prizadevanje je torej, da se branju ne bi ‚upirala' od zunaj, temveč poskušala v vsakem tekstu zasledovati njegov lastni odpor samemu sebi, njegov lastni literarni, nezavedni besedilni samoprestop /.../.«[36] Besedilni samoprestop Felman opredeli tudi kot literarni eksces in naj bi domnevno bil specifika umetnosti, predvsem pa neuklonljiv določenim agendam. »Ženska bralka«[37] naj bi preko vrinjanja svojega (domnevno) lastnega

v naslednji fazi (samo)problematizirati, eksplicirati ter razrahljati.

34 Catherine MALABOU, *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, Krtina, Ljubljana, 2011, str. 160.

35 Shoshana FELMAN, *What Does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993, str. 5.

36 Ibid., str. 6.

37 Pri tem »ženska« – podobno kot pri Malabou – ne označuje predmeta tradicionalnega feminizma (ki se večjidel konstituira preko antagonizma do »moške dominacije«), hkrati pa je ni mogoče enostavno umestiti v (feministične) dekonstrukcije

izrekanja v procesu revizionističnega branjapisanja ta literarni eksces retorično posredovala in/kot ojačala. Felman, ki seveda izhaja iz feminističnih bralnih metodologij, lastno branje v veliki meri konceptualizira ravno preko relacije teorija-praksa. Bralna praksa naj ne bi bazirala v teoriji (feminizem), ampak v »želji po nastajanju nove prakse«, pri čemer feminizem nastopa kot vpliv, ne pa na način teoretične pravovernosti ali »pooblastitve nove institucionalizacije«. Namesto relacije teorija-praksa tako Felman preko Michela de Certeauja ponudi distinkcijo med »etiko« in teoretskim »dogmatizmom«:

»›Etika je izražena skozi *efektivne operacije* in definira distanco med tem, kar je, in tem, kar naj bi naj bilo. Ta distanca označuje prostor, kjer *moramo nekaj storiti*. Na drugi strani pa je dogmatizem avtoriziran s strani realnosti, za katero trdi, da jo predstavlja, in v imenu te realnosti vsiljuje zakone.‘ V svojem dogmatskem vidiku je vsaka teorija zakonodajna. Po eni strani diktira, po drugi pa cenzurira. Praksa ne cenzurira, temveč zgolj prikazuje, *kaj se lahko stori* in kaj se lahko stori drugače /…/. Praksa ne uvaja svojih zakonov, temveč kaže načine (delujoče ali pač ne: načine, katerih merilo ni pravilnost, temveč učinkovitost), ki nam omogočajo /…/, da posežemo v prenos kanonične literature, ne zgolj z demistifikacijo njenih slepih peg, nestrpnosti in struktur prisile, temveč s hkratnim izpostavljanjem njenih samokritičnih perspektiv ter lastnega (nenamernega) samosubverzivnega vpogleda.«[38]

Uporno branje, kot ga opisuje Felman, seveda ni početje, ki se menifestira iz spontane ali načrtne samoumestitve v varno identitetno območje, saj brskanje po »znotrajtekstualnih uporih« vključuje tudi segment »tekstualnega upiranja upornemu branju«, ki – kot opisuje – »zavira pisanje in odlaga dovršitev knjige«. Pisna praksa naj bi bila v tem smislu temeljno povezana s postajanjem, ki ga zapisano vsaj v določeni meri dokumentira. Vodi jo impulz, prizadevanje, ki ga je mogoče najti tudi v besedilu, vendar ga pišoča sprva še ne poseduje: »proces pisanja [je] proces odkrivanja nečesa v sebi, kar prej kratko malo ni obstajalo, odkrivanje nečesa, za kar ne vemo, da je v nas, oziroma tega, kar v procesu postanemo.« Ta impulz in morda celo neka

esencializma.
38 Ibid., str. 8.

»nova vednost« pa pišoči ni samoprisotna niti v začetku niti proti koncu njenega bralnopisnega procesa, temveč je v temelju zvezana z vezmi branja.[39] »Bralci so tisti, ki oznamujejo vednost pišoče o sebi,« saj bralno-pisni proces sestoji tudi iz spoznanja, da »ženska bralka« še nima svoje pozicije ter da hkrati kljubuje lastnemu obstoju in obstoju te iste pozicije.[40]

Felman sicer na več mestih izpostavi lastno zadržanost do pojma avtobiografije in avtobiografskega (ki naj bi zaznamovalo tovrstno bralno-pisno prakso), predvsem preko dejstva, da slednja ne more biti samoprisotna in sploh zavestno početje pišoče, saj je njena specifična pozicija v temelju zvezana s travmo (oziroma zgodbo o travmi). Tukaj pa se vzpostavi tudi stična točka z bralnopisno prakso v obliki nekakšnega parodičnega ponavljanja, ki jo ponudi Malabou.

Malabou v besedilu *Možnost ženske, nemožnost filozofije* povezuje družbeno nasilje nad ženskami in »disciplinarno nasilje« filozofije, »prvega spola« ženske filozofa, ki je obsojena na ponavljanje in parazitizem: »Vsi ‚filozofski' objekti so in bodo ostali za ženske izposojeni objekti. Vprašanja so jim in jim bodo vedno dodeljena.«[41] Posnemanje specifičnega tipa branjapisanja je predpogoj za vzpostavitev (»družbene«) avtoritete pišoče, vendar naj bi jo ta isti proces prikrajšal za avtoriteto njene lastne emancipiranosti. Tako ji ne preostane veliko drugega, kakor da z izposojenim glasom, »nevtralnim jezikom po zgledu uvodov v zbrana dela velikih mislecev«, v katerem je prikrajšana za govor, ustvarja probleme. Sprejme pozo simuliranja »nevtralnega in občega diskurza«, ki pa ga s ponavljanjem subvertira (estetski postopek in učinek), proizvaja simulaker oziroma kopijo kopije; posnemanje naj bi skratka sprevrgla v osvobajajoč pastiš. Preko strateškega posnemanja poskuša izumiti obliko branja,

39 Najbrž ni popolno naključje, da je tudi osnutek razmisleka, skorajda tujek ali podtik v tem zadnjem delu besedila, produkt dialoških izmenjav med dvema piskama »o umetnosti« v procesu samega pisanja.

40 »Predlagala bom, da ne more postati posedovana tako, da poskušamo neposredno dostopati do sebe kot ženske (‚osebno vpletanje'), ali s pretvarjanjem, da smo zapustili kulturo ali izstopili iz teksta (tako, da smo postali ‚uporni bralec'). Namesto tega na tem mestu predlagam, da morda ospolimo svojo zgodbo ali do nje dostopamo zgolj posredno – preko združevanja literature, teorije in avtobiografije skozi dejanje branja in preko tega torej vnašanja svoje spolne različnosti in istočasno svoje avtobiografije kot pogrešane v tekste kulture.« (Shoshana FELMAN, *What Does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*, str. 14)

41 Catherine MALABOU, *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, str. 162.

ki je zmožna izpostaviti to izključitev določenega govora (kot pogoj lastne možnosti). Označevalec ženske tako pri Malabou (preko minimalne začetne definicije, ki je v temelju zvezana z nasiljem) sovpada s tem »krajem brez kraja«.

V navezavi na proces razdisciplineranja, ki ga je preko prebiranja umetniških in teoretskih tekstov pišoča prisiljena vzpostaviti brez kraja, je potrebno – primerjalno z orisanima bralno-pisnima praksama – izpostaviti še nek dodaten moment. Travma in nasilje, ki naj bi v temelju zaznamovala bralkopišočo in ki se v procesu branjapisanja ter »vezi branja«, cepljenja in celjenjainterpeliranja ne moreta enostavno (zavestno, hoteno ipd.) izpričevati, da bi ji lahko postala samoprisotna, naj bi bila v temelju zvezana z »ubijanjem, ne da bi zares morali umreti«, »ubijanjem (lastnega) jaza s pisanjem«, vzporednim zapisovanjem lastne smrti.

2.3. Ekskurzi v umetnost ter umetnost in/kot diskurzivna bergla

Če sem v prejšnjem poglavju poskušala orisati nek predhodnima domnevno drugačen pristop k pisnobralni praksi, ki je bil zgolj v neki meri zvezan z umetnostjo, bom izhajajoč iz v prvem poglavju orisanih materialističnih analiz umetnosti in feministične intervencije v tem podpoglavju fokus poskušala v večji meri osredotočiti na »mesto umetnosti«, hkrati pa preplesti t. i. »diskurzivno« in »družbeno« materialnost diskurzivne/teoretske prakse. V tej navezavi se ob bralno-pisni poziciji brez (lastnega) kraja, polja in disciplinarne umeščenosti, ki bi naj bila v veliki meri spolno zaznamovana, relacija teorija-praksa lahko še dodatno člení, »delitev teorija-praksa postaja notranja hierarhična delitev, delitev na pravo, čvrsto moško teorijo (spoznavanje objektivnih dejstev politične ekonomije itn.) in šibko, feminilno teorijo (filozofiranje), odločno, avtoritarno prakso in šibkostjo ter omahljivostjo.«[42]

Če je skratka v prvem delu tukajšnjega pisanja na primerjane diskurze, ki spremljajo umetnost in materialistične analize umetnosti, mogoče prilepiti distinkcijo med šibko in

42 Glej: Primož KRAŠOVEC, »Moška dominacija v levičarskih druščinah«, v: *Tribuna: ŠOUvinizem*, Ljubljana, 2015. Dostopno na: http://www.3buna.si/souvinizem/

čvrsto diskurzivno/teoretsko prakso, bi lahko razdisciplinirajoče bralnopisne prakse, ki izpostavljajo lastne razcepe, disciplinranosti, rane, skelet in meso, opredelila kot ranjene diskurzivne/teoretske prakse. Vendar: kakšno je sploh mesto umetnosti znotraj t. i. čvrste in ranjene prakse?

V navezavi na orisane izseke iz materialističnih analiz umetnosti bi lahko govorili o ekskurzih v umetnost,[43] kjer je umetnost v temelju opredeljena s specifičnim ideološkim učinkom, predvsem pa domnevnim notranjim razcepom, nastopa kot potencialno orodje za konstitucijo kritične analize ideološkega učinkovanja vobče, skratka v največji meri fukcionira kot potrošno orodje za disciplinarno (samo)konstitucijo. Pri poskusu raziskovanja mesta/funkcije umetnosti v okvirih t. i. ranjene diskurzivne/teoretske prakse pa je, sledeč Malabou, ključnega pomena poskušati sočasno misliti metodologijo razdisciplinirania in površno analizo (disgresijo v?) empirijo. Skratka površne refleksije »teoretskega polja«, v katerega sem bolj ali manj vključena, ter specifike bralnopisne prakse, kjer se distinkcije med brano umetnostno in teoretsko prakso ter estetskim učinkom in estetskim postopkom zabrisujejo.

Kako torej v tej navezavi razumeti/povezati dokaj očitno dejstvo, da piske, ki se »približujejo« nečemu, kar ima (relativno pripoznani) status diskurzivne/teoretske prakse in kar ni neposredno vezano predvsem na njihovo domnevno »specifično stanje« (feminizem, študije spolov, LGBT teorije in fokusi, sociologija družine, vsakdanjega življenja ipd.), v veliki meri pišejo ravno o umetnosti? Da so povrhu tega pogosto sumničave in zadržane do »abstraktnega in občega diskurza«, ki preveč smrdi po bližini (družbene) pozicije univerzalnega intelektualca ali celo »opinion makerja«, da plaho stopajo izven (vnaprej) določenih rubrik, strani, disciplinarno zamejenih oddaj, v katerih jim je postalo relativno udobno in v katerih so se že nekoliko izmojstrile?

V navezavi na t. i. ranjene diskurzivne/teoretske prakse v večji ali manjši bližini terapevtskega, razdisciplinirajoče-subjektivirajočega procesa bom na tem mestu predlagala učinko-

43 Glej: Aleš MENDIŽEVEC, »Ekskurz v umetnost: zgodba nekega marksista«, v: ŠUM#3, Ljubljana, 2014. Dostopno na: https://sumrevija.wordpress.com/2015/03/17/sum-3-ales-mendizevec-ekskurz-v-umetnost-zgodba-nekega-marksista/

vanje umetnosti kot diskurzivne bergle. Bralno-pisna praksa, ki ima po eni strani rehabilitacijske razsežnosti in ki si – v veliki meri ravno zaradi tega istega – še težje pridobi dovoljšnjo mero pripoznanja, avtoritete in permanentnih vezi branja (recimo mikro(male)bonding praks v obliki relativno stabilnih oblik recipročnega branja ali kontinuiranega izražanja »teoretske privrženosti« preko drobnih lajk pozornosti), v tem smislu funkcionira kot orodje poskusov in prepletov omenjenega razdisciplineranja in subjektivacije. Umetnost funkcionira kot začasna ali trajna bergla v rehabilizacijskem procesu, ki je hkrati tesno povezan s pripoznanjem in pridobivanjem avtoritete pišoče. Da ne gre enostavno za predmet analize, nekakšen predmetni alibi, bi lahko sklepala na podlagi tega, da umetnost hkrati pogosto funkcionira kot nekakšen prostorprojekcija (Certeaujev »kjer moramo nekaj storiti«), kjer bralka-piska – vsaj znotraj »diskurzivne materialnosti« – poskuša misliti (vsaj posredno lastno?) emancipacijo. Ranjena bralno-pisna praksa tako »emancipatorni potencial«, ki ga rehabilitacijska praksa obljublja, še najpogosteje projicira ravno v lastno diskurzivno berglo (recimo brska za emancipatornimi potenciali umetnosti). Celotno početje je skratka dvorezno in nepredvidljivo (bergla lahko v rehabilitacijskem procesu pomaga shoditi ali pa pač podaljša nedonošenost v slabo neskončnost). Diskurzivno-materialni segment ambivalence med zdravilom in strupom je namreč mogoče v končni fazi opazovati tudi v tem, da poskusi razdisciplineranja v okviru nekega bolj ali manj discipliniranega »teoretskega polja« pogosto tvegajo postati objekt feminizacije.

Literatura

Eva D. BAHOVEC, »Od Hegla do ženske«, v: Catherine MALABOU, *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, Krtina, Ljubljana, 2011.

Shoshana FELMAN, *What Does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993.

Pierre MACHEREY, »Nekaj temeljnih konceptov«, v: Zoja SKUŠEK-MOČNIK, ur., *Ideologija in estetski učinek*, Ljubljana: Cankarjeva založba v Ljubljani, 1980.

Catherine MALABOU, *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, Krtina, Ljubljana, 2011.

Rastko MOČNIK, »... O umetnosti«, v: *PlatformaSCCA*, Zavod za sodobno umetnost Ljubljana, Ljubljana, 2002. Dostopno na: http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/mocnikslo.ht

Rastko MOČNIK, *Raziskave za sociologijo književnosti*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1983.

Rastko MOČNIK, »Zgodovinski materializem pred vprašanjem ‚umetnost in družba'«, v: Arnold HAUSER, ur., *Umetnost in družba*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1980.

Zoja SKUŠEK-MOČNIK, »Uvod«, v: Zoja SKUŠEK-MOČNIK, ur., *Ideologija in estetski učinek*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980.

Miško ŠUVAKOVIĆ, *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*, Znanstveno in publicistično središče Ljubljana, Ljubljana, 2001.

Kaja Kraner primarno deluje kot piska kritiških, teoretičnih besedil in radijskih oddaj na področju sodobnih umetnosti. Je programska sodelavka Pekarne Magdalenske mreže, članica uredništva revije ŠUM, sourednikuje oddajo Art-area na Radiu Študent ter v okviru ŠUM in kolektiva Neteorit so-vodi bralne seminarje iz področja sodobnih umetnosti.V dosedanji praksi se je osredotočala predvsem na relacijo med umetnostjo, politiko in teorijo ter produkcijskimi okoliščinami sodobne umetnosti. Trenutno v okviru doktorskega študija raziskuje pojem geopolitike umetnosti.

Kaja Kraner is primarily a critic and an author of theoretical texts as well as radio shows on contemporary art, who is also an active participant at the Pekarna Magdalenske mreže network, a member on the editorial board of the ŠUM journal and a co editor of the Art area radio show on Radio Študent. In addition, she has been co hosting reading seminars on contemporary art under the auspices of ŠUM and the Neteorit collective, while her recent practice has been primarily focused on the relation between art, politics and theory on the one hand and conditions of production of contemporary art on the other. As part of her PhD, she is currently researching the notion of geopolitics in art.

Telesni jezik Artauda in jezično telo Nižinskega

Shizofreni postopek v teoriji in praksi

Pia Brezavšček

Uvod ali (shizofreni) trikotnik

V sledečem prispevku bi rada analizirala razmerje med teoretsko in praktično produkcijo na konkretnem, morda na prvi pogled nekoliko anahronem, skoraj sto let starem primeru, a zgolj zato, da bi izpostavila nekatere probleme in zapletene pozicije moči, ki pa se na specifičen način, a v podivjani različici, še vedno preigravajo. Ne bom obravnavala kar katere koli prakse, ampak se bom ukvarjala na eni strani z literarno umetniško prakso, na drugi strani pa s prakso (sodobnega) plesa v njunem razmerju do teoretske produkcije. To trojico bom dra-

matizirala preko treh zgodovinskih likov in njihovih razmerij, kakor jih je moč razbrati iz nekaterih virov. Polje literature bo za ta namen, čeprav tu jasno nikakor ne gre za reprezentacijo literatov na splošno, ampak zgolj ene, a pomenljive partikularne pozicije, zastopal Antonin Artaud skozi svoje dopisovanje z urednikom najpomembnejše francoske literarne revije svojega časa *La Nouvelle Revue Française*, teoretikom Jacquesom Rivièrjem, ki je potekalo v letih 1923–1924, ko je mladi Artaud želel (neuspešno) izdati nekaj svojih pesmi. Plesno prakso pa bo zastopal Vaclav Nižinski, ki ga je, sicer deset let pred dopisovanjem z Artaudem in še pred prvo svetovno vojno, prav tako »analiziral« oziroma teoretsko obdelal prav ta isti možak, Jacques Rivière. V tem zanimivem trikotniku (z odprto stranico, saj Artaud in Nižinski kakšne korespondence, vsaj po mojih podatkih, nista imela, sta pa oba imela shizofrenijo (!)) figura teoretika tako odigra dvojno, celo dvolično razmerje do umetnosti. Na dan pride dvojnost pričakovanj, ki so očitno utemeljena v predeterminiranih idejah o tem, kakšne naj bi bile določene umetniške zvrsti in prakse ter kaj naj bi predstavljale. Kako močan branik teh idej oz. ideologij je lahko teoretik in kakšna (samo)konceptualizacija se mora na umetniški strani dogoditi, da se lahko ta (kljub vsemu tradicionalni) steber logosa zamaje? Trojica pesnik–teoretik–plesalec je v našem primeru zanimiva tudi zato, ker so kriteriji za pesnika, ki deluje znotraj besede oz. logosa, kjer ni prostora za patološke in telesne spotike, popolnoma drugačni kot za plesalca, ki mu teoretik pripisuje somatsko utemeljevanje izvorov samega jezika. Telo (Nižinskega) po Rivièru »operira kot jezik, ki precedira jeziku.«[1] Oba umetnika (morda ni naključje, da sta oba delovala v mediju gledališča) pa prav nasprotno kot teoretik, ki išče izvore zato, da bi jih lahko zaklenil v telo in tako osvobodil logos kot njegovo nadgradnjo, njegov uresničen potencial, v samokonceptualizaciji lastne umetniške prakse pristajata na obojestransko prepustnost membran. Ne le da je v telesu mogoče zaslutiti *izvore* jezika, kjer je (superiorno človekovo) telo prepredeno z dušo na način, da se iz njega potencialno svetlika možnost jezika, ampak je v svoji kulturni artikulaciji vedno že pomazano z njo, prav tako pa tudi jezik sam s seboj

1 Andrew HEWITT, *Social Choreography*, Duke University Press, Dunham and London, 2005, str. 163.

vedno že nosi težo telesa. V samokonceptualizaciji oba umetnika pristajata na prehajanje med jezikom in telesom tako v poeziji/jeziku kot v samem telesu, ki ni nekaj čistega, izvornega, ampak je vedno že zapleteno v performiranje, v reprezentacijo, v pomenjanje. Zanimalo nas bo tudi, kako v tem prepletu spremeniti shizofrenijo, a ne toliko v smislu patologije, bolj v smislu njej inherentnega *postopka*.

Stranica Nižinski–Rivière

Daljica RN

V svoji knjigi *Socialna koreografija* Andrew Hewitt enega od poglavij posveti »škandalozni moški ikoni« novega, sodobnega baleta z začetka stoletja, Vaclavu Nižinskemu. Skozi to mediacijo, ki je seveda že interpretacija, ki podkrepljuje glavne Hewittove teze, pa vseeno lahko razberemo tudi osnutke Rivièrovega odnosa do dela Nižinskega, kakor se kaže v eseju *Le Sacre du printemps* (*Pomladno obredje 1913*). Spomnimo, da je to kontroverzni balet Stravinskega v koreografiji Nižinskega, ki je zaradi modernih form in kršenja konvencij takratne klasične glasbe in baleta na premieri doživel glasno šikaniranje in razburjanje publike, da je bilo potrebno za sekundo celo ugasniti luči, da bi se dvorana umirila in bi se predstava lahko nadaljevala. Ballets Russes je v pariškem kulturnem življenju pomenil estetski prebojni poriv. Tudi Rivière je bil na premieri, pa formirajoči se literati Proustovega formata. V svojem eseju Rivière Nižinskemu pripisuje nekakšno prebojno moč. To je moč telesa oziroma giba kot etimološke osnove za vsako nadaljnjo jezikovno realnost, a ji tudi (časovno) predhaja, zato je samozadostna in ne potrebuje prevoda v jezikovno. Plesalec ni znak, iz katerega lahko razbiramo in interpretiramo subjekt, ampak se s plesom (Nižinskega) odkriva (pozabljene?) izvore samega jezika.[2] Rivière išče (intenca je jasna in pri Nižinskem jo tudi najde) gesto avtentičnosti, nepotvorjenosti, ki je celo predestetska, predlingvistična in torej predčloveška.[3] Nasprotno tezi o arbitrarnosti, kakor jo zagovarja strukturalna semiotika, sledeč Rivièrju med (tele-

2 Ibid.
3 Ibid., str. 161.

snim) označencem in (jezikovnim) označevalcem obstaja nujna in logična vez. V samo materialno znaka je torej že neločljivo vpleten, skoz in skoz prepreden izvor njegovega potencialnega pomena. Zanimivo je, da se ta Rivièrjeva stava bere podobno kot sodobne eliminacije dualizmov: »*Telo nič več ni zgolj način pobega za dušo, nasprotno, nabere in zbere se okoli nje, stisne njeno zunanje trenje; in prav z odporom, ki ga nudi duši, postane popolnoma prepredeno z njo, saj jo je izdalo od zunaj*.«[4] Vseeno pa gre za radikalno drugačen model, saj neločljivost ne pomeni, da dvojnosti ni več. V svoji prepredenosti je še bolj zakoličena in nerazvozljiva; neločljivost (in torej izvornost, nujnost) pomeni »unitaren izvor utelešenega jezika«[5], ki je pravzaprav zelo restriktiven. To ni postajanje z odprtim koncem, ampak iskanje enega in edinega pravilnega izvora, ki je zelo omejujoče in lahko kot tako utemeljuje (kritiško) sodbo. Kljub temu, torej, da se zdi Rivièrjevo potrjevanje somatskega afirmativno, saj gre za teoretsko utemeljitev škandaloznega novega načina plesa, pa mu manjka dvosmernost, ki bi omogočila prodiranje telesnega nazaj v jezik. Ta je nasprotno nekaj izrazito kontroliranega: telesne izvore priznava zato, da se lahko racionalno odtrga od njih in jih pušča tam, kjer naj bi bilo njihovo mesto. Zato kljub nasprotnemu prvemu vtisu polemika z Artaudem deset let kasneje konsistentno nadaljuje Rivièrjevo estetsko ontologijo/ideologijo. »Nenazadnje je bil,« kakor nas opominja Hewitt, »Rivière tisti, ki je subsekventno začel konservativni povojni *rappel* à *l'ordre* v francoskem kulturnem življenju.«[6] Šlo je seveda za prepričanje, da so medvojne avantgarde preveč podivjale, prepustnost je bila prevelika, v formo in vsebino je ušlo vse preveč tega, kar je neracionalno, patološko, nezavedno, telesno. Po teh prepričanjih je bilo anomalije potrebno racionalno popraviti in umetnost ponovno ukrotiti, da bi v povojnem kaosu vnovič lahko nastopil red in napredek.

4 Ibid., str. 166.
5 Ibid., str. 164.
6 Ibid., str. 165.

Poltrak NR[7]

Nižinski sicer nikjer neposredno ne odgovarja Rivièrju, vendar se v svojih dnevniških zapisih[8] **precej ukvarja tudi s samokonceptualizacijo, ki pa se ne ustavi na točki, ki mu jo dodeli teoretična elaboracija kritičnega esejista. Kakor pravilno ugotavlja že Hewitt, je en tak moment pobega gotovo dejstvo, da Rivière pri konceptualizaciji dela Nižinskega zgreši »dejstvo nastopanja (performansa), ki se ga je Nižinski (izobražen docela znotraj institucije teatra) vseskozi zavedal.«**[9] **Rivière opeva etimološki temelj plešočega telesa, pri katerem bolj kot na sintakso (piruet, skokov itd., ki so že kodirani) pristaja na drobne detajle, najelementarnejše gibe, katerim »nič ne uide«.**[10] **Sam Nižinski pa glede na lastno samorazumevanje ustvarja nekakšno komunikacijsko situacijo, ki ne želi biti statična, potencialna in predjezikovna, ampak naj, kakor pravi sam, vibrira: »Publika me razume bolje, ko vibriram«.**[11] **Vibrirati tu po mojem mnenju pomeni igrati se z že obstoječimi kodi, z veliko frekvenco skakati ven in noter, ločevati (telo in pomene, označevalca in označenca), da bi lahko spojili, in ne spojiti, da ne bi več mogli ločiti. Nižinski pač ne izpostavlja telesa zgolj v njegovi potencialnosti v neki nevtralni laboratorijski situaciji, ampak ga *uporablja* za reprezentacijo znotraj določenega gledališkega in baletnega koda. In prav dejstvo zavedanja delovanja iz pozicije notranjosti reprezentacijskega mehanizma gledališča Nižinskega je tisto,**

7 Na tem mestu opomba o telesu in spolu plesalca, ki je samo kot spolno specifično sposobno ikonične reprezentacije, kakor jo opeva Hewitt: samo moško plesno telo v sicer feminizirani umetnosti plesa in vsesplošnem verjetju, da ženske resnico utelešajo, moški pa jo vedo, lahko predstavlja tako nenavaden »pokvirjen« obrat, spotik, ki ima moč sproducirati tovrstno ikonično označevanje. Moško telo torej ne more samo po sebi pokazati resnice, zato mora uprizoriti nasilje, se raniti, da bi tako pokazalo tudi na dejstvo, da so (spolne) delitve same po sebi nasilne. Zanimivo pa je, da je s tem privilegiranjem moškega plesalca, ki je samo znotraj svojega spola zmožen estetskega preboja, ženski ponovno odvzeta moč rezonirati na njenem domnevno avtonomnem terenu. Zaključimo ta odvod z retoričnim vprašanjem: če je emancipatorno postajati ženska, kam se zarisuje smer postajanja ženske same?

8 Vaslav NIJINSKY, *The Diary of Vaslav Nijinsky*, ur. Romola Nijinsky, London Quartet, London, 1991.

9 Andrew HEWITT, *Social Choreography*, Duke University Press, Dunham and London, 2005, str. 165.

10 Ibid., str. 163–164.

11 Vaslav NIJINSKY, *The Diary of Vaslav Nijinsky*, ur. Romola Nijinsky, London Quartet, London, 1991, str. 139.

kakor tezo razvije Hewitt, zaradi česar je sploh mogoč »škandal«. Škandal namreč ne pomeni samo žalitve oziroma posledic nepredvidenega in neodobravanega dejanja, ampak glede na izvor besede tudi dobesedno spotik, ki predstavlja nasprotje plesa. Integracija spotika v ples je torej (povsem avantgardistično) sprevračanje konvencije in razširjanje mej umetniške zvrsti, kar pa je možno samo, če se dobro zavedamo njenih siceršnjih omejitev. Hewitt kot paradigmatski primera tega, zaradi česar naj bi bil Nižinski tako prelomen avtor, tako ne vzame škandalozne premiere *Pomladnega obredja* niti prizora iz uprizoritve *Prélude à l'après-midi d'un faune* (*Preludij k Favnovemu popoldnevu*), ko se je baletnik po mednožju podrgnil s šalom in povzročil moralni šok. Ta točka resničnega škandala je zadnji nastop baletnika sploh, preden je nato zaradi diagnoze shizofrenije več kot trideset let preživel v raznih bolnišnicah. Gre za nastop v švicarskem zdraviliškem mestu St. Moritz po vojni leta 1919, pred precej galantnim meščanstvom, med kakršnim je tedaj tudi dejansko živel. Tam je med nastopom padel in se poškodoval, a je nato z okrvavljeno nogo kar nadaljeval svoj ples. V svojem dnevniku je odziv zgrožene gledalke in lastno interpertacijo dogodka opisal takole: »Pokazal sem ji okrvavljeno nogo – ne mara krvi. Poskrbel sem, da se je zavedala, da je kri vojna in da jaz ne maram vojne«.[12] S krvjo pomazano telo na odru je prestopilo navadno, torej metaforično, simbolistično ali alegorično reprezentacijo. Kri je prava, govori o žrtvi, ki žrtve vojne šele lahko naredi vidne. Po Hewittu je to ikonična reprezentacija, saj je označevalec resničnejši od označenca in ga lahko (kjer ta ne obstaja, v meščanskem ležernem zdravilišču denimo) pripelje v obstanek prav kakor se v ikonični pravoslavni podobi utelesi samo (sicer neobstoječe?) božanstvo. V tem smislu tudi Hewitt pristaja na motiviranost povezave med označencem in označevalcem, neposredni prehod, ki opravlja z arbitrarnostjo vezi. To pa ni samo znak kot izvor, kot možnost (Rivière), ampak znak, ki preko sebe šele ustvari dogodek, pripelje odsotno v realnost. Performativnost (v docela sodobnem smislu »realne« zastavitve lastnega telesa in hkrati v bolj tradicionalnem smislu nastopanja) je izrabljena, da podre konvencije, da se spotakne obnje in šele kot hibrid zavibrira ter nagovori publiko. Zanimivo je, da Hewitt ne problema-

12 Ibid., str. 139–140.

tizira tega performativnega načina, ki je v sodobnem teatru že kar nujna stalnica, v okviru diagnoze shizofrenije Nižinskega. Ta je navedena kot dejstvo norosti, ki je plesalca za naslednja tri desetletja zaprlo v razne institucije. Zakaj je postopek, očitno lasten shizofreniji, za institucijo umetnosti nekaj prebojnega, za posameznika pa pomeni usoden kolaps subjektivnosti, nezmožnost funkcionalno živeti v družbi? Popolnoma drugače Deleuze obravnava figuro Artauda: pri njem ne ločuje umetniške prakse in (shizofrenega) življenja, saj je umetniška praksa očitno zdravilo tega dotičnega življenja. Hkrati pa skozi to figuro afirmira sam shizofreni *postopek*, ki ni več zgolj nekaj partikularnega.

Stranica Artaud–Rivière

Od AR do RA itd.

Po vojni Jacques Rivière postane pomemben urednik, krojilec literarnega okusa, saj ponovno obudi najpomembnejšo revijo *La Nouvelle Revue Française*, kjer blestita denimo Marcel Proust in Paul Valéry. Z odločno sodbo brani prag francoskega pesniškega Parnasa. Z Antoninom Artaudem pride v stik preko pisne korespondence leta 1923, ko bi ta rad v prominentni reviji objavil nekaj pesmi. Nenavadni pesnik je (verjetno zaradi strogih kriterijev »vračanja k redu«) zavrnjen, vendar se s kritikom vseeno srečata, čemur sledi Artaudevo pismo, kjer natančno opiše svoje duševno stanje: pravi, da »trpi zaradi grozljive bolezni uma«[13], misli mu uhajajo, bori se, da bi iz vse te izmuzljivosti, ki jo spremlja tudi fizično trpljenje, sploh izluščil smisel. Lastnih misli ne poseduje več, redko lahko kakšno zapiše, zakoliči v obliki pesmi. Pisanje je tako zanj neke vrste zdrav(ljen)je, podobno kakor tudi glede Nietzschejevega pisanja poudari Deleuze.[14] A to ni začasno stanje literarne neizpiljenosti, ki se bo z vajo izboljševalo, svojim slabostim se je Artaud, kakor na nekem mestu v pismih prizna, že izročil na milost in nemilost, zato pesmi ne želi popravljati, saj so ravno nerodnosti, kakor pravi sam, odraz globoke negotovosti njegove misli in zato je njihova forma

13 Antonin ARTAUD, »Correspondence with Jacques Rivière«, v: *Selected writings*, ur. S. Sontag, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1988, str. 31.
14 Gilles DELEUZE, »Literatura in življenje«, v: *Kritika in klinika*, Študentska založba Koda, Ljubljana, 2010, str. 16.

tudi njihovo sporočilo. Očitno so napake, čudaškosti in spotiki v formi in artikulacijah fraz točno ta kanal, po katerem bi rad, tako pojasni v enem od kasnejših pisem v isti korespondenci, izrazil tisto bolečino, ki mu sploh »daje pravico, da govori.«[15] Na prvo tako osebno izpoved in lucidno analizo lastnega stanja in motivacije za pisanje se urednik Rivière odzove izrazito defenzivno. Namesto odziva na osebo in njene samoartikulacije se kritik postavi za zid lastnih literarnih sodb in jih dodatno opravičuje: »V vaših pesmih so, kakor sem vam že od vsega začetka govoril, nerodnosti in bolj kot vse drugo čudaškosti, ki so moteče.«[16] Z nekaj truda, pravi, bodo pesmi postale »koherentne in harmonične«[17], kot bi preslišal razlog, zakaj te pesmi to nikoli ne bodo mogle postati. Tu je na delu kritikov ideološki estetski sistem, ki se je utemeljeval že pri eseju o Nižinskem, četudi to ni evidentno. Ponovimo: Nižinski je plesalec, njegov medij je telo, na katero so v najmanjših možnih premikih in pozah etimološko vpleteni izvori jezika. A ker njegovo telo lahko govori s to čisto izvornostjo, naj zanj ne bi potrebovali prevoda v jezik. Ker obstaja takšen etimološki telesni slovar, kjer je v totalnosti vsebovana vsa potencialnost jezika, ker smo telesnemu našli primerno mesto (in ga celo kultivirali v virtuozno plesno telo), se ne sme več mešati v (umetniško) besedo. Oziroma če se že meša, naj bodo tudi te (telesne) globine kultivirane, »koherentne in harmonične«. Torej izpeljane, razvite, dovršene, sledljive in ne surove in nenadzorovane, čudne in brez notranje logike. Rivière je vsaj še v prvem pismu izrazito defenziven, kakor da bi se ustrašil vse te globinske mase, ki jo precej jasno daje sluti Artaudeva samoartikulacija, in kritik se še naprej skriva za zidom estetske ontologije/ideologije ter z njo opravičuje svojo odločitev. A Artaud želi ta zid prebiti, saj njegov poziv po »presoji« in »objavi« več kot očitno ne izhaja iz kakšne umetniške oholosti, ampak je precej bolj eksistencialne narave. Ne gre več torej samo za umetnost, ampak za življenje. Artaud s poskusom pri (etablirani, priznani) zunanjosti (kritiku, teoretiku) preverja, ali njegova (shizofrena) misel sploh še rezonira na skupni »površini smisla« ali pa je ta že popolnoma preluknjana in je erozija

15 Antonin ARTAUD, »Correspondence with Jacques Rivière«, v: *Selected writings*, str. 36.
16 Ibid., str. 33.
17 Ibid.

še zadnje smisle odnesla v »globino teles«, kakor ta shizofreni zemljevid (ne)smisla opiše Gilles Deleuze.[18] Čeprav na nekem mestu vzneseno pravi: »Predajam se vaši sodbi,« pa to ni nikoli sodba v estetskem smislu, torej sodba, ki bi bila vezana na neke nazorske ali ideološke predpostavke ali trende: »Predstavil sem se vam kot mentalni primerek, izvirna psihična anomalija, vi pa ste mi odgovorili z literarno sodbo o nekih pesmih, ki jih ne cenim, ki jih ne morem ceniti.«[19] Čeprav se pesnik na videz protislovno »izroča sodbi« urednika, pa je s sodbo potrebno docela opraviti, se je ozdraviti.[20] Artauda bolj kot kaj drugega zanima, ali lahko skozi poezijo sam predrugači, razširi smisel na površini in skozi umetnost nekaj ponudi mediju samemu, sporoči resnico o nekih radikalnih mentalnih stanjih, ali pa vse skupaj pač nima nobenega smisla. Rivière se po začetnem superiornem literarnem vrednotenju pesnikovih umetniških izdelkov posveti človeku samemu in se pravzaprav izkaže za izredno lucidnega psihologa. Ker forma in vsebina pesmi (ki je literarna umetnost s trdno estetsko ontologijo/ideologijo) po njegovem mnenju z lastnimi sredstvi ne more izraziti tega, kar se v korespondenci razvije skozi Artaudevo samokonceptualizacijo, celo samodiagnozo, predlaga kar objavo njunih pisem, ki naj se jih zgolj nekoliko fikcionalizira. Artaud pristane, a z zahtevo, da se ničesar ne potvarja. Če je potrebno, naj umetnost postane čisti dokument, popolnoma naj se prelije z življenjem, čeprav bo izgubila nekaj svoje »estetski« vrednosti. Artaud z Rivièrjevo oporo tu, prav tako kot Nižinski v svojem zadnjem nastopu, zavestno prekoračuje meje dovoljenega, konvencije neke zvrsti. Ne gre več za ta ples, to pesem, tega umetnika, ampak za zagotovilo, da se, čeprav skozi agonije bolezni in bolečine, še oprijemamo neke skupne površine, nekega skupnega smisla, kljub temu da je potrebno predrugačiti to površino samo, razširiti njene meje možnega. Morda je ravno njena ekstenzija ta smisel sam.

Tudi teoretik-kritik Rivière je v tej situaciji presegel samega sebe. Teoretski, analitični samoartikulaciji umetnika je našel formo, kjer je bil verjetno dosti bolje dosežen namen, ki

18 Gilles DELEUZE, *Logika smisla*, Krtina, Ljubljana, 1998, str. 86.
19 Antonin ARTAUD, »Correspondence with Jacques Rivière«, v: *Selected writings*, str. 34.
20 Ibid. Glej tudi: Gilles DELEUZE, »Opraviti s sodbo«, v: *Kritika in klinika*, str. 182–194.

ga je umetnik želel doseči s samo poezijo. Sodba, da v konkretnih estetsko-ideoloških okoliščinah, katerih so-kreator je pač tudi teoretik sam, določena poezija ne rezonira, ni preprosto samo stvar samovolje in nerazumevanja te institucionalizirane vednosti, ampak je morda v danih okoliščinah, prav zaradi soustvarjanja krajine, kjer stvari lahko imajo mesto, popolnoma pravilna ocena. A dober urednik/teoretik/kritik bo razpoznal sile, močnejše od teh utrjenih vzorcev, in našel način, kako slednje, če je to potrebno, spremeniti.

Naluknjana stranica Artaud–Nižinski

Na tem mestu izgubljamo povezavo Nižinskega in Artauda z Rivièrovo teoretično opredelitvijo, ki je bila vedno tudi branik neke površine, neke institucije, nekega (četudi očitno zgodovinsko pogojenega, estetsko nazorskega) smisla. Ostaneta nam zgolj še samokonceptualizaciji dveh umetnikov, plesalca in pesnika, obeh shizofrenikov, ki se med seboj (najbrž) niti nista poznala. Zato je ta stranica naluknjana in skoznjo bomo s pomočjo Gillesa Deleuza izpeljali nekatere bežiščnice, lastne shizofrenemu postopku, kakor ga sam razume. Naluknjana pa je tudi zato, ker je po Deleuzeu ravno preluknjanost površine, telo-cedilo, tisto, kar je lastno shizofreniku (oz. shizofrenemu postopku).[21] V *Logiki smisla* filozof ločuje globino telesa, ki je na strani nesmisla, in dogodke površine, ki so na ravni smisla. Obstajajo tudi površinski nesmisli, kakor denimo pri Lewisu Carrollu, ki (re)organizirajo serije in šele dajejo smisel. Na tej strani so v Artaudevi analizi iz pisemske korespondence denimo še Tristan Tzara, André Breton in Pierre Revendry, ki pa ne »trpijo, in to ne samo v duhu, ampak tudi v mesu in vsakdanji duši,«[22] kakor on sam. Ti »nesmisli« so po Artaudu in Deleuzeu formalna, jezikovna in ne mesena, telesna avantgarda, ki je še vse preveč fina, površinska, snobovska in se okorišča s tujo bolečino.[23] Po Deleuzeu pa je ravno Artaud (zaradi realnosti svoje bolezni, zaradi resničnega trpljenja?) na strani globine telesne-

21 Gilles DELEUZE, *Logika smisla*, str. 90.
22 Antonin ARTAUD, »Correspondence with Jacques Rivière«, v: *Selected writings*, str. 44.
23 Gilles DELEUZE, *Logika smisla*, str. 88.

ga nesmisla, ki ne daje več smisla, saj »poje vse sam.«[24] Artaud popolnoma sprejme dejstvo, da »zdaj ni površine oziroma je ni več«[25]: »Zame velja, da lahko resnično rečem, da nisem v svetu in da to ni le zadržanje duha.«[26] Literatura tako, kljub temu da je tako za formo kot za vsebino sam shizofreni postopek ključen, deluje prej kot zdravilo, kot oprimek pred totalnim kolapsom v shizofrenost. Celo v tekoči nerazločljivosti globin si je še potrebno prizadevati za nekaj, za dejavnost samo – ne prepustiti se tokovom niča. Globina torej ni cilj, ampak sredstvo za preformuliranje površine, ki v zdajšnji obliki ni bila samo simptom bolezni, še en znak, ampak je ravno znak sam tudi povzročitelj bolezni. Shizofrenik-pisatelj kot zglob globine in površine, ki si s površine vzame samo princip dejavnosti, da bi spremenil celo še površino samo, je formula, ki jo Deleuze najde v Artaudu: »Pisatelj tako tudi ni bolnik, ampak prej zdravnik, zdravnik samega sebe in sveta.«[27]

Deleuze o Nižinskem ne govori. Zanimivo je, da si kot paradigmatski primer vzame shizofrenika-pisatelja in ne shizofrenika-plesalca, saj ima tako manevrski prostor za razdelavo globinskih shizofrenih posegov teles na površino smisla, operacije, vidne na samem jeziku, tekstu (kar sledi njegovi formuli manjšinskosti, vnašanja tujstva v dominantno strukturo). Na tem mestu se nam odpira vprašanje vpliva shizofrene globine teles na samo telesno artikulacijo, na ples. Globina telesa za Deleuza nikakor ne predstavlja predjezikovnega smisla, celo izvornega smisla, ki jezik utemeljuje, kakor je to pri Rivièrovem branju plesnega telesa Nižinskega, ampak je tu na delu čista indiferentnost in nedefiniranost, torej nesmisel sam. Otrok, kakor Carrollova majhna deklica Alica, mora do površine (jezika, konvencij itn.) šele splezati, medtem ko je pri shizofreniku na delu obratni proces, gre za preluknjanje te že osvojene površine, za razpust smisla. V primeru Nižinskega se je potrebno spomniti Hewittove opombe, da Rivière pozabi na dejstvo nastopanja, ki pa se ga plesalec neprestano zaveda. Telo v tem smislu ni tako zelo drugačno od jezika, saj ima tudi samo jasno konturo, strogo

24 Ibid., str. 86.
25 Ibid., str. 90.
26 Antonin ARTAUD, »Correspondence with Jacques Rivière«, v: *Selected writings*, str. 44.
27 Gilles DELEUZE, »Literatura in življenje«, v: *Kritika in klinika*, str. 16.

površino, organizirano je v organizem; to je trenirano telo, ki je izklesano z namenom, da deluje znotraj jasnih kodov. Shizofrenija Nižinskega verjetno ni nepovezana ravno z dejstvom, da mu je zataknjenost v reprezentacijski mehanizem onemogočala preluknjanje površine, prebitje konvencije, kjer bi bilo mogoče pokazati čisto telo v njegovi avtentičnosti. Ta pa ni nekakšna preddiskurzivna jasnost, ki ne potrebuje pojasnil in prevoda, ampak je nesmiselna, razpršena, indiferentna avtentičnost. Plesu Nižinskega, ki se želi prebiti globlje k samemu telesnemu bistvu (ki ga raziskuje kot nekaj najbolj pomembnega na svetu, njegov edini smisel), nazadnje ne preostane nič drugega, kakor da preluknja svojo površino, ustvari cedilo, rano, skozi katero teče prava kri. In če tako pomazano telo že ne prebije reprezentacije, tako označeno vsaj reprezentira drugače, pripravlja nove terene za ustvarjanje novih površin, spravlja vsaj nekaj te neskončne globine teles na površje, k novemu smislu.

Od shizofrenega trikotnika do začaranega kroga

Od patologije k postopku

Shizofrenija tako pri Artaudu kot pri Nižinskem deluje kot nekaj za oba posameznika usodnega, pogubnega. Naš namen zato tu nikakor ni afirmirati patologijo kot tako in zarisati splošne smeri osvoboditve v shizofreniji, saj se zavedamo, kakšne uničujoče posledice ima lahko za samo življenje, ne nazadnje tudi za partikularni življenji Artauda in Nižinskega. Prej kot to želimo izluščiti nek *postopka*, kakor to stori tudi Deleuze na primeru »shizofrenega študenta jezikov« v spisu *Luis Wolfson ali postopek*.[28] Gre za nujnost potunkanja, ki ga na Artaudevem primeru v zadnjem pismu njune korespondence prepozna tudi Rivière: »*‘Fiziološko okvarjena duša‘. To je grozljiva dediščina. A vseeno verjamem, da je lahko z določene perspektive, s stališča vpogleda tudi privilegij. Je edino sredstvo, ki nam je dano, da se malo razumemo ali vsaj vidimo. Nekdo, ki ne pozna depresije, ki ni nikoli videl duše, ki je v nasilnem primežu telesa, ki jo oblegajo slabosti, je nezmožen dojeti kakršno koli resnico o človekovi naravi; potrebno se je*

28 Gilles DELEUZE, »Luis Wolfson ali postopek«, v: *Kritika in klinika*, Študentska založba Koda, Ljubljana, 2010, str. 21–39.

potopiti pod površino, pogledati je potrebno od spodaj navzgor: potrebno je celo izgubiti zmožnost premika, upanja, verjetja, da bi lahko pravilno opazovali. Kako naj sploh razločimo naše intelektualne in moralne mehanizme, če nismo za trenutek prikrajšani zanje? To mora biti tolažba za tiste, ki na ta način doživljajo smrt v majhnih odmerkih, da so torej edini, ki lahko kaj vedo o tem, kako je narejeno življenje.«[29] Shizofreni postopek ima smisel le, če mu uspe artikulacija, če se kljub eroziji smisla še zmore oprijeti oprimka površine. Četudi ga mora tja sam dodati. In ta tendenca je shizofrenemu postopku pravzaprav lastna, kakor noro gonjo za smislom opiše Deleuze na primeru Wolfsona, pri katerem pa ostane neučinkovita in shizofrenik samo tone globlje in globlje. A ravno umetnost je tisto privilegirano polje, kjer so takšna prehajanja in ustvarjanja mogoča v največji možni meri. Na vlogi Rivièrja, kot jo ima v našem shizofrenem trikotniškem zarisu, smo opazili, da kljub marsikaterim zgrešenim ali vsaj estetsko ideološkim nazorom igra ključno vlogo v trikotniku. Je tista površina (institucije, konvencije), ki je nujno potrebna, da se smisel sploh lahko prevrača, vzpostavlja in širi.

Noro novo

Kaj pomeni shizofreni postopek v sodobni praktičnoteoretični umetniški krajini? Jasno je: kar smo v pričujočem eseju opisali kot shizofreni postopek z neko potencialno prebojno močjo norosti, ki pa potrebuje institucionalno površino, ki jo reprezentira urednikkritik, je v sodobni umetniški praksi postal nasilni imperativ novosti: »Prebijaj meje ali izgini!« Kakor pravi Boris Groys, »/…/ modernistični utopizem, ki vedno znova razglaša nesprejemljivo gospostvo novega za vse prihodnje čase, tudi tedaj ni presežen, če ga zamenja postmoderna utopija odpovedovanja vsakršnemu novemu za vse prihodnje čase,«[30] saj je imperativ po novem tisto staro, ki naj velja za zmeraj. Seveda imperativ po novem ne predvideva točno tistega »modernega« prebitja telesne površine (Nižinski) ali iskanja mesenosti jezika (Artaud), to je bilo že opravljeno in išče se vedno nove novosti.

29 Antonin ARTAUD, »Correspondence with Jacques Rivière«, v: *Selected writings*, str. 48.
30 Boris GROYS, *Teorija sodobne umetnosti*, Koda, Ljubljana, 2002, str. 11–12.

Princip je morda podoben, a gotovo je sama hitrost prebijanja mej podivjala. Tako nekakšno preluknjanje ni več izredni dogodek, ki sporadično spreminja razmeroma stabilno površino, ki jo varujejo jasno ontološko utemeljene teorije in ideologije, kakor je to še bila praksa ob našem primeru Nižinski–Rivière–Artaud. Sama površina zdaj terja lastne preboje, ki pa so takoj zatem normalizirani: dogaja se gentrifikacija »globin«. Imperativ po izjemno visoki frekvenci takih prebojev je zelo nasilen in podjarmljajoč, ne samo do umetnikov, ampak tudi do teoretikov/kritikov, ki so prisiljeni v hitre evalvacije in pavšalne selekcije, saj je na obzorju vedno že nov projekt. Estetike radikalne potrošnje telesnih moči v umetnosti performansa, kamor bi nemara lahko prišteli telesna izčrpavanja na odru, »puščanje prave krvi«, so postala pričakovana norma odra, del institucionalne površine. V tem smislu so lahko prebojne kvečjemu še takrat, ko si metodo cinično apropriirajo. Kakor to na primeru Vie Negative pojasni Bojana Kunst: »Identificiram se natančno s principi moči, z mehanizmom oziroma z dispozitivom samega uprizarjanja in vzpostavljanja subjektivitete. Tovrstna samonanašalna subverzija ima za posledico cinizem, nekakšno sprevrženo zavest.«[31] Takšni cinični in drugačni obrati iz sicer prvotno bolj resničnih, celo »eksistenčnih« vzgibov storjenih prebojev v modernizmu so danes tiste novosti, ki so nadomestile romantizirano norost umetnika. Ni več nor umetnik, norost se je prenesla na površino, ki je podivjala. Sama institucionalna zahteva umetnosti je postala participacija »v neskončni produkciji novega in treningu kreativnih kontekstov, s katerimi bo mogoče zmagati na sodobnem trgu provokativnih in političnih umetniških projektov.«[32] Kritika in teorija pešata, ker je zanju potreben čas, ki ga je v slabih pogojih in prekernih razmerah za delo vse manj, in prostor, ki se ga v medijih vztrajno krči na kratke beležke, ki služijo bolj kot ne za dokument, da se je dogodek res zgodil, ki nato omogoča perpetuacijo umetnikov na razpisih za sofinanciranje. Umetniška hiperproduktivna pošast je zato zdrsnila v marsikdaj samozadostne samokonceptualizacije, ki se ne opirajo na nobeno površino več. Seveda tu ne gre za nekakšno konservativno apolo-

31 Bojana KUNST, »O nemoči radikalne potrošnje: Via Negativa«, v: *NE, Via Negativa 2002–2008* , Maska, Ljubljana, 2010, str. 205.
32 Bojana KUNST, *Umetnik na delu. Bližina umetnosti in kapitalizma*, Maska, Ljubljana, 2012, str. 147.

gijo figure teoretika/kritika Rivièrovega tipa ali, še huje, nekakšen poziv k umetniškemu populizmu in skrajno problematični kategoriji »razumljivosti« umetnosti. Prej je to kritika shizofrenosti, utapljanja v globinah, v katere je zaradi več razlogov zdrsnila institucija umetnost. Najprej zaradi inflacije produkcije, v kateri je izbira mnogokrat arbitrarna, in pa zaradi odsotnosti teorije, ki se zaradi svoje naravne počasnosti ne znajde več v tej poplavi samodeklariranih »globin«. Samodeklariranih zato, ker ustvarjanje z namenom prebiti ustaljene meje prav zaradi tega namena samega zadostuje točno zahtevam same institucije in se zato ujame v lastno zanko. V umetnosti je, kot normalen del dinamike kapitalizma, na delu nenehna apropriacija robnega, profanega, transgresivnega v sfero normalnega. V tem smislu obstaja nevarna bližina med kapitalizmom in umetnostjo, kakor nam sporoča podnaslov knjige Bojane Kunst, ter v širšem smislu tudi med kapitalizmom in shizofrenijo, kakor sta svoji deli *Anti-Ojdip* in *Tisoč platojev* podnaslovila Deleuze in Guattari. Umetnost poleg radikalne upočasnitve in afirmacije nedela potrebuje tudi veliko več teorije in poglobljene kritike, ki si bo smela vzeti čas in prostor, in to ne le v službi novih in novih referenc, novih in novih dogodkov, ampak bo včasih tam kar tako, ne zaradi vzpostavljanja tega ali onega umetnika ali kritika, ampak da bi sploh šele ustvarili skupni smisel, neko skupno površino.

Literatura

Antonin ARTAUD, »Correspondence with Jacques Rivière«, v: Susan SONTAG, ur., *Selected writings*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1988.

Gilles DELEUZE, »Luis Wolfson ali postopek«, v: *Kritika in klinika*, Študentska založba Koda, Ljubljana, 2010.

Gilles DELEUZE, *Logika smisla*, Krtina, Ljubljana, 1998.

Gilles DELEUZE, »Literatura in življenje«, v: *Kritika in klinika*, Študentska založba Koda, Ljubljana, 2010.

Boris GROYS, *Teorija sodobne umetnosti*, Koda, Ljubljana, 2002.

Andrew HEWITT, *Social Choreography*, Duke University Press, Dunham and London, 2005.

Bojana KUNST, »O nemoči radikalne potrošnje: Via Negativa«, v: *NE, Via Negativa 2002–2008*, Maska, Ljubljana, 2010, str. 197–209.

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

Vaslav NIJINSKY, *The Diary of Vaslav Nijinsky*, ur. Romola Nijinsky, London Quartet, London, 1991.

Pia Brezavšček je študirala umetnostno zgodovino in filozofijo. Ukvarja se predvsem s teorijo in kritiko sodobnega plesa in gledališča. Razen pisanja in organizacije krožkov se je večkrat neuspešno branila komisij in žirij. Dopoldne in zvečer je prekerna delavka, popoldne mama, prvo skoraj, drugo upa, da ne zastonj.

Pia Brezavšček studied history of art and philosophy. Her field of work lies foremost in theory and criticism on contemporary dance and theatre. Apart from writing and organizing discussions, she has been trying to talk her way out of different commissions and panels with little success. A precarious worker in the morning and evening, a mother in the afternoon; while the former bears little fruit, the latter, at least, will hopefully not be in vain.

Intervju

O Politiki, estetiki in demokraciji

Jovita Pristovšek
et al.

Jovita Pristovšek: *Pred kratkim je izšla znanstvena publikacija, zbornik, nastal iz prispevkov na mednarodnem kolokviju, ki se je pod naslovom* Politika, estetika in demokracija *odvil 11. maja 2015 v Atriju ZRC SAZU Ljubljana v soorganizaciji Filozofskega inštituta ZRC SAZU in Akademije za vizualne umetnosti, Ljubljana. Sodelujoči na kolokviju, Marina Gržinić, Šefik Tatlić, Katja Čičigoj, Sebastjan Leban, Adla Isanović, Nina Cvar, Jasmina Založnik in Jovita Pristovšek, smo v okviru omenjene triade politika-estetika-demokracija razprli širše problemsko polje v liniji dekolonialne teorije, konceptov bio- in nekropolitike ter spremljajočih ju oblik bio- in nekro kapitalizma, v liniji politične filozofije, kritike kapitalizma in demokracije, epistemologije, estetike itn.*

Marina, postavila si temelje za natančno branje procesov, ki se ta trenutek odvijajo v kontekstu bivše Vzhodne Evrope in Zahodne in/ali Evropske unije, saj si dekolonialno teorijo vpeljala v kontekst kriti-

ke kapitalizma, kar je odprlo možnosti tako za razumevanje širšega geopolitičnega korpusa védenja modernega/kolonialnega sveta kot za branje reprodukcije rasnih in razrednih matric znotraj evro-atlantske kolonialne osi (in znotraj prostora sistemov védenja, estetskih režimov, sodobne umetnosti, teorije …). S formulacijo radikalizacije biopolitičnih procesov in njihove transformacije v nekropolitične pa si vzpostavila manjkajoči člen, ki je dobesedno povezal brutalno politiko smrti, dozdevno pripadajočo le tretjemu svetu, z vse bolj zaostreno biopolitično tehnologijo prvega in drugega sveta.

Adla, ti si govorila o politiki in estetiki podatkovnih zbirk kot normi in hkrati poglavitni neoliberalni tehnologiji na primerih mednarodne humanitarne politike, prava in umetnosti; Katja je govorila o čutni percepciji kot polju, kjer se srečata nevrooblast in nevroestetika; Jasmina, ti si bila na sledi transformacijam simbolnega v kontekstu slovenskega subkulturnega gibanja in pokazala na postopke brisanja, nevtralizacije; Nina, razvijala si formulacijo zapuščenega telesa kot kolateralne škode globalnega neoliberalnega kapitalizma v liniji z avdiovizualnim režimom; Sebastjan, ti si izpostavil reprodukcijo svobode kot tehnologijo neoliberalizma za intenzifikacijo procesov kolonialnosti, reprodukcije kapitala in demokracije; Šefik, ti si artikuliral proces depolitizacije ideologije s strani postmodernega kapitalizma in njegovega mainstreamanja humanističnih projektov z liberalno predpono, ob tem pa si analiziral posledično rekonfiguracijo binarnosti infrastruktura/superstruktura in njene učinke na ideološko notranjost in teleološko zmožnost globalnega kapitalizma; sama sem artikulirala obrat od zahteve po politizaciji umetnosti k estetskemu režimu prek krize estetske sodbe in temeljne transformacije subjekta v človeka brez vsebine ter tako skušala orisati proces depolitizacije znotraj polja estetike.

Bi lahko na kratko povzeli svoje ugotovitve in morda skušali opredeliti nekakšno skupno linijo, v katero se stekajo vse te raziskave?

Marina Gržinić: Če epistemološko ostanemo v Evropi in z Evropo, lahko vidimo, da se stari evropocentrični »razum« ponavlja v neskončnost; toda le obrat k mišljenju zunaj Evrope, kot je na primer referenca na mišljenje afriškega teoretika Mbembeja, nam omogoči, da vnovič elaboriramo katastrofalno situacijo v Evropi in Sloveniji in to, kar se imenuje begunska kriza. Ta ni nikakršna humanitarna kriza, pač pa skrajna bestialnost provincializirane, danes skupne Evrope in njenega

kolonialnega nasilja. Kolonializem je bil osrednji mehanizem kolonialnih držav Zahoda, ki pa se je zdaj povsem nereflektiran, pozabljen in osmešen zlahka porazdelil na celotno Evropsko unijo. To, kar se nam dogaja kot begunska kriza, ni nič drugega kot vdor kolonializma in drugih genocidalnih kapitalističnih evropskih politik le na še skrajnejši način. Da je Evropa nemočna pred begunci, ni zato ker jih je preveč, ampak, ker vse od leta 2001 dalje Trdnjava Evropa nima več nobenega odnosa do tistega, kar je proizvedla sama. Še več, navkljub temu, da proizvaja le še psihozo in histerijo v odnosu do beguncev, to poskuša zakriti z nekakšno obliko monumentalizacije lastne človečnosti. Celo ministri jočejo v kamere pred to »tragedijo«. A bodimo si na jasnem, ta človečnost, čeprav še tako »univerzalna«, je le liberalna človečnost. Je skrajna, oportunistična in izkoriščevalska človečnost.

Zato moramo nenehno radikalizirati kritiko Trdnjave Evrope; spremenjeni status beguncev in prosilcev za azil v sodobni Evropi, ki so bili dolgo deležni zahodnoevropske dobrodelne pomoči, zdaj pa so za Zahodno Evropo – in s tem za Evropo nasploh – postali odvečni, je le še en manever istega kapitalističnega neoliberalnega programa. Poleg vsega tega je treba omeniti še sodobni (zdajšnji) fašizem, ki sega od turbofašizma pri nas (v Sloveniji in na teritoriju nekdanje Jugoslavije) do postmodernega fašizma na Zahodu.

S turbofašizmom lahko namreč imenujemo natančno to, kar se dogaja LGBTQI skupnosti v Sloveniji v letu 2015. Še drugič bomo z referendumom odločali o osnovnih človekovih pravicah LGBTQI manjšine, saj ji država ne more zagotoviti zaščite; država bo sedaj prek odločitve ustavnega sodišča dopustila ponovni referendum o družinskem zakoniku in večina bo odločala o pravicah manjšine, ki bo vnovič prepuščena brutalni diskriminaciji s strani večine.

Stičišče teh raziskav ni zabetonirano polje, temveč predvsem neka oblika konceptualizacije, analiza neoliberalnega, financializiranega, globalnega kapitalizma.

Ta analiza je pomembna tudi zato, ker dokazuje, da je neoliberalizem uničil čas, prostor in sposobnost delovanja. Razlaga neoliberalizma, ki jo je George Caffentzis podal v besedilu *Neoliberalizem v Afriki: apokaliptične polomije in posel kot običajne prakse* (2002), je še zlasti precizna na mestu, kjer pravi, da je

»neoliberalna teorija [...] razdelava preproste domneve: vsa človeška dejavnost je vselej že blago, najboljši način, ki vodi k največjemu možnemu zadovoljstvu, pa je tržna organizacija teh dejavnosti. Nekatere dejavnosti so že prepoznane kot blago (mezdno delo), teoretiki neoliberalizma pa trdijo, da so številne dejavnosti, ki so bile prej obravnavane kot 'neodtujljive' (denimo nosečnost, spolno občevanje, zdravstvene odločitve v zvezi s presajanjem organov, učenje, raziskovanje, glasovanje, umetniško delo(vanje)), v resnici dejavnosti, ki so (prikrito) dobičkonosne in bi jih bilo treba kot take tudi obravnavati. Resnično, Dobro, Pravično, Lepo in vsi drugi ideali, ki jih pišemo z veliko začetnico, postanejo skozi neoliberalna očala večplastne oblike blaga. To je razlog, zakaj so nasprotniki neoliberalizma svojo držo upravičeno povzeli s sloganom 'Ta svet ni naprodaj!'«

Achille Mbembe v svoji najnovejši knjigi *Critique de la raison nègre* (2013), katere angleški prevod še ni bil izdan, zato jo sama v slovenščino prevajam kot *Kritika črnskega uma*, na mestu, kjer antineoliberalizem povezuje z dekolonialnostjo in se pri tem sklicuje na knjigo Josepha Vogla o »duhovih kapitala«, zapiše, da bi danes lahko imeli »vsi dogodki in vsi vidiki sveta [...] tržno vrednost«. Če to interpretiram, to pomeni, da če se je včerajšnja drama nanašala na izkoriščanje, ki ga je izvajal kapital, je dandanes za številne ljudi tragedija v tem, da sploh niso izkoriščani, da so v stanju »odvečne človečnosti«. Kot pravi Mbembe, se s tem poraja nova oblika duševnega življenja, ki jo podpirajo umetni in digitalni spomin ter kognitivni modeli nevroznanosti in nevroekonomije. Razsežnost, ki jo določa neoliberalizem in ki je dana »Črncu« ter vsem nam, je razsežnost nevroekonomskega subjekta, ki sta si ga prilastila dva ekskluzivna interesa: lastna biološka reprodukcija življenja in postvarelost (*thinghood*). Človekstvar, človekstroj, človekkoda ali človekpretok; subjekt teži predvsem k uravnavanju svojega vedenja v skladu z merili trga. Ko gre za samoizkoriščanje in izkoriščanje drugih, komajda kaj okleva – da bi le kar se da povečal svoj delež užitka. Obsojen na vseživljenjsko učenje, fleksibilnost in vladavino kratkoročnosti, mora sprejeti svoje stanje razpuščenega in nadomestljivega subjekta, s čimer se odziva na zahtevo, ki se vedno znova postavlja predenj: postajati nekdo drug.

Tu vstopi rasializacija, o kateri pišem v knjigi *Necropolitics, Racialization, and Global Capi-talism: Historicization of Biopolitics*

and Forensics of Politics, Art, and Life (*Nekropolitika, rasializacija in globalni kapitalizem: historizacija, biopolitika in forenzika politike, umetnosti in življenja*), ki sem jo leta 2014 izdala v sodelovanju z Šefikom Tatlićem.

Prvič, kaj je rasializacija? Gre za pojem, ki v slovenskem jeziku še ni našel ustreznega prevoda, zato se poslužujemo poslovenjene oblike izgovorjave (zaradi česar lektorji skačejo v zrak), beseda sama pa izhaja iz RACIALIZATION in je izpeljanka iz besede »race«, ki predstavlja angleško besedo za kolonialno konstruirani termin rase. Rasializacija je torej strukturni proces diferenciacije, diskriminacije, izključevanja in vključevanja. Rečeno v Foucaultevi maniri, gre za obliko prevladujoče brutalne vladnosti, ki se utemeljuje na konstruirani kategoriji rase ter presega naše neusahljive rasistične komentarje in rasistične stereotipe, saj gre pri tem za nekaj globoko sistematičnega in vseobsegajočega; za nekaj, kar dekolonialni teoretiki imenujejo kolonialna matrica moči.

Drugič, rasializacijo postavljam v središče struktur dela, znanja, teorije, ekonomije, politike, družbenega, zato dekolonialnost konceptualiziram kot popolni antiidentitetni sistem, čisti antihumanizem, saj je rasializacija posledica postopkov dehumanizacije. Torej, samo s čistim antihumanizmom lahko zapopademo rasializacijo. »Modernistično« emancipacijo berem kot popolni politični projekt in ne kot etično zahtevo, ki se danes, še zlasti v Sloveniji, tako pogosto pojavlja kot teoretični imperativ.

Rekla bi še nekaj besed o rasializaciji. Ta temelji na ločitvi domnevne, to je POVSEM konstruirane inferiornosti tistih, ki so temnopolti in kot takšni manj vredni od belih. A to je ena in temeljna razlika. V našem domačem, slovenskem okolju se to izpeljuje v multipliciteti produkcije drugega; to so razlike med »boljšimi« Slovenci in »manj« vrednimi južnjaki (PROSIM, BODITE POZORNI NA NAREKOVAJE!), med patriotskimi Slovenci in »nepatriotskimi« izbrisanimi, med »superiornimi« heteroseksualnimi Slovenci in drugimi, »manj čoveškimi« homoseksualci, med »belimi« in »naravnimi« prebivalci EU ter begunci, med elitnimi malomeščanskimi Slovenci (KI NISO MEŠČANI, ampak le malomeščani) in slovenskim delavskim razredom (ostalih delavcev žal ni na spregled), ali pa med slovenskimi intelektualci in akademiki ter »južnjaškimi« intelektualnimi državljani Slovenije. V tem zadnjem primeru, ki ga navajam, in ki se

nanaša tudi na moje delo, je ta rasializacija vidna v nenehnih postopkih izključevanja iz institucij ter javnega prostora, v sumljivih pogledih in ne nazadnje v preizpraševanju kredibilnosti. Genealogija je pri oblikovanju »prekletih« (»drugih«) intelektualcev izjemno natančna veda, a potem nikoli več ne zasledite reference na naša imena, ker je to zaradi postopkov rasializacije dovoljeno, normalizirano, naturalizirano, češ da gre za neko nečisto pozicijo, ki je neslovenska. Nezmožnost misliti teorijo, tudi najbolj radikalnega tipa, zunaj nacionalne države je v tem prostoru nekaj zastrašujočega. Od leta 2003 sem redna profesorica na Akademiji za likovno umetnost na Dunaju in ta razlika med off prostori je še kako opazna. Možnost distance do nacionalne države in njenih represivnih in ideoloških aparatov, institucij, pozicij s strani off teoretične, aktivistične scene je jasna. In v tem je tudi potencial, saj so zmožni misliti svet v globalnosti kapitalističnega sistema produkcije, v Sloveniji pa je celo največji slovenski panker »Slovenec«. Nekaj povsem nasprotnega od tistega, kar poje N'Toko. Posledice so katastrofalne: ozke srenje, ki se gredo radikalne teorije, a le znotraj svojega vrtička, zaprti uredniški odbori akademskih revij, pomanjkanje političnega konsenza za poglavitne politične odločitve (recimo večinsko slovensko državljansko telo za nov družinski zakonik, čeprav niso del LGBTQI populacije). Slovenski množični mediji pa so med najbolj neoliberalnimi: prodajajo se kot kritični mediji, a so izjemno problematični. Jasno je, da na tem mestu ne govorim o Janševi TV, saj ta ni medij, pač pa čista skrajnodesničarska politična propaganda.

Zato imamo tudi nove kategorije državljanstva: ne samo drugorazrednih državljanov (LGBTQI) in nedržavljanov (izbrisanih), v katere je država Slovenija spremenila na tisoče svojih prebivalcev, ampak tudi nekaj, kar imenujem *nekropolitični državljani*. Ti so pribežniki, ki si državljanstvo izborijo po utopitvi pred italjanskim otokom Lampedusa, pred EU. To državljanstvo sem poimenovala nekropolitično državljanstvo. Italijanske oblasti so namreč državljanstvo (državljanstvo Evropske unije, torej tudi slovensko državljanstvo) podelile stotinam pribežnikov, ki so se leta 2014 utopili v enem samem dnevu – v nasprotju s tistimi nekaj desetimi, ki se utopijo vsak dan, a za medije niso tako zanimivi (saj gre za vsakodnevni davek tistih, ki bi menda lahko ostali »doma«, a so se utopili pred Lampeduso). Državlja-

ni EU so postali v hipu, po hitrem postopku, brez zapiranja in ustrahovanja z deportacijo. S finančnega vidika je Italiji lažje pokopati na stotine »novih (mrtvih) državljanov«, kot da bi njihova trupla poslala svojcem v Afriko ali na Vzhod.

Tako gre na eni strani za logiko nekropolitike, ki določa, koga še pustiti živeti in koga usmrtiti, pred tem pa še zapustiti, saj je pogrešljiv (in takih je na milijone), na drugi strani pa smo priča procesu rasializacije, natančnega razločevanja, ki ne proizvaja in diferencira človeške živali, ampak nečlovečnost kot osrednjo kategorijo, ki ponuja možnost nove paradigme politizacije.

Nina Cvar: V predavanju sem skušala razviti koncept zapuščenega telesa, s katerim sem želela pokazati na nove oblike »vladnosti«, ki so značilne za neoliberalni globalni kapitalizem. Koncept zapuščenega telesa gre razumeti kot *topološko figuro*, ki omogoči genealoško mapiranje procesov rasializacije, ki so, če sledim Marini Gržinić, v neoliberalnem globalnem kapitalizmu povsem normativizirani s pravnega, ekonomskega, a tudi diskurzivnega vidika.

Za iskanje primerov normativizacije seveda ni treba daleč – poglejmo si le aktualno migracijsko politiko EU, ki ima katastrofalne posledice za tisoče, ki se bodisi utapljajo na t. i. zunanjih mejah schengenskega območja bodisi si v grozljivih razmerah utirajo pot k *preživetju*. Grozljivost teh razmer je dvojna, manifestira pa se z redukcijo na golo življenje ter z redukcijo na zapuščeno telo. Slednje se na ravni migracijskih in mejnih politik EU kaže v vzpostavljanju pravih begunskih taborišč, na katere gre vsekakor gledati kot na izraz čiste nekropolitike, ki se je, kot je v svojih analizah večkrat pokazala Marina Gržinić, premaknila v »srce« t. i. prvega sveta. To evropsko conradsko srce teme se reproducira skozi proizvajanje izrednega stanja (npr. sprememba Zakona o obrambi po hitrem postopku brez širše javne razprave z večino v Sloveniji), njegovi konstitutivni elementi, kriminalizacija in militarizacija, birokratizacija in t. i. varnostni diskurz, rasizem in čisti fašizem, pa so strukturno prekriti s posebnim (liberalnim) diskurzom sicer popolnoma zbirokratizirane humanitarnosti.

Na primeru politike izvajanja schengenskega območja lahko tako jasno vidimo, da je normativizacija rasializacije sistemska, diskurzivno pa jo podpirajo pojmi, kot so »upravljanje«, »tehno-

logija« ipd. Njena epistemološka gonilna sila se ne napaja toliko iz internaliziranih psevdobioloških konceptov o rasi, kot se reproducira skozi tehničnoadministrativni ter ekonomski vidik, pa tudi skozi nekaj, čemur bi lahko rekli kulturni rasizem – ali ne spremljamo te normativizacije prav v ravnanju in diskurzih ter reprezentacijah, ki jih neoliberalni režim proizvaja v zvezi s tisočimi begunkami in begunci, katerih razčlovečenje se med drugim vrši prek zvajanja na »tehničnonumerični problem varnosti« ter na »strošek«?

Vrnimo se h konceptu zapuščenega telesa. S strukturnega vidika slednji vznikne na meji med tistim, kar se prek neoliberalnega globalnega reprezentacijskega režima daje v vidno, in tistim, ki iz tega vidnega izpade. Zapuščeno telo je potemtakem vedno nek ostanek, ta ostanek pa sem se namenoma odločila opredeliti z besedno zvezo »kolateralna (postranska) škoda«. Ni naključje, da se je to besedno zvezo začelo izdatneje uporabljati v vietnamski vojni, toda specifičen, tako rekoč neoliberalni pomen zadobi v zalivski vojni, kar ne nazadnje sovpada z vzponom digitalizacije in uporabo novih informacijskih tehnologij, ki v kontekstu neoliberalnega reprezentacijskega režima zasedejo mesto nekakšnega teleološkega napredka, s čimer po eni strani reproducirajo utopične predstave o odrešenjski funkciji novih tehnologij, po drugi strani pa ravno s to diskurzivno rabo zabrišejo njihovo politizacijo, predvsem pa instrumentalizacijo znotraj procesov militarizacije in rasializacije t. i. liberalnih ideologij.

Koncept čiste vojne in pametnega orožja, ki danes kot glavni reproducira omenjeno besedno zvezo, namreč še kako ustreza t. i. neoliberalnemu globalnemu kapitalizmu in njegovemu reprezentacijskemu režimu sterilizacije, ki zapuščena telesa zanika tako, da jih opredeli za kolateralno (postransko) škodo.

Prav ta protislovnost, ki je podlaga izključevanju, pa je tista, ki se nahaja v sami srčiki neoliberalnega globalnega kapitalizma, četudi seveda ni imanentno zvezana z aktualno modulacijo oblasti-moči. Ne nazadnje jo, kot pravi Giorgio Agamben, lahko opazimo že pri Aristotelesovi opredelitvi polisa kot opoziciji med življenjem in dobrim življenjem, v zvezi s katero Agamben pravi, da že predpostavlja »biti prvi in za biti drugi« – za golo življenje in za politično ustrezno življenje, torej za življenje z obliko. Za Aristotelesa, kot prek Foucaulta razlaga Agamben, je človek živa

žival, ki je »sposobna« politične eksistence toda prav ta »*dodatna sposobnost*« je problematična, saj kot opozarja Agamben, ne napeljuje le na distinkcijo med »življenjem« in »dobrim življenjem«, temveč ne nazadnje *zariše* koordinate politike Zahoda, za katero je značilno, da ima v njej *golo življenje* specifičen »privilegij« – na njegovi izključitvi se *utemeljuje* mesto ljudi.

Zapuščeno telo je torej tudi golo življenje, ki pa vznikne iz nekropolitične prepustitve življenja, tj. indiferentnega zapuščanja kot emblematičnega izraza nekrokapitalizma, ki, kot nam to pokaže Marina Gržinić, presežno vrednost akumulira prek smrti.

Ob tem bi rada opozorila, da koncept zapuščenega telesa ni nastal v vakuumu. Dolguje različnim avtoricam in avtorjem, največ pa Marini Gržinić, Giorgiu Agambenu, Arielli Azoulay, Michelu Foucaultu, Achillu Mbembeju, Walterju Mignolu in Šefiku Tatliću. Naj ob tem še dodam, da njegova epistemološka premisa temelji na specifični hibridizaciji trikotnika teoretske pozicije avtorice in dveh avtorjev: Foucaultovega sramežljivega, vendar daljnosežnega diagnosticiranja problematike zdajšnje prevladujoče rabe koncepta *biopolitika* iz leta 1976, ki ga je 17. marca predstavil na predavanju, pozneje objavljenem v *Society Must Be Defended*; koncepta *nekropolitika* iz leta 2003, ki ga oblikuje Achille Mbembe v besedilu *Necropolitics*, z njim pa želi pokazati na nezadostnost koncepta *biopolitika*; ter analitičnega branja Foucaulta in Mbembeja, ki ga je, zlasti s svojo tezo o *nekromoči*, ki slednjo definira kot »izvajanje moči na način ‹pusti živeti in ubij›«, predstavljena pa je v besedilu *Capital, repetition* (2009), opravila Marina Gržinić.

Če sklenem, menim, da je našim raziskavam bolj ali manj skupna namera po mapiranju širših procesov aktualne družbene vezi, v kateri se, kot s pomočjo koncepta nekromoči ugotavlja Achille Mbembe, življenje, smrt in izredno stanje zabrisujejo. Vzporedno z danimi procesi je prav tako potrebno nameniti posebno pozornost analizi načinov, kako ljudje mislimo aktualno družbenopolitično realnost in kakšne implikacije ima pri tem seveda misel sama. A več o tem v naslednjem vprašanju.

Adla Isanović: Šefik Tatlić in Marina Gržinić sta v odprti razpravi, ki je sledila kolokviju, ugotavljala, da je tisto, kar se ob vsej raznolikosti fokusov in perspektiv vseh udeležencev pokaže kot skupni imenovalec pristopov, natanko dekolonialnost.

V svoji raziskavi, ki se osredinja na politiko in estetiko podatkovnih zbirk in forenzike, sem skušala pokazati, kako se podatkovna zbirka kot *norma* in glavna neoliberalna tehnologija pojavi, koeksistira z in uteleša spreminjajoča se razmerja znotraj tega, kar Foucault imenuje *vladnost*. Zaupanje v podatek in spremljajoče ga politika, prakse in oblike produkcije vednosti ter oblike vidnosti, forenzični obrat (Weizman), vključno s prevladujočo forenzično metodologijo in estetiko znotraj različnih forumov (tj. mednarodna humanitarna politika, pravo in umetnost), oblikujejo in premeščajo razmerja sodobnih subjektov in objektov ter njihove stvarnosti. Forenzični obrat se rodi v določenem zgodovinskem trenutku, ki daje prednost z računalniško tehnologijo podprti in digitalni obliki vednosti. To vključuje zaupanje v podatek, algoritmični režim in podatkovno zbirko kot normo. Vsi pripadajo isti dobi, v kateri je humanitarizem nedvomno viden kot dober, podatkovna zbirka kot nevtralna, stvari pa kot kredibilnejše od ljudi. Moj argument je, da v kolikor želimo v celoti razumeti, kako so bili ti pogoji ustvarjeni, ter obravnavati ta premeščajoča se razmerja med subjekti in objekti, moramo teorizirati kolonializem in pri tem vključiti kolonialnost oblasti, vendar ne kot zadevo preteklosti, marveč kot aktivni element v vladnosti in sedanjosti.

Šefik Tatlić: Globalni kapitalizem je imperialna formacija, ena od njegovih poglavitnih logik vladanja pa je depolitizacija ideologije. To kapitalizmu in njegovi kolonialni vesoljni metropoli (*cosmopolisu*), prvemu svetu, omogoča, da se kaže kot »postideološka« konstelacija oblasti, prav tako pa mu omogoča, da predstavlja dejansko ideološko strukturo oblasti, a samo takšno, ki utilizira politično neartikulirano oblast popolne podreditve, ali natančneje, ki utilizira obsceno različico politike, nekropolitiko. To kapitalizem pretvori v nekrokapitalizem.

Vse našteto nam dejansko kaže, da je prišlo do premika v topografiji oblasti. Če je bila nekdaj superstrukturalna dimenzija oblasti obravnavana kot sestavljena iz države in njenih aparatov, infrastrukturalna dimenzija oblasti pa iz ekonomije, je to danes obrnjeno. Država in njeni aparati, represivna oblast, sedaj sestavljajo infrastrukturo, medtem ko t. i. ekonomija sestavlja superstrukturo. Vendar ker ekonomija ne obstaja, je edina vsebina, ki jo superstruktura vsebuje in ohranja, kultura, na-

tančneje ideologija. Znamenje tega je kolaps družbenih bojev v polje etničnosti, religije, rase in drugotno diferenciacijo s »kulturno predpono«. Vse to spreminja postmoderni kapitalizem v nekrokapitalizem, v resnično primitivno, srednjeveško, skorajda eksplicitno fevdalno strukturo oblasti. Kar ne pomeni, da ta srednjeveškost (*medievalism*) ni moderna; gre za kapitalistično modernost v najčistejši obliki.

Ideološko poveličevan koncept svobode, ki se danes kaže kot (paradoksno) poosebljenje/utelešenje konca ideologije, dejansko samo označuje izgon politike iz registra ideologije. Svoboda je torej ideologem, ki na »subjektivnem« nivoju označuje popolno podreditev življenja diskurzivni oblasti, medtem ko na strukturalnem nivoju označuje svobodo (kot v možnosti) nekrokapitalizma, da bi ta uresničil svoj prazni teleološki register zgolj s smrtjo, podreditvijo in zatiranjem. To (nekro)kapitalizmu omogoča konstruirati suverenost (»državnost«) do lastne hegemonije. Še več, emancipacija nekrokapitalizma označuje pretvorbo kapitalizma v globalno, kolonialno, rasistično *nekrodržavo*, državo smrti.

Sebastjan Leban: Na kolokviju sem izpostavil povezavo med biopolitično in nekropolitično produkcijo svobode in demokracije. V obeh primerih sta funkciji svobode in demokracije vezani na normativne instrumentarije disciplinarnosti in nadzora ter na razvoj kapitalističnega načina produkcije. V liberalnem in neoliberalnem načinu vladanja se svoboda producira z vzpostavitvijo regulacije, omejitev in nadzora, ki služijo produkciji življenja. V načinu produkcije življenja prek politike smrti pa se ista svoboda manifestira z uporabo nasilja, ob pomoči katerega potekata ekspropriacija produkcijskih sredstev in življenja ter nenehna reprodukcija matrice dominacije kapitalističnega prvega sveta.

Ko govorimo o svobodi, moramo razlikovati med uporabo in implementacijo svobode v biopolitiki prvega sveta, kjer imamo opravka s produkcijo življenja, ter med uporabo in implementacijo svobode v tretjem, nekropolitičnem svetu, v katerem smo priča produkciji smrti prek izrednega stanja in neskončne vojne. V postfordizmu in novi ekonomiji smo tako priča enaki indoktrinaciji svobode, kot jo opiše Foucault, ko govori o liberalnem načinu vladanja. Kapital izkorišča upravljanje svobode kot del

indoktrinacije znotraj pojma demokracije, v katere imenu kolonizira in podreja tako stare kot nove teritorije. V razmerju do svobode se ta nova realnost ekspropriacije, regulacije in nadzora kaže v fiktiviziranju koncepta svobode. Politično življenje ima tako znotraj biopolitike in kapitalističnega načina produkcije omejen dostop do svobode in izbire. To razmerje je še bolj zaostreno v nekropolitiki, kjer svoboda in demokracija delujeta kot paradigmi klasifikacije, izključevanja, podrejanja in razlaščanja.

Trojno izgubo sužnja na plantaži, s katero Mbembe definira kolonialno realnost, lahko v neoliberalnem kapitalizmu zaznamo znotraj produkcije golega življenja, ki definira realnost prebežnikov, migrantov, kapitalistične rezervne armade. Produkcija golega življenja v prvem svetu zahteva vzpostavitev mnogoterih sistemov razlastitve, ki jih lahko povežemo s trojno izgubo sužnja na plantaži. Prebežnik nima domovanja, nima nadzora nad svojim življenjem in njegovo življenje nima politične vrednosti. To definira posodobljeno matrico biopolitike, katere imperativ ni zgolj reprodukcija in ohranjanje življenja, marveč razlaščanje življenja z vzpostavljanjem izrednega stanja, ki ima za posledico povečanje rezervne armade kapitala, prekarizacijo življenja in dela, marginalizacijo in diskriminacijo. Znotraj tega novega imperativa biopolitičnega sta tako produkcija svobode kot produkcija demokracije prepojeni s produkcijo ekonomske, družbene in politične smrti, ki biopolitični teritorij nadgrajuje z nekropolitično prakso.

Jasmina Založnik: Na tem mestu bi se najprej navezala na lucidno izpostavljeno vprašanje Izidorja Baršija na simpoziju o NSK. Barši je zastavil vprašanje, kako je bila strukturirana ljubljanska alternativna scena v osemdesetih oziroma preciznеje, kdo je bil v središču, kdo na obrobju in kako brati kolaž slik, ki jih je na svojem predavanju predstavil Rastko Močnik. Omenjeno vprašanje je namreč mogoče tudi razširiti in parafrazirati: kako je bila scena (dejansko) strukturirana in kako se nam kaže danes, z zamikom več kot treh desetletij. Ali drugače, zakaj in katere prakse so reartikulirane, deformirane in izbrisane ter kakšne procedure je prav iz teh istih praks mogoče prebirati danes. S preletom nekega preteklega in njegove primerjave s sedanjim se razkriva prav transformacija družbene matrice ali

bolje mehanizmi, ki so na delu, da bi se nek del zgodovine izbrisal, drugi pa skozi transformacijo nevtraliziral in spremenil v nič drugega kot čisti blagovni fetišizem.

V svojem raziskovanju se tako osredotočam predvsem na vprašanja rase, spola, spolnosti in ne nazadnje »razreda« kot tistih modalnosti, ki so prisotne in izpisane tudi v umetniškem dispozitivu in se jih skozi različne postopke poskuša prikriti, reducirati, transformirati, nevtralizirati, reartikulirati. Ali drugače, s pomočjo prevodne in domače teorije, ki je bila prisotna v osemdesetih, opozorim na pisanja, ki so precizno zasledovala in razgaljala postopke zakrivanja in zamegljevanja obstoja razrednih ter drugih antagonizmov, pri čemer se kot osrednji postopek pokažejo prav v potvarjanju pisanja in interpretiranju »ustreznih« političnoideoloških diskurzov. Artikulacijsko hegemonistične prakse so namreč tiste, prek katerih se družbeno (šele) konstituira. Tako danes prevladujejo predvsem afirmativne »interpretacije«, ki se namesto materialistične analize usmerjajo v polje spekulacije; osredinjajo se na formo, pri čemer se oropajo vsakršne politične esencialnosti. Menim, da takšno ravnanje razkriva moč ideologije, ki stremi k homogenizaciji, s tem pa k brisanju prikaza družbe kot odprte in necele, čeprav je to nujen pogoj za vsako hegemonistično prakso, za njeno reartikuliranje in spreminjanje. »'Izviren manko' je tisto, kar poskušajo hegemonistične prakse zapolniti,« kot pravita Ernesto Laclau in Chantal Mouffe.

V prispevku ne mapiram vseh strukturnih elementov, ampak se osredotočam zgolj na vprašanje spola in spolnosti, saj je nenazadnje prav telo in z njo seksualnost, kot je to pokazal Foucault, osrednje mesto investicije oblasti in najpogosteje tudi osrednje mesto družbene potlačitve. V osemdestih ljubljanska alternativa zahteva prav reartikulacijo telesa, s tem pa razkriva prepad med ideološkimi parolami (enakopravnosti) in dejanskim družbenim stanjem. Reartikulacija je torej nujno določilo za rekonfiguracijo družbenega toposa in prav zato izpostavljena kot osrednje politično določilo. Če sem še natančnejša, omenjeno strategijo je mogoče ugledati tudi širše. Z rušenjem koncepta in opredelitve spola, vzpostavljenega na binarnosti, se razkriva tudi drugo družbeno »potlačeno«, ki je na telo vezano neposredno (kot že prej omenjeni primer rase, etnične pripadnosti) ali posredno (v mnoštvu performativnih

prvin družbenega uprizarjanja). Zanimivo je vzpostaviti paralele s sedanjostjo in omenjene elemente ponovno premotriti. Pri tem ugotavljam, da je bilo telo, ki ga je ljubljanska alternativa zasnovala na heterogenosti in prizadevanju za razkroj binarizmov, telo, ki se je vzpostavilo z razširitvijo in integracijo »drugih teles« (angl. other bodies). Danes se pokaže, da proces vključevanja in izključevanja dobiva nove razsežnosti. Potrebuje dopolnilo, najprej s perspektive kapitalizma in nato še nekrokapitalizma. Če prvi poskuša prikriti izključevanje z žargonom porabe – potreba po novih izdelkih je vselej vesela možnosti kapitalizacije drugačnosti (tj. »drugih teles«) –, pa je drugi s svojimi postopki v tem prisvajanju še radikalnejši. Ne gre mu več za kapitalizacijo »drugih teles« v korist širitve verige porabnikov (ta se osredinja na »prvo« in »drugo« (še vedno priviligirane in likvidne »porabnike«)), temveč tudi kot objektov porabe. V prispevku beležim prav te premike in spremembe ter razmišljam, kako se postavljati po robu stanju razširjenega nasilja ter poskusu homogenizacije in nevtralizacije ter kako je povratek v času nujen, saj nam prav ta omogoča mapiranje osrednjih modifikacij in transformacij družbene modalnosti, v katero smo vpeti.

Pristovšek: *Gledano s širšega zornega kota se zdi, da ostaja čedalje manj manevrskega prostora, kar velja tako za področje teorije kot druge sfere. Kako bi ocenili trenutni status teorije splošneje?*

Gržinić: V odgovoru se bom zopet sklicevala na Mbembeja, ki se v svoji najnovejši knjigi, o kateri govorim v tem intervjuju, ukvarja s kategorijo subjekta kot takega.

Mbembe prevzame Deleuzov koncept nenehnega spreminjanja kot »postajanja« (in ne kot »biti«), postajanja v smislu poudarjanja primata želje nad oblastjo, ter predlaga radikalen preobrat, in sicer »postajanje Črnca sveta«. Predlaga univerzalizacijo dehumanizacije »Črnca« ter upoštevanje te univerzalizacije kot oblike (degradacije) človeškosti, ki je hkrati njen ultimativni pogoj, ki ga ustvari sedanji neoliberalizem. To je gesta negativne univerzalizacije, pomeni pa sprejetje tega, kar je razumljeno kot produkt sistematičnega kolonialnega izkoriščanja milijonov Afričanov za potrebe neoliberalizma v dobi globalnega kapitalizma. Mbembe izjavi, da so pogoji atlantskega kolonializma, ki so črno afriško telo spremenili v objekt

trgovanja, v pogrešljivo trgovsko blago, dandanes univerzalni pogoji človečnosti v neoliberalizmu. Z Mbembejevega zornega kota je »Črnec« subjekt, ki je proces spremembe prestal prek destrukcije. To je celo očitneje, ko Mbembe navaja Deleuza: »[V]edno je tukaj Črnec, Jud, Kitajec, veliki mogul, Arijec v deliriju.« Mbembe trdi, da se »beseda 'Črnec' [...] nanaša tudi na nekakšno fikcijo, ki zahteva svoj prevod v realnost(i) – prek sanj, želja ali pa nasilja in krutosti. Predvsem pa je koncept, ki se nanaša na nemožnost nadzora, vključno z nadzorom tistih, ki so bili prek njega zasužnjeni, podrejeni do skrajnega stanja razčlovečenja: sužnjev. Prav zato pomeni ime, ki se nanaša na – v zgodovini ves čas navzočo – možnost radikalne vstaje.« Predlagam, da uporabimo Mbembejevo politično figuro »postajanje Črnca sveta« ali podobo črn(sk)osti kot »duha modernosti« ter jo apliciramo na zdajšnjo begunsko katastrofo v Evropski uniji in tudi širše, v globalnem Zahodnem svetu.

Na osnovi južnoafriške filozofije ubuntu Mbembe argumentira, da iz procesov postajanja posameznika, postajanja osebe, vznika nova možnost – ne združitve subjekta s subjektno identiteto kot metafizično kategorijo v zahodnem pomenu besede, marveč kot proces nenehnega postajanja, kot razmerje, ki vnovič ustvari subjekt, da je v drugačni interakciji s tistim, kar ni (ali kdor ni) »sebstvo«.

Mbembe izjavi, da »drugi ni zunaj mene, v določeni meri sem sam svoj drugi. Obstaja torej vrsta področij, na katerih bi bilo mogoče v korist sveta poudariti prispevek Afrike k svetu idej in praks, kar bi imelo implikacije za celo vrsto stvari: teorije menjave, teorije demokracije, teorije človekovih pravic in pravic drugih vrst, vključno z naravnimi vrstami, sploh zdaj, v dobi ekološke krize. To delo še ni bilo opravljeno, vendar je skrajni čas, da se ga lotimo.«

Mbembe trdi, da objekta ni mogoče ločiti od subjekta in zapiše: »Zahodno kritično teorijo, emancipacijo, v osnovi sestavlja ustvarjanje čistega razlikovanja med človeškimi subjekti in objekti na eni ter med človekom in živaljo na drugi strani. Gre za idejo, da je človeški subjekt gospodar tako samega sebe kot tudi naravnega in živalskega sveta. Naravne in živalske svetove podreja svoji uporabi. Svoboda je v resnici rezultat te sposobnosti gospodovanja samemu sebi, gospodovanja vesolju in racionalnega delovanja. Argument, ki sem ga razvijal, pravi,

da v dobi, ko je kapitalizem postal nekakšna religija: religija objektov, religija, ki veruje v objekte in jih animira, kot bi imeli dušo, s katero sodelujemo z operacijami porabe, kar pomeni, da je kapitalizem postal oblika animizma. V taki dobi stara delitev med subjektom in objektom ni več tako jasna kot nekoč; če dovolj pozorno opazujemo zdajšnje operacije porabe po vsem svetu, lahko opazimo, da številni ljudje želijo postati objekti oziroma si želijo, da bi jih tako obravnavali – samo zato, ker bi jih s tem, ko bi postali objekti, nemara obravnavali bolje kot človeka. Vse to ustvarja strašno krizo v temeljnih teorijah emancipacije, na katere smo se opirali pri prizadevanju, da bi razvili nekakšne politike odprtosti in enakosti. To sem torej hotel poudariti, svojih misli na to temo pa nisem razvijal naprej.« Protislovno, toda ta animizem je na nek način lahko tudi osvobajajoč, saj utegne biti perverzno razmerje med objekti, med katerimi zdaj poteka življenje, oblika osvoboditve; postajati objekt v času animizma, ki je po Mbembeju prevladujoča oblika družbenega odnosa v poznem kapitalizmu, je oblika perverzne subjektivacije – življenje nam je dano kot tisto, kar se animira med dvema objektoma, recimo med dvema mobilnima telefonoma.

Kot poudarja Mbembe, pa je na drugi strani animizem ultimativna oblika nasilja. Gre za življenje, ki ga proizvajajo objekti in ki nosi sledi človeške produkcije. To se odlično pokaže v primeru humanitarne krize oziroma begunske katastrofe Zahoda: mobilni telefoni in računalnik, digitalizacija podatkov in vnašanje slehernega podatka o begunčevem telesu v podatkovne zbirke so neposredno povezani z nasiljem v taboriščih, kjer begunci čakajo na deportacijo. Tudi če pomislimo na ozadje proizvodnje računalniških komponent v azijskih tovarnah, se nenadoma zavemo, da blago animira neverjetno nasilno razmerje med kapitalom in delom. Vse to lahko povežemo z dolgo zgodovino kolonialnega izkoriščanja.

Tovrstni razmislek odpira možnost za drugačno razmišljanje o zmožnosti delovanja in subjektivnosti, saj zagovarja nujnost, da se življenje osvobodi prisil tržne logike agresivnega poblagovljenja, ki se zanaša na enakost in zamenljivost.

Cvar: Za izhodišče odgovora na vprašanje bom vzela analizo Pierra Bourdieuja in Loïca Wacquanta s preloma tisočletja, v kateri pokažeta, kako deluje neoliberalni diskurz oziroma, kot

ga poimenujeta sama, novoliberalni novorek. Kot pravita, se slednji reproducira skozi t. i. obča mesta, s katerimi se skuša dokazovati pomene tega novega novoreka, vendar pa za to dokazovanje ni nikakršnih argumentov. Toda s pomočjo sprege spektakularizirane medijske sfere (družbe spektakla po Debordu), družbe nadzora (t. i. prvega sveta), novih informacijskih tehnologij, a tudi filmske tehnologije (kinematični način produkcije), gibanja kapitala v tako rekoč realnem času (s tem se njegovo gibanje kaže kot dematerializirano oziroma virtualizirano) ter seveda funkcioniranja širšega ustroja zahodne episteme, v kateri kronično primanjkuje refleksije do pogojev lastne reprodukcije vednosti, ti (novi) pomeni namreč postopoma zabrišejo genealogijo (nasilje!) kapitalizma, kolonializma in imperializma ter napadajo že izborjene pravice, hkrati pa vzpostavljajo režim, v katerem sta smrt in nekrokapitalizem povsem zanikana.

Četudi moramo Bourdieujevi in Wacquantovi poziciji nujno očitati nekritičen odnos do t. i. razsvetljenskega kritičnega intelektualca kot nereflektiranega mesta v matrici zahodne vednosti, se mi zdi njun doprinos na ravni diseminacije neoliberalnega vsakdana »zdrave pameti« izjemno pomemben, med drugim tudi zato, ker pri njegovi reprodukciji opozorita na vloge think tankov in (določenih) akademskih institucij. A to je le ena plat medalje. Gledano širše (recimo temu s perspektiv postfordističnih teorij) smo po eni strani priča apropriaciji ustvarjalnosti v najširšem smislu, pri čemer pa se procesi apropriiranja nujno vršijo tako po rasializacijski liniji kot tudi po liniji spolne razlike in razrednih delitev. Procesi apropriacije zažirajo v samo reproduktivno tkivo, mu spodmikajo njegove osnovne življenjske pogoje rasti, ga razžirajo, razžrte ostanke pa potiskajo v skrajno prekarizirane svetove. Ti so, četudi aproprirani, neslišani, zaradi načinov organizacije globalne neoliberalne akademske vednosti (npr. skorajda že obsesivna žargonizacija oziroma specializacija, nenehna, avtomatizirana prisila po proizvajanju ipd.) pa se le stežka vključujejo v mednarodne tokove, s čimer se te pozicije marginalizira, seveda ob tem *perfidno* utiša, predvsem pa *depolitizira* angažirano humanistiko in družboslovje, posledica česar so izbrane, kakopak »razsvetljene«, liberalne figure, snobi. Z institucionalnega vidika je torej vse manj prostora za (kritično) teorijo oziroma je slednja spričo neoliberalnih reprodukcijskih pogojev, kjer se med drugim jasno vidijo aktu-

alna globalna razmerja moči in oblasti v smislu delitev globalni Jug/Sever, vse bolj in bolj onemogočena.

Druga plat medalje se povezuje prav z omenjeno zdravo pametjo, tj. z ideologijo »vsakdanjega sveta« hegemonije neoliberalizma, ki se mora skladno s temeljnim principom ohranjanja hegemonije stalno vitalizirati, če se želi ohraniti. Ta zdrava pamet je zaradi specifične hibridizacije idej liberalizma, afirmacije individualizma ter vseprisotne tehnologizacije vsakdanjega sveta s strani novih tehnologij, katerih raba spodbuja ujetost v lasten imaginarni oblak, vse bolj in bolj samonanašalna in prazno performativna, toda prav zaradi te samonanašalnosti je z gotovostjo prepričana v svoj mikro svet. Slednje po eni strani proizvaja lažen občutek vsevednosti, po drugi strani pa se prav ta platforma ponuja kot idealna za nezmožnost razbiranja realnega širše družbene realnosti, saj je zaradi prazne vsevednosti prepričana, da že vse *ve*. Posledica tega sentimenta je po eni strani proizvajanje politik, ki preferirajo »uporabne« vede, po drugi strani pa se slednje vse bolj zažirajo v načine oblikovanja samih subjektivitet, ki zavoljo aktualnega vzpona fašizma skozi sterilni liberalni diskurz izrazito evocirajo raziskovalno vprašanje frankurtske šole, tj. analizo relacije med individualnim in kolektivnim. Prav v teh pogojih vidim izrazito nujnost po kritični teoriji, saj poskus poiskati odgovor na vprašanje »*Za kaj to delajo?*« še nikoli ni bil tako nujen kot je danes, pri čemer pa sta vprašanji »Kaj hočemo?« in »Za kaj to delajo?« nujno povezani.

Leban: Žal je danes v Sloveniji odnos do teorije zelo represiven. Tu mislim predvsem na teorijo, ki kritično analizira kapitalistični način produkcije, rasizem, migracijo, patriarhalno/seksualno dominacijo ... Iz izkušenj Reartikulacije in drugih projektov je jasno razvidno, da v slovenskem prostoru poteka sistematično brisanje diskurzov. To brisanje se začne na ravni financiranja projektov in nadaljuje na ravni izključevanja in inferiorizacije. V tej prekarni realnosti delujemo vsi, ki nismo del privilegiranih teoretičnih diskurzov in ne reproduciramo specifičnih sistemov moči. Tu gre pravzaprav za paradoks, saj je sistematizirano brisanje usmerjeno prav na tiste diskurze, ki analizirajo izredno stanje, v katerem se nahajamo. Razlogi brisanja teoretičnih diskurzov, ki analizirajo in izpostavljajo delovanje kapitalistične/kolonialne matrice moči, postanejo

jasni, ko analiziramo sistematizirano nasilje in dehumanizacijo, katerima smo priča v primeru prebežnikov, migrantov, kapitalistične rezervne armade. To je način delovanja kapitala, kjer sta svoboda in demokracija uporabljeni kot funkciji zatiranja, brisanja in izničevanja.

Onkraj sistematiziranega brisanja obstaja dejstvo prodornosti teoretičnega diskurza, ki ga noben režim ne more izničiti in omejiti. Porast rasizma, homofobija, prekarizacija življenja in dela – in še bi lahko naštevali – zahtevajo še prodornejšo teoretično analizo. Tu vidim smisel delovanja!

Isanović: Stanje teorije je neposredno povezano s premiki in gibanji, predstavljenimi na tem kolokviju, s politiko, ki sistematično uničuje vse oblike odpora. Če kritična misel še ni vsrkana v in ujeta s strani trenutne oblike kapitalizma, potem bo slednji najverjetneje uporabil vsa sredstva, da bi oslabil njeno vlogo in jo izbrisal iz polja relevantnega in/ali vidnega. Onemogočanje dostopa do sredstev je le del bolj kompleksnih in sofisticiranih strategij, njihova analiza pa bi zahtevala bistveno več napora, časa in prostora, kot ga imamo na tem mestu. Kljub temu pa bi lahko izpostavila nekaj tendenc, na katere se nanašam v svojem delu.

Celoten proces produkcije vednosti in njenega kroženja je pospešen. Zaradi mrežnih tehnologij se zdi, kot da je kroženje misli večje kot kdaj koli prej. Gre za fantazijo, da mora vse že biti tam, vse dostopno nekje na spletu, in da je tam vedno moč najti tudi drugo mnenje. Pojav temeljne refleksivnosti in strateške fragmenatcije sistematične misli, kot to zagovarja ameriška teoretičarka Jodi Dean, mora biti zaznan kot »dinamika nadzora«.

Smo v dobi »zagonov« in glorifikacije novosti, ki sta v službi trenutnega sistema. Še več, trenutne nastavitve ter »zasleplja-joč« učinek hitrosti in novosti zajemajo tudi akademsko delo. Vse to se nam predstavlja, kot da nenehne spremembe in trenutno »izredno stanje« ne dopuščajo dovolj časa za poglobljeno analizo in razvitje sistematične teorije, marveč zgolj za hitre odzive in poenostavljene »prevode« skozi figuro »eksperta«, ki je poklican, da nas poduči, medtem ko je nova »zadnja novica« bila že objavljena. Zagotovo gre za fantazijo, ki demotivira, depolitizira in ohranja status quo.

Poleg tega se zdi, da sedaj bolj zaupamo podatkom in algoritmom in niti ne več »ekspertu«. Torej, kdo potrebuje teoretike

in vse te knjige? Podatek nam bo povedal vse. Podatek in (pol) avtomatske tehnologije so predstavljene kot nezmotljive in zatorej kredibilnejše. Podatek, predstavljen kot »dan«, je strateško dehistoriziran, očiščen vseh ideoloških konotacij in predstavljen kot »prvoten dokaz«, nevprašljiv, celo »naraven«, odkar sta njegovo nomološko načelo in zakon skrita ali prikrita. Del akademske skupnosti se celo trudi prilagoditi novim okoliščinam tako, da oglašuje novost, vpeljuje nove metodologije in discipline na podatkovni pogon – ali z drugimi besedami, vpeljuje tako imenovane »digitalne« metodologije in discipline – in jih predstavlja kot »epistemološki obrat«. Nove tehnologije in znanstvene metode, ki se uporabljajo za zajemanje, branje, prikazovanje in analiziranje podatka, igrajo ključno vlogo v politiki vidnosti, načinih gledanja in védenja, v odrejanju/urejanju vidnega. Nekritično in naivno sprejemanje pompa glede velike količine podatkov (»Big data« hype), kalkulacijskih tehnik in metod – ob sočasnem zanemarjanju dejstva, da je dandanes kolonialnost oblasti digitalna – tovrstno teorijo zgolj potisne v službo trenutnega stanja kapitalizma in neokolonizacije. Na ta način pa se le ohranja pogoje, pripravljene za proizvodnjo iz preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, kot tudi vloge in pozicije, ki so nam bile pripisane.

Vendarle pa poleg teh tendenc in njim nasproti kritična teorija ostaja eno od zadnjih mest odpora. Obljuba ostaja, saj obstajajo teoretične prakse, ki se ukvarjajo z upiranjem in subvertiranjem norm in gospostva, z denormalizacijo, deklasifikacijo in kritično analizo performativnosti epistemoloških praks, ter na ta način aktivno prispevajo k dekolonizaciji vednosti in biti.

Založnik: Omenjeno vprašanje je kompleksno in kot sta pokazali že Nina in Adla, se ga da zagrabiti na različne načine, morda najpreprosteje tudi s konkretnimi primeri iz našega lastnega prostora in s kopico vprašanj, ki jih ta odpirajo. Navedla bom le dva primera iz nedavne preteklosti, ki pričata o »zatiranju« in razkrivata stanje »nemožnosti« ali bolje poskusa »onemogočanja«. Prvi primer je revija *Tribuna*, ki je v preteklosti (tudi bližnji) odigrala pomembno vlogo in je služila predvsem kot platforma »radikalne kritike in teorije«. Pri tem je potrebno poudariti, da Tribuna deluje kot stalna dejavnost ŠOU v Ljubljani in je bila že v preteklosti s strani ŠOU ovirana

(zmanjševanje sredstev, birokratski zapleti), preteklo leto pa je ŠOU uspelo ta problem dokončno rešiti z imenovanjem nove urednice, ki je niso podpirali ne sodelavci ne takratno uredništvo. Osrednja težava se pri tem razkrije v gesti imenovanja, saj je, kot pokaže nekdanji sodelavec revije Jernej Kaluža, urednica določena avtokratsko, od zgoraj, s strani instance, ki ni vpletena in nima vpogleda v notranje delovanje medija, s strani predstavniške elite, ki je po spletu ne povsem razumnih okoliščin postavljena na mesto odločanja. Na ta način je seveda mogoče sklepati, kot nadaljuje Kaluža, da omenjeni pristop dolgoročno oziroma trajno napravi njeno vsebino manj kvalitetno oziroma do svojega ustanovitelja nekritično in da publikacija postane brezidentitetno trobilo predsedstva ŠOU. Povedano drugače, takšno stanje razkriva prav mesto in način delovanja cenzure, ki se razkriva skozi nastavljanje »pravih« ljudi na »prava mesta« ali pa finančnih in drugih pritiskov »od zgoraj«. Neodvisni mediji izginjajo. Neodvisna produkcija pa tako ostaja mogoča le v »samoorganizaciji«, v partizanskih pogojih delovanja. Prav tukaj se lahko oprem na drugi primer, ki potrjuje omenjeno stanje, in sicer na nekaj številčno izdajo fanzina *Lezbnik* v času Parade ponosa letošnjega leta (6.–13. junij 2015). Tega razumem kot krik družbi, opozorilo vse bolj retardiranemu intelektualizmu, kot to trenutno stanje v eni izmed številk opredeli Nataša Velikonja. »Disidentske feministke« svojo robnost jasno izkažejo z vnovično izdajo fanzinov, ki prav s to zastarelo, na videz celo preživelo tehniko, svojo pozicijo razkrivajo kot formalno gesto in nas jasno pozivajo k refleksiji tri desetletja oddaljenega časa. Mislim, da sta primera dovolj zgovorna in razkrivata stanje v naši neposredni okolici, a govorita seveda o »splošnejšem stanju« sodobnosti, v kateri živimo. Lahko bi rekli: »Ja, ja, kar govorite, a poskrbeli bomo, da vaše besede ne bodo dosegle nikogar.«

Tatlić: V zvezi s stausom teorije: če je (kritična) teorija videna kot reartikulacija dominantnih ideoloških in epistemoloških artikulativnih matric, investiranih v reprodukcijo razmerij dominacije, lahko rečemo, da je teorija, rečeno splošneje, podlegla tem razmerjem. Moj poskus »definiranja teorije« je najverjetneje ozkogleden, a lahko vseeno služi kot izhodiščna točka v tej kratki interpretaciji statusa teorije.

Če torej govorimo o teoriji v omenjenem kontekstu, potem lahko rečemo, da je teorija podlegla rigidnim akademskim diskurzom in/ali institucionalizmu, ki pa je tudi sam podvržen logiki profita in katerega hierarhije precej natančno odsevajo hierarhije oblasti. Poleg tega – in bolj ali manj učinek tega – različne administrativne ali celo preveč dramatizirane znanstvene logike igrajo vlogo v zvajanju teorije na *hobby* prvega sveta ali na disciplino privilegiranih. Vse to je pogosto videno kot znamenje »neavtentičnosti« (kot odmik od družbene realnosti) in kot znamenje skladnosti z mainstreamovskimi institucionalnimi, znanstvenoracionalnimi, akademskimi diskurzi, kar ni neresnica. Problem ni le v tem, da so področja družbenih in humanističnih ved subvertirana/preusmerjena v register naravnih znanosti, kot da bi bila njihova naloga »odkriti« neke aksiomatske resnice, pač pa je še bolj problematično to, da je teorija postavljena v pozicijo, ki od nje zahteva, da razkrije ali »popravi« številne nedoslednosti s strani oblasti, ne pa razkriti te oblasti same kot nekakšno konsistenco. Preprosteje rečeno, problematično je, da teorija (v splošnem smislu) prepogosto izkazuje željo po tem, da bi bila del »rešitve« in ne del »problema«.

Prav tako pa bi lahko rekli, da – če je teorija artikulativna praksa, ki ustvarja oziroma naj bi ustvarjala epistemološki format, v katerem sta diskurzivna oblast in rezultat te oblasti temeljito preučena – teorija dandanes te tendence ne izkazuje. Pravzaprav se nagiba k tolikšnemu oklevanju glede artikuliranja možnosti strukturiranja *drugih* razmerij dominacije, da je s trenutnimi postala samozadovoljna do te mere, da razmerja sama teoretični provincializem spreobrnejo v vzorno/vzgojno kozmopolitsko interpretativno prakso.

Pristovšek: ***Šefik, ko govoriš o premikih v topografiji oblasti in depolitizaciji ideologije, bi morda lahko dodal nekaj besed o samem transferju oz. kot praviš sam, kolapsu družbenih bojev v sfere s »kulturno predpono«? Kakšne posledice ima to za sam družbeni boj znotraj (biopolitične) sfere umetnosti, na primer? Tu bi namreč želela odpreti nevralgično točko, in sicer vprašanje »politične umetnosti«, procesa depolitizacije znotraj umetnosti, ki ga lahko povežemo z Jasmininim prispevkom, ki je pokazal na transformacijo, nevtralizacijo slovenskega subkulturnega gibanja, pa tudi z Marininimi analizami institucije sodobne umetnosti in še zlasti z »ugrabljeno ustvarjal-***

nostjo«. Pravzaprav se problem dotika vseh, tudi Nininega »zapuščenega telesa« in njegove reprezentacije (skozi trofejno podobo) znotraj avdiovizualnega režima, Adline analize transferja podatkovne in forenzične estetike v samo polje umetnosti, Sebastjanove analize paradigme svobode prek povezave med oblastjo in kapitalom (podjarmljenja in svobode), ki postane razvidnejša s kinematičnim načinom produkcije, in Katjinega razvitja pojma plastičnosti v kontekstu nesuverenega mišljenja ontologije in politike z vidika spolne razlike. Kako – in to je vprašanje tudi za vse ostale – razumete pojem politične umetnosti?

Tatlić: Kolaps družbenih bojev v polje sfer s »kulturno predpono« je željen/iskan (*desired*) učinek, ki je bil posledica uničenja politične ali natančneje političnoideološke dimenzije družbenih bojev. Današnji paradigmatični družbeni boji, ki vključujejo glavnino konfliktov znotraj geopolitičnega konteksta kot tudi glavnino družbenih bojev proti institucionalni oblasti v prvem svetu, niso političnoideološki.

Po eni strani so konflikti na robu prvega sveta in v tretjem svetu v večini primerov etnični, rasni in religiozni konflikti, ki so tako učinek kolonialne delitve sveta kot prerekvizit za osvežitev/ohranjanje te delitve. Vsi konflikti v bivši Jugoslaviji bi morda lahko služili kot primer. Glavni učinek, ki so ga ti konflikti prinesli, ne glede na to, katera »stran« prevladuje, je v večini primerov ta, da je družbeni boj kot tak definiran (in iniciiran) kot boj med aksiomatskimi, rasnimi, etničnimi, religioznimi ali (vse)splošno kulturnimi identitetami, ne pa kot razredni boj.

Tovrsten oris konfliktov ne izvira iz nekih »eksotičnih specifik«, prisotnih v regijah izven prvega sveta, kot bi nas prvi svet rad prepričal. Oris, format teh konfliktov je konstrukt prvega sveta. Medtem ko se prvi svet rad kaže kot »postetnocentrična« ali »postrasistična« struktura oblasti, je vse, kar potrebujemo, da EU eksplicitno pokaže svoj rasistični obraz, le (neizogiben) pojav paradigmatičnega drugega na pragu trdnjave Evrope (kot se te dni [v oktobru 2015] dogaja z begunci iz Sirije, Bližnjega vzhoda in Severne Afrike). Razkol EU na eksplicitno rasistični pol (Madžarska, Slovaška, Poljska in Češka) in manj eksplicitno rasistični pol (druge članice EU, med katerimi so tiste, ki so s svojimi vdori ustvarile begunsko krizo, Združeno kraljestvo in Francija) in pa očitno dejstvo, da so begunci še edini »v« Evro-

pi, ki verjamejo, da je EU »post-rasistična« struktura oblasti, podpirata trditev, da prvi svet (in seveda EU kot njegova pomembna komponenta) ni nič drugega kot srednjeveška, bela, rasistična in religiozna izključevalna konstelacija oblasti.

Po eni strani se paradigmatični družbeni boji v prvem svetu spogledujejo s predstavo, da sta demokracija in svoboda predpolitični kontingenci. S spopadanjem z različnimi zlorabami oblasti v prvem svetu tem bojem včasih uspe razkriti določene nekonsistentnosti, a na daljši rok zgolj ohranjajo predstavo, da sta kapitalizem in njegova demokracija mitična »svobodna potenciala za ljudi«. Medtem ko paradigmatičnim anti-esteblišment gibanjem prvega sveta (raznovrstne pro-demokratične agende, neposredna demokracija, vstajniške (Occupy) agende itn.) uspe preseči rasni in etnični stil delitev (do določene mere), pa se po drugi strani ne spopadejo s tistimi elementi sistema, ki se kažejo kot inherentno ločeni od kapitalizma in njegovih logik. Ti elementi so demokracija, (kapitalistična) modernost in ideologem svobode. Vse dokler bo demokracija še naprej razumljena kot univerzalna in ne kot partikularna bela retorika prvega sveta in dokler bo svoboda še naprej razumljena kot predpolitični človeški prerogativ, se bo političnoideološki boj še naprej izmikal tem bojem ali agendam. Povedano preprosteje, odkar so vse paradigmatične zahodne kapitalistične države spodletele (v smislu smrti družbe kot nečesa, kar bi moralo preseči ljudi, manka političnega nadzora in v smislu neobstoja političnoideološke diskurzivnosti), se zahteva po (drugi) državi kaže kot ena bistvenejših političnoideoloških dimenzij.

Kar zadeva umetnost, je problem današnje umetnosti v razmerju do depolitizacije ideologije (in v razmerju do posledične depolitizacije umetnosti same) v tem, da se nagiba k reprezentiranju notranjosti tako individuuma kot družbene skupnosti (v smislu prej omenjenih predpolitičnih potencialov svobode), kakor da je ta notranjost zunanjost do diskurzivne oblasti, tako v baznih kot nadzidavnih aspektih. Če je politika, reducirana tako na administrativne veščine kot na obsceno »kopánje« skozi notranjost subjektivnosti, navznoter obrnjena biopolitika, potem je umetnost, ki to notranjost reprezentira kot zunanjost, zgolj navzven obrnjena biopolitika. To pomeni, da umetnost zadobiva identiteto, postaja telo, ki je neizogibno situirano v specifično nišo znotraj biopolitične topografije oblasti, oziroma

postaja niša, konceptualna praksa, ki deluje zgolj znotraj sistema v obliki njegovega antagonista.

Če je (politična) umetnost konceptualna praksa, ki radikalno reflektira/izpostavlja totalitarni ritual, skrit pod raznovrstnimi družbenimi, emancipatornimi in institucionalnimi retorikami, potem današnja politična umetnost ne bi smela reflektirati le biopolitiko (ki ostaja rezervirana za prvi svet), marveč tudi nekropolitiko – ki je dandanes dominantna paradigma v organizaciji imperialne politike. In če politično umetnost določa radikalnost njenega učinka, potem lahko rečemo, da je politična umetnost, tako kot jo je moč zaznati v prvem svetu, zdaleč presegla institucionalno in družbeno logistiko (umetniške institucije, medije in splošna umetniška prizorišča). Vendar pa to pomeni tudi, da politična umetnost zaide v polje nekropolitike. Morda prvi primer (nekro)politične umetnosti v enaindvajsetem stoletju, če je ta enako pogojena z radikalnostjo svojega učinka, predstavlja napad na časopis Charlie Hebdo v Parizu januarja 2015. Zaradi tega dogodka je bil, čeprav nenamerno, celoten liberalno-demokratični in drugače družbeni normativizem – ki se kaže kot domnevna protiutež tako neoliberalnemu kot neokonzervativnemu kolonialnemu, rasističnemu, reakcionarnemu totalitarnemu strukturalizmu – razkrit kot del tega strukturalizma. To je nekaj, kar je bila celotna zahodna znanstvena in umetniška scena (rečeno v splošni maniri) nesposobna/nepripravljena storiti ali pa je oklevala storiti tekom zadnjih sedemdeset let.

Torej, od kod izvira nevralgična senzibilnost pri interpretiranju vprašanja, kaj je politična umetnost? Menim, da v veliki meri izvira iz paradigmatične normativnosti zahodne družbe, ki je zgolj bela normativnost in/ali bela vljudnost, ki pronica skozi umetnost, znanost in v veliki meri v teoretsko sceno Zahoda. Z drugimi besedami, ta družbena normativnost izvaja tolikšno oklevanje pri interpretaciji kapitalizma kot nekrokapitalizma, hegemonične oblike »državnosti«, da bi lahko bila videna kot oblika skladnosti/strinjanja s splošnimi nekropolitičnimi praksami režima.

Založnik: Šefik je podal poglobljen oris situacije. Kar se zdijo zanimiva vprašanja, ki vodijo tudi moje opazovanje in analizo, so: Katere so tiste prakse, ki v teh situacijah odpadajo

(umanjkajo) iz institucionalnega konteksta? Katere in na kakšen način se (določene) prakse predstavlja, kontekstualizira, umeščena, pojasnjuje, povezuje itn.? Še bolj pa, kdo danes ustvarja (prevladujoči) diskurz o umetnosti? In kakšen je ta diskurz, ki se (ga) proizvaja?

Zakaj? Ker me zanima predvsem mesto in relacija praks med preteklostjo in sedanjostjo, kar je nenazadnje ključnega pomena ne samo za razumevanje trenutne situacije, ampak predvsem kot nek kredo in potreba samorazumevanja. Slednjega razumem kot boj zoper »intelektualni retardizem«, saj imamo že od nekdaj opravka s »programsko protizgodovinskostjo«, ki se kaže kot pozaba tistih, ki so postavljeni na »drugo stran«, če ne celo »izven zgodovine« – to pa plastično označujejo pozicije nenormativnih drugih, ki »normativnost« postavijo pod vprašaj.

Vključevanje/izključevanje se izvaja po načelu »čim manjše škode«, kar pomeni, da se vzpostavljajo modeli vključevanja (apropriacije), ki je hkrati tudi že mutacija, transformacija ali celo nevtralizacija esencialnosti nekogaršnjih prizadevanj, na drugi strani pa še radikalnejša izključitev drugih. Pomembno je vztrajno skušati iskati in osvetljevati te meje, ki niso samo prisotne, ampak tudi vidne in očitne, če si dovolimo pobližje pogledati sliko. To nas ponovno vodi nazaj k prejšnjemu vprašanju, podanim odgovorom in k »orisu« neke splošnejše slike, ki postane prezentnejša ob prešitju raznoterih in parcialnih pozicij penalistov na samem simpoziju.

Gržinić: Pojem politične umetnosti razumem prek politične elaboracije Evrope. Zakaj sploh govorimo o Evropi? Zato ker je s stališča moje nekdanje vzhodnoevropske pozicije Evropa kastriran prostor, prostor, v katerem imamo na tisoče zaprtih beguncev, azilantov in neregistriranih migrantov; to število je še veliko večje, če upoštevamo vse, ki so jih deportirali od tam, od koder so zbežali ali odšli. To je torej prostor, ki živi od skrajno represivnega (vojaškega in policijskega) nadzora meja, okrepljenega z zakonodajo, ki podpira samo to, kar je danes Evropa, to pa je Evropska unija in njeno vnovično rojstvo pod taktirko nekdanje Zahodne Evrope kot »Trdnjave Evrope«. Na eni strani še vedno obstaja stari kolonializem, ki ga zaznamujejo plenjenje bogastva, milijoni zasužnjenih Afričanov in atlantsko trgovanje s črnci (z namenom, da postanejo blago, nečlovečno oropani svoje človeč-

nosti). Na drugi strani obstaja zdajšnji sistem kolonialnosti, ki z razlaščanjem celotnih globalnih območij ne povezuje samo militarizma, lokalnih vojn in akumulacije, temveč deluje v spregi z multinacionalkami in s plenilskimi lokalnimi političnimi elitami ter z njihovimi starimi in novimi oblastnimi strukturami. Trdim, da ima evropski provincializem s svojim evropocentričnim mišljenjem, ki Evropo spreminja v provincialno trdnjavo, lastno (dodatno) emblematično figuro postajanja Črnca sveta – skupaj z nadaljnjo nasilno diskriminatorno politiko do temnopoltih državljanov Evrope (druge in tretje generacije). To niso milijoni obubožanih ljudi, ki sestavljajo novi prekariat (zlasti po svetovni ekonomski krizi leta 2008), marveč begunci in prosilci za azil. Zdajšnja Evropa, ki je postala sopomenka za Evropsko unijo, s svojo brutalno politiko proti beguncem in z nasilnostjo, ki se je razrasla po 11. septembru 2001, nenehno proizvaja ta dispozitiv postajanja Črnca sveta, in sicer skozi različne oblike proizvajanja humanitarnih kriz v Evropi, še posebno v zadnjih nekaj letih.

To, kar se dogaja zadnjih nekaj let in zlasti v zadnjih mesecih, meji na katastrofo. Avgusta 2015 so poročali o več tisoč pribežnikih iz Afganistana, Iraka, Eritreje in Somalije, ki so iz Turčije prišli na grški otok Kos. Želijo si boljšega življenja v Evropi, večinoma pa so prisiljeni prebivati v šotorih, opuščenih stavbah ali celo na prostem, saj si le redki lahko privoščijo hotel. Ker jih države Evropske unije obravnavajo kot ekonomske migrante, jih registrirajo na policiji. Poseben status imajo sirski pribežniki, ki jih evidentirajo kot pribežnike pred državljansko vojno, zaradi česar imajo po mednarodnem pravu večje pravice kot ekonomski migranti. Nastanitvene zmogljivosti v Evropski uniji in v drugih evropskih državah so povsem odpovedale, saj je po podatkih Mednarodne organizacije za migracije po Sredozemskem morju v Evropo prišlo že skoraj 250 tisoč migrantov, od tega približno polovica na grške otoke. Vse to prispeva k stanju humanitarne katastrofe.

Pisane postopke selekcije teh ljudi bi lahko imenovali kar postopki migracijske triaže, ki določa, komu bo kot pripadniku kvalificirane delovne sile iz drugih delov sveta dovoljeno vstopiti v Evropsko unijo. Ta drža Evrope je še očitnejša v agresivnih politikah zavračanja vlog tisočev beguncev, ki prihajajo v Evropo, vendar nimajo ponuditi ničesar drugega kot svoje življenje, oropano vseh človekovih pravic.

Tako imenovana begunska kriza, ki je humanitarna kriza Zahoda, se je le še poglabljala že po letu 2001, še bolj pa po letu 2003, ko so ZDA in NATO sprožile vojaško operacijo Trajna svoboda, v katero so se vključile vse nekdanje poglavitne zahodne kolonialne države.

Hkrati so se v to še vedno živo kolonialno in imperialno geopolitično rekonfiguracijo sveta skušale vključiti tudi nekatere nove akterke, med katerimi so najopaznejše Kitajska, Indija, Turčija in Brazilija. Stare in novejše oblike konfrontacij so denimo prišle na dan z vpletenostjo Kitajske v Afriki. Četudi je imperialna politika Rusije kot ene od starih velesil postala tema mainstreamovskih diskurzov, v okviru katerih so nanjo letele obtožbe, da še naprej deluje po zastarelem imperialističnem scenariju, je očitno, da je staro hladnovojno razlikovanje med demokracijo in totalitarizmom še vedno (vnovič) prisotno. Vrnilo se je tudi dozdevno »etično« razlikovanje (za katerega vemo, da je le še eden od maloumnih izumov imperialistične retorike) med »civiliziranim« in »barbarskim« imperializmom.

Zavedati se je treba, da se je postopno, vendar trajno opuščanje varovanja človekovih pravic, za katerega se je odločil Zahod, v resnici začelo že po padcu berlinskega zidu leta 1989. Varovanje človekovih pravic je bilo namreč vse od konca druge svetovne vojne ključni zahodnoevropski topos, ki je Zahodu omogočal nenehno konceptualiziranje demokratičnega in civiliziranega odnosa do vseh drugih. Toda zdi se, kot da je s padcem berlinskega zidu padla tudi ovira za globalni neoliberalni kapitalizem; ta si je tako zagotovil neomejeno svobodo, vendar izključno za potrebe kapitala, ki zdaj lahko še bolj neovirano prečka prav vse meje in ovire.

Če je Evropa, se pravi Evropa kot trdnjava, stari zahodni svet, zdaj provincialni teritorij, so tudi misli in intelektualni repertoar, ki jih je sposobna ustvariti, enako provincialni. To se razteza onkraj meja nekdanje Zahodne Evrope: nekdanji vzhodnoevropski pisci, intelektualci in teoretiki, ki so zdaj del velike zahodne ali, bolje rečeno, okcidentalne svetovne družine misli, kot papige ponavljajo, kar je bilo predtem razvito v zahodnoevropskem kontekstu (ali pa ponavljajo svoje rasializirane vzhodnoevropske matrice vednosti) – vse to z namenom, da bi bili bolje sprejeti.

Zdaj vemo, da marginalizacija ter zavrnitev konceptualizacij, obdelav in historizacij, ki nastajajo zunaj oziroma na drugi

strani kolonialne delitve okcidentalnega (zahodnega) režima, spadata med temelje, ki omogočajo trajne in ponavljajoče se diskriminatorne, rasistične poglede Zahoda (Zahodne Evrope) na tiste, ki jim pravi »Drugi«. Kot sta predlagali dekolonialna in postkolonialna misel, je skrajni čas, da se poučimo o teh epistemoloških, kritičnih pozicijah od »drugje«, da bomo lahko radikalizirali vsaj razumevanje »tukajšnjega« stanja stvari.

S tega zornega kota lahko vidimo, da četudi Evropa spreminja svojo pojavnost (oblike in načine »biti«, ki zdaj nosijo en sam naziv: Evropska unija), predstavlja zgolj Trdnjavo Evropo. Ta je po letu 2001 in zlasti po največji širitvi Evropske unije (prvotno je bila zasnovana le kot trgovinska zveza zahodnoevropskih držav po drugi svetovni vojni), do katere je prišlo leta 2004, ko se ji je pridružilo deset nekdanjih vzhodnoevropskih držav, postala emblematičen primer skrajno agresivnega režima mejnega nadzora in mejnega varovanja. Deluje tako, da nenehno izključuje vse, ki so na njenem ozemlju nezaželeni (tisoči beguncev iz Afrike in z Bližnjega vzhoda). To je že tako očitno, da je mogoče izjaviti, da Evropa nadaljuje svoj kolonializem, le z drugimi sredstvi; da torej razvija nova kolonialna razmerja za prihodnost. Evropska unija je s schengenskim mejnim sistemom, s številnimi geopolitičnimi agencijami, ki se množijo iz dneva v dan (denimo Frontex in njegova nadgradnja v sistem Eurosur), z razdelitvijo na posamezna območja, s selektivnim sistemom podeljevanja vizumov in razvrščanja teles ter z nenehnim izumljanjem novih meril za selekcijo tistih, ki čakajo na vstop v Evropo, predvsem dispozitiv vojne trdnjave. Trdnjava Evropa je razvila tudi notranji administrativni sistem normaliziranih procesov diskriminacije in rasializacije, tj. vrsto postopkov, ki svoje ideološke materialne osnove ne dobijo le z neposrednimi aretacijami, temveč tudi s procesom nenehne proceduralne segmentacije, ki zrcali brutalno razredno in rasno razlikovanje na vseh ravneh ekonomskega, družbenega in političnega življenja (na trgu dela, pri nudenju vseh oblik zdravstvene oskrbe in socialne pomoči ...). Vse to so sistemi rasializacije.

Tako lahko govorimo o rasializiranih trgih dela, rasializiranem izobraževanju, rasializiranem javnem zdravstvu in sociali. To pomeni, da Trdnjava Evropa ali Evropa kot Evropska unija ohranja in (re)producira trajno obliko kolonialnih razmerij, zlasti z Afriko ter z nekdanjimi kolonijami na Bližnjem vzhodu

in v Latinski Ameriki. Ena od tez, ki jo je razvil Kwame Nimako in nedavno tudi Achille Mbembe (v preteklosti sem jo predstavila kot aksiomatsko za območje Evrope), pravi, da vsi sodelujemo v tem, kar bi lahko imenovali »evropska psihoza«: stanje, ki je vzrok in posledica sistematičnega in čedalje bolj brutalnega onemogočanja prihoda Afričanov v Evropo.

To dogajanje je doseglo točko, na kateri se je Evropa spremenila v en sam velik zapor, v katerega zapira na tisoče beguncev. Hkrati pa zapira tudi »državljane« Evropske unije, saj se »prakse«, kako se znebiti beguncev ali kako z represivnimi aparati preprečiti njihov vstop v Evropsko unijo, zdaj uporablja tudi v drugih situacijah, denimo za »pomirjanje« tistih, ki na ulicah nasprotujejo brutalnim varčevalnim ukrepom, ki so bili državljanom Evropske unije (Grčija, Španija ...) vsiljeni po krizi leta 2008. Pomembno je poudariti, da so rekonfiguracije, ki so se oblikovale na temeljih kolonializma, zdaj pa se na novo implementirajo s kolonialno matrico moči, preoblikovale tudi naše besedišče. Govorimo o pogrešljivosti ljudi in o postranski škodi vojnih operacij. Tovrstne skovanke postajajo del normalnega retoričnega pristopa pri opisovanju stanja.

Povečana mobilnost kapitala je odprla vrata tudi nadaljnji rekolonizaciji, ki poteka tako znotraj kot zunaj Evrope. Prav zato je ukvarjanje z vprašanjem, ali je morebitna dekolonialna opcija za Evropo kaj več kot zgolj retorična puhlica, v zdajšnjem položaju neodložljiva naloga. To bi bil tudi moj odgovor na vprašanje, kaj naj danes politična umetnost dela.

Leban: Ključno vprašanje je, ali politično umetnost beremo in razumemo skozi instrumentarij zgodovine umetnosti kot oblike *izma* ali jo obravnavamo kot družbeno angažirano prakso. Še pomembnejše je vprašanje, ali so tovrstne umetniške prakse, ki skozi polje vizualnega, tekstualnega in diskurzivnega emancipirajo, sploh še del institucionalne kategorizacije umetnosti. Razlika v odnosu do ostale umetniške produkcije, s katero se pri politični umetnosti soočamo, je namreč predmet njene obravnave. Politična umetnost strukturira svojo prakso na osnovi analize in kritike rasizma, homofobije, migracije, prekarizacije, razrednega boja. Zato je denimo modernistični režim valorizacije v primeru politične umetnosti popolnoma neustrezen, saj izhodiščni parametri umetniških del slonijo na diskurzih kritike

kapitala, feminizma, postkolonialnosti, dekolonialnosti ... Tako strukturirana umetniška dela pa ne zgolj vizualizirajo teoretični diskurz, ampak prek umetniškega in teoretičnega polja strukturirajo novo prakso delovanja. Seveda je tu potrebno poudariti, da ni vse, kar se predstavlja kot politična umetnost, dejansko politična umetnost. Prepogosto se na ravni muzejskih in galerijskih razstav srečujemo z reprezentacijo politične umetnosti, kjer je ta depolitizirana prek modernističnih kanonov valorizacije.

Produkcijo politične umetnosti moramo razumeti v kontekstu produkcije radikalne kritične prakse, ki prek radikalizacije političnega diskurza analizira in posega v kapitalistično/kolonialno matrico moči.

Cvar: Vsekakor se strinjam z analizami, kontekstualizacijami in metodološkimi napotili, ki so jih podali moji predhodniki, zlasti kar se tiče detekcije oz. opredelitve problematike depolitizacije in statusa politične umetnosti v relaciji do obstoječih družbenih razmerij. V tem oziru bi pojem politične umetnosti opredelila skozi konceptualno optiko dispozitiva, saj se mi zdi, da lahko s pomočjo tovrstne metodološkokonceptualne izbire kar najbolj podčrtamo kompleksnost osrednje tematike, hkrati pa tudi na konceptualni ravni odpremo problem relacije, ki jo pojem politične umetnosti evocira. Kajti vedno, ko se govori o politični umetnosti, se odpre problem relacije ali še bolje meje oz. liminalnosti – politična umetnost v relaciji do družbene realnosti, politična umetnost v relaciji do vključevanja ter izključevanja, politična umetnost vs. institucija, politična umetnost in apropriacija ipd.

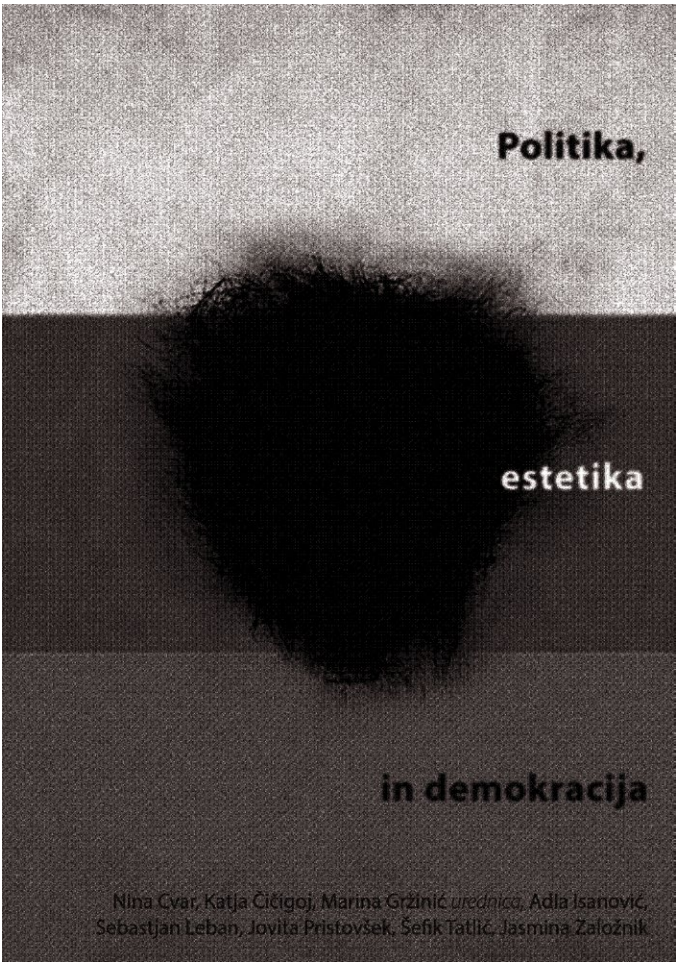
Glede na to, da gre pri politiki za konstrukcijo in reprodukcijo specifičnih mišljenjskih, čutnih, interpretativnih okvirjev ter odnosov med njimi, posledično pa za proizvajanje specifičnih temporalnosti, prostorov, predvsem pa za dodeljevanje specifičnih mest telesom skozi oblast-moč, problem relacije oz. meje, ki vznikne pri poskusu opredelitve politične umetnosti, seveda ni naključen. V tem oziru bi politično umetnost opredelila kot tisto, ki mora proces dodeljevanja oz. anticipiranja tega procesa prelomiti, pretrgati. A tega ne more narediti na zgolj deklarativni ravni diskurzivnega materializma, kajti če pristaja na zgolj ta postulat, ne da bi natančno mapirala njegove pogoje izrekanja, prvič, ostane na ravni depolitizirane floskule, in

drugič, v pogojih aktualne konfiguracije družbenega modusa to pomeni proizvajanje »modela«, ki politično umetnost reducira na raven estetizacije, kar posledično seveda vodi v politično kastracijo. Če se navežem na vizualizacijo zapuščenega telesa v avdiovizualnem režimu neoliberalnega globalnega kapitalizma, bi bilo v kontekstu politične umetnosti, ki želi prelomiti z opresivnostjo, potrebno pokazati na sokrivdo avdiovizualnega režima v reprodukciji opresivnih družbenih razmerij, ki ustvarjajo zapuščena telesa, saj se z avdiovizualnim režimom reproducira njihova zapuščenost na simbolni ravni.

Če sklenem, le z natančnim mapiranjem specifičnih situacij lahko posežemo v hegemonijo neoliberalnega ustroja. Gre za metodo, za katero je moč reči, da pravzaprav pomeni nujnost vztrajanja na zavzetju jasne politične pozicije, ki je nujna za zavzetje političnega mesta, po drugi strani pa se še kako zaveda problema vztrajanja na recimo temu anonimnem univerzalnem, ki spregleda realnost globalnega kapitalizma, s tem pa ne nazadnje kastrira možnost razstrelitve hegemonskih oblastnih struktur.

Isanović: Ti, Šefik in ostali sodelujoči smo podali zelo bogato analizo in kontekstualizacijo tega problema, ki smo ga naslovili z različnih zornih kotov. Z osredinjenjem na prakse in oblike produkcije vednosti splošneje, specifičneje pa na vpeljavo forenzične metodologije in estetike v polje umetnosti, je moja lastna raziskava skušala odpreti diskusijo o trenutnih praksah, ki so vpletene v intervencijo v polje vidnega (oziroma izgovorljivega, misljivega, možnega) in ki so povezane s politiko vidnosti. Sočasno sem primerjala dva sklopa – mednarodno humanitarno pravo in sodobno umetnost. Njuna analiza ponazarja veliko. Pri prvi najdemo primere arhivskega uničenja in izpostavljenosti suverenemu nasilju, ki potrjujejo, da je tudi sam arhiv nekropolitična tehnologija. Po drugi strani pa so podobni arhivi in forenzična estetika, sledi, ki so bile s strani suverene oblasti izbrisane iz polja vidnega, sedaj »dobrodošli«, da se vnovič pojavijo v polju sodobne umetnosti. Obstajajo številne umetniške prakse, ki si prilaščajo forenzične objekte in o teh dokazih razpravljajo znotraj novega sklopa – polja umetnosti. Te prakse nas vabijo k vnovičnemu premišljevanju o tem, kakšno mesto ti subjekti/objekti zasedajo znotraj polja umetnosti, kaj »počnejo« oziroma

kaj se od njih pričakuje. Ali to pomeni politiko v Rancièrjevem smislu – »da (spre)govori[jo] v času in prostoru, ki tega govora ne pričakuje«? V čem je njihova sposobnost subvertiranja obstoječega reda in razmerja gospodar/suženj? Sama verjamem, da ta potencial vsekakor imajo, a ne samodejno. Žal v mnogih primerih te prakse ne gredo onkraj normalizacije estetike oziroma zgolj postavljajo enačaj med umetniškim in političnim vključevanjem, pozabljajoč, da gre v teh primerih pogosto za participacijo v omejenem prostoru, ki je bil zanjo ustvarjen. Vendarle pa obljuba ostaja, saj obstaja tudi nekaj umetniških praks, ki jih dejansko zaposlujeta ustvarjanje odpora ter subvertiranje norm in gospostva.



Nina Cvar je z odliko zaključila študij kulturologije na Fakulteti za družbene vede. Trenutno zaključuje doktorski študij na ZRC SAZU pod mentorstvom prof. dr. Marine Gržinić. V doktorskem delu, za katerega je pridobila štipendijo Mestne občine Ljubljana, se ukvarja z analizo digitalne podobe v relaciji do globalnega kapitalizma. Ukvarja se tudi s pisanjem o filmu, med drugim je članica uredništva *KINO! Revija za film in filmsko*.

Nina Cvar graduated with honours in Cultural Studies from the Faculty of Social Studies in Ljubljana. Currently, she is finishing a PhD at SRC SASA (Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts) under the mentorship of Prof. Dr. Marina Gržinić. In her dissertation, awarded with a scholarship by the Municipality of Ljubljana, she is researching an elusive relation between the (digital) image and global capitalism. She also writes on film and serves as a member of the editorial board at *KINO! Magazine for Cinema and Cinematic Issues*.

Katja Čičigoj je diplomirala iz filozofije ter primerjalne književnosti in literarne teorije na Filozofski Fakulteti Univerze v Ljubljani. Je doktorska študentka raziskovalne ustanove Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC), Justus Leibig University, Giessen, in članica uredniškega odbora revij *On Culture* in *Maska*. Zanimajo jo predvsem sodobna kontinentalna filozofija, feministična in kritična teorija ter filozofske obravnave sodobne znanosti in estetike.

Katja Čičigoj graduated in Philosophy and Comparative Literature and Literary Theory from the University of Ljubljana. She is a PhD candidate at the Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC), Justus-Leibig University, Giessen, and a member of the editorial boards at *On Culture* and *Maska* magazines. Her fields of interest are contemporary continental philosophy, feminist and critical theory, and the intersection between philosophy and contemporary science and aesthetics. Marina Gržinić Mauhler je doktorica znanosti s področja filozofije, znanstvena svetnica, zaposlena na FI ZRC SAZU v Ljubljani, ter redna profesorica, ki predava v okviru študijskega programa Primerjalni študij idej in kultur na Podiplomski šoli ZRC SAZU v Ljubljani in na Akademiji za likovno umetnost na Dunaju. Objavila je številne knjige doma in na tujem. Je soustanoviteljica in sourednica časopisa Reartikulacije (2007–2011). S Šefikom Tatlićem je soavtorica knjige Nekropolitika, racializacija in globalni kapitalizem: historizacija biopolitike in forenzika politike, umetnosti in življenja (Lexington Books, 2014).

Marina Gržinić Mauhler is a Doctor of Philosophy, a research advisor at the Institute of Philosophy at SRC SASA (Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts), Ljubljana, and a lecturing Professor for the postgraduate program Comparative Studies of Ideas and Cultures at the Postgraduate School SRC SASA and at the Academy of Fine Arts, Vienna, Austria. She has published numerous books at home and abroad. In collaboration with Šefik Tatlić, she coauthored the book Necropolitics, Racialization and Global Capitalism: Historicization of Biopolitics and Forensics of Politics, Art, and Life (Lexington Books, USA, 2014).

Adla Isanović je magistrirala iz novih medijev na fakulteti HEAA School of Applied Arts in na raziskovalnem podiplomskem programu Kritične, kuratorske, kibermedijske študije na ESBA School of Fine Arts ženevske Univerze umetnosti in oblikovanja v Švici. Trenutno je docentka na Akademiji likovnih umetnosti v Sarajevu in študentka doktorskega študijskega programa Primerjalni študij idej in kultur na Podiplomski šoli ZRC SAZU v Ljubljani.

Adla Isanović holds an MA in New Media (HEAA–School of Applied Arts), and an MA from the research-based postgraduate program Critical, Curatorial, Cybermedia Studies (ESBA–School of Fine Arts) at the Geneva University of Arts and Design, Switzerland. She is currently working as an assistant professor at the Academy of

Fine Arts in Sarajevo, and following the Comparative Studies of Ideas and Cultures PhD program at the Postgraduate School SRC SASA (Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts), Ljubljana.

Sebastjan Leban je doktor znanosti s področja filozofije, teoretik, raziskovalec in umetnik; soustanovitelj in sourednik časopisa Reartikulacije (2007–2011); ter docent na Akademiji za vizualne umetnosti (AVA) v Ljubljani.

Sebastjan Leban holds a PhD in philosophy, he is a theoretician, researcher and artist; cofounder and co-editor of the Reartikulacija magazine (2007–2011); assistant professor at the Academy of Visual Arts (AVA) in Ljubljana.

Jovita Pristovšek je leta 2012 zaključila magisterij umetnosti na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Trenutno je vpisana na doktorski študijski program Primerjalni študij idej in kultur na Podiplomski šoli ZRC SAZU, Ljubljana, kjer dela na disertaciji na temo režimov estetskega, javnega in političnega. Od leta 2009 poučuje na Akademiji za vizualne umetnosti (AVA) v Ljubljani.

Jovita Pristovšek holds an MA in Fine Arts from The Academy of Fine Arts, Ljubljana. She is currently enrolled in the PhD program at the Postgraduate School SRC SASA (Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts), Ljubljana, where she is writing a PhD thesis on the regimes of aesthetic, public, and political. Since 2009, she has been teaching at the Academy of Visual Arts (AVA) in Ljubljana.

Šefik Tatlić je teoretik iz Bosne in Hercegovine. Magistriral je iz novinarstva na Fakulteti za politične znanosti v Sarajevu in doktoriral iz sociologije na Filozofski fakulteti v Zagrebu. Njegovo delo se osredotoča na politično filozofijo, dekolonialno teorijo in politično sociologijo. Z Marino Gržinić je soavtor knjige Nekropolitika, racializacija in globalni kapitalizem: historizacija biopolitike in forenzika politike, umetnosti in življenja (Lexington Books, 2014).

Šefik Tatlić is a theoretician from Bosnia and Herzegovina. He holds an MA in journalism from the Faculty of Political Sciences in Sarajevo and a PhD in sociology from the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb. His main focus is on political philosophy, decolonial theory and political sociology. He coauthored (with Marina Gržinić) the book Necropolitics, Racialization and Global Capitalism: Historicization of Biopolitics and Forensics of Politics, Art, and Life (Lexington Books, USA, 2014).

Jasmina Založnik je dramaturginja, kuratorica in piska na področju sodobnih scenskih umetnosti. Zaključila je magistrski študij filozofije na ZRC SAZU pod okriljem Univerze v Novi Gorici. Od leta 2014 je doktorska kandidatka na Oddelku za umetnostno zgodovino in filozofijo na Univerzi v Aberdeenu (VB), kjer se posveča raziskavi alternativnih performativnih praks v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja v Sloveniji in Srbiji. Leta 2015 je za svoje delo prejela nacionalno nagrado za ples Ksenije Hribar v kategoriji kritik/teoretik/dramaturg.

Jasmina Založnik is a dramaturge, curator and writer in the field of contemporary performing arts. She earned her MA in Philosophy from the SRC SASA (Research Centre of the Slovenian Academy of Science and Arts) under the auspices of the University of Nova Gorica. Since 2014 she is a PhD candidate in Art History at the University of Aberdeen (GB), where she is conducting research on alternative performative practices of the 1970s and 1980s in Slovenia and Serbia. In 2015 she received the Ksenija Hribar contemporary dance award in the category critic/theorist/dramaturge.

Zaris časa

Tomo Stanič

Nekatera dela gojijo dvojni značaj, po eni strani so predmet spoštovanja in poveličevanja, po drugi pa skoraj neizbežno povzročajo tudi določen odpor, morda celo prezir in nelagodje. Napetost teh del niti ni tako neobičajna – gre za dva vidika, ki sovpadata na istem mestu. Pravzaprav se sama moč dela sprevrne v lastno nasprotje, ki pa ni toliko stvar nemoči kot pa odpora. Razpeti gledalec se težko postavi na stališče avtorja ali celo poistoveti z delom, čeprav je skoraj nemogoče, da jima ne bi priznaval veličine. Lahko bi se zapisalo, da ne glede na katero mesto se postavimo kot gledalci, se napetost dela ohranja, le predznak se ji spremeni. Skozi orisano dvojnost se skušam približati že skoraj nori, popolnoma trdoglavi gesti, ki za nobeno ceno ne spremi pozicije – umetniškemu delu, ki stoji na strogo zamejenem stališču in se postavlja pred gledalca kot vzvišeno, za »zgodovino nujno dejanje«. Čeprav bi se to delo-dejanje z enega vidika kazalo kot naivna, nedomišljena ali celo prehitro zastavljena misel, bi se z drugega zdelo kot povsem trdovratna, vztrajajoča in morda celo od gledalca neodvisna kvaliteta.

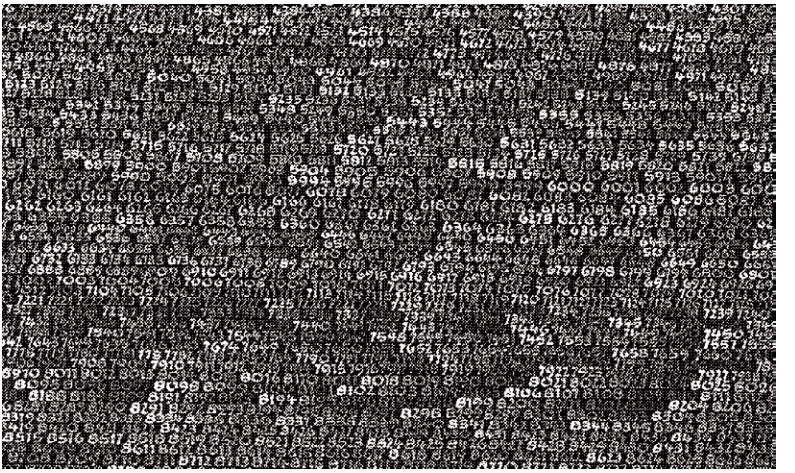
Trdoglavo vztrajanje je lahko nepremišljeno, protislovno, morda celo naivno ali utopično, in vendar skoraj neizbežno postavi zelo jasno izjavo – glasno izreka besede, ki jih je skoraj nemogoče preslišati. Trdovratnost umetniške geste pa pomeni, da se nekaj zastavi in pri tem vztraja ne glede na določeno mero zaslepljenosti – da se bori proti spregledu česar koli novega in k sebi ne pripušča ničesar drugega, kar bi jo lahko pričelo nažirati. Kaže se kot nedotakljiva, nespremenljiva, nepremična in morda celo kot nekaj povsem neodvisnega od mnenja posameznika. Orisano dejanje si vzame tudi določeno pravico odločanja, ne glede na posledice – drzne si izbrati ne-svobodo, ki ne hlepi več po širokem naboru življenjskih možnosti, temveč gre ravno nasprotno za dejanje, ki si dovoli ne izkoristiti časa. Drznost dejanja je tako prignana do lastne meje, kot bi nalašč izbrala nesvobodo oziroma podreditev, zato se tudi zmore dvigniti nad gledalca in mu kazati nekaj, s čimer se ni prav lahko sprijazniti, tj. možnost izbire nesmisla, »izgube« časa oziroma »potrato« življenja. Govorim o projektu *Opalka 1965/1–∞*, spomeniku nesmisla, kot ga je poimenoval avtor, o delu neumornega zapisovanja števil. Poleg zapisovanja je Roman Oplaka še vsako število izgovoril na glas in ob končani dnevni rutini pritisnil na sprožilec fotoaparata, ki je zabeležil njegov portret … Po eni strani povsem čudaško, brezosebno početje, po drugi strani pa, in to je precej presenetljivo, zelo oseben komentar marsikaterega življenja.

Roman Opalka, avtoportreti (fotografija)

Roman Opalka je umrl leta 2011, kar v prvi vrsti ni avtobiografski podatek, temveč pomeni zaključek projekta Opalka 1965/1–∞, ki je trajal celih 45 let in se zaključil z umetnikovo smrtjo. Če je bilo leto 1965 zaznamovano s prvim na platno zapisanim številom 1, potem je bilo leto 2011 zaznamovano z zadnjim številom 5607249. V teh letih štetja se je nabralo več kot 200 detajlov-slik, vse so enakih dimenzij (196 x 135 cm). Naslov posameznega detajla je sestavljen iz naslova celotnega projekta Opalka 1965/1–∞ ter označbe zaporednosti (»*Détail* prvo pomišljaj zadnje naslikano število«, na primer: *Détail 1–35327*, ki označuje prvi detajl, oziroma *Détail 5065513–5081904*, ki označuje enega kasnejših iz serije.) Detajli niso poimenovani naključno, temveč so predvsem to, kar pove že samo ime: zgolj detajl večje celote projekta, ki ga sestavljajo tako številne slike kot tudi zvočni posnetki štetja – izgovorjave števil v poljskem jeziku. Vizualno-slikovni zapis tako spremljata tudi slušni zapis ter prej omenjena »fotodokumentacija« avtorjevega obraza. Poleg številčne označbe vsakega posameznega detajla-slike pa ne velja spregledati tudi krovnega imena – Opalka. Projekt namreč nosi avtorjev priimek, torej ni poimenovan s splošnim izrazom »delo, projekt, dejanje«, temveč goji tesno zvezo s samim avtorjem. Kljub vsem zadanim restrikcijam (enak format platna, velikost in tip čopiča, barve števil, enake obleke na portretnih fotografijah, enak izraz in postavitev avtorja itn.), ki delo dodobra povlečejo v območje brezosebnih potez, moramo biti izjemno pozorni na vsako še tako minimalno umetnikovo gesto, najmanjšo razliko, ki pa dejansko postaja avtobiografska. Širina platna je tako rezultat razpona rok, velikost zarisanih števil (4–5mm) je pogojujeta avtorjev vid in njegova distanca od platna; ampak še veliko bolj kot vse naštete zavestne odločitve so na samih platnih zarisane tudi druge sledi (kot na primer minimalne razlike med števili), ki govorijo o telesu umetnika, njegovem počutju, hitrosti, utrujenosti, zbranosti itn. Ker je rutina zvedena na minimum, vsaka najmanjša razlika še toliko bolj bode v oči. Slikar pogosto omenja tudi ritem pisanja, s čimer misli ponavljajoči se krogotok pojenjanja zapisa vsakega posameznega števila. Preden gledalec sploh razbere števila, je na sliki opaziti nekakšno valovanje/ritem, ki je posledica postopne izrabe barve na čopiču – daljše, ko je število, več barve se zanj potroši in kontrast med številom in podlago se posledično

manjša. Začetne številke posameznega števila (ali sklopa števil) so močneje zapisana kot številke proti koncu tega števila, ki se na svetlem ozadju že skoraj popolnoma porazgubijo. Ritem tako ne pomeni zgolj pojenjanja števil, temveč tudi razlike v hitrosti, nagibu in razmaku znotraj pisanja, ki slikam daje specifičen vzorec – nekatera platna-detajli so videti posebno nagubana, druga pa, kot da bi izstopila iz same površine slike oziroma kot da bi se števila utopila v globini podlage. V kasnejših detajlih so zaradi avtorjevega upočasnjenega pisanja in slabega vida prisotne tudi prekinitve sredi posameznega števila. Minimalne razlike pa niso opazne samo med detajli različnih življenjskih obdobij, temveč tudi znotraj posameznega dneva: delo pozno v noč se odraža v nenatančnosti in velikosti števil, utrujenost se zrcali v težji berljivosti ipd. Ponavljam: prav zaradi vztrajanja pri »enem in istem« opravilu, pri strogo urejenih slikah-detajlih, gledalec ni toliko obremenjen z zapeljevanjem in bohotenjem različnih čarov podobe, temveč je prisiljen v toliko bolj natančno opazovanje drobnih gest, ki s pomočjo minimalnih sprememb števil in njihovega ritma zrcalijo slikarjevo telo. Tega ne pripovedujem iz kakega posebnega nagnjenja k rokodelstvu, nenazadnje so te razlike prisotne v skoraj vsakem delu, temveč zato, ker je ves zapis telesa v nekem smislu že od samega začetka koncipiran in nazaj posrkan v sam koncept programa Opalka 1965/1–∞. To je seveda zgolj prvo branje, prvi pogled na sliko, ki ne vzame toliko v obzir štetja/števil, temveč njihovo »materialnost« – potezo, barvo, strukturo in način zapisa njihove razlike. Vendar pa umetnik za vsako sliko-detajl pravi še nekaj drugega: »It is my moment in time,« ali celo: »When I look at one of my *Details*, I see my life.«[1] Zakaj? Očitno imajo za Opalko ta števila posebno vrednost, predstavljajo tesno zvezo z njegovim življenjem.

1 Karlyn DE JONGH in Sarah GOLD, *Roman Opalka: Time passing*, intervju.



Roman Opalka, *Opalka 1965/1–∞, Detail 1–35327 (izrez)*

Števila-čas

Zapis števil ni bila prva slikarjeva poteza in tudi ni povsem samoumevna odločitev, čeprav je v retrospektivi videti kot logično nadaljevanje predhodne serije z naslovom *Chronomes* (1959–1963), pri kateri gre za slike, na katerih so zgoščine posameznik točk razporejene v rastrih. Slike v seriji se med seboj razlikujejo tudi po različni strukturi točk, vendar z eno bistveno razliko v primerjavi s kasnejšim programom: zgodnja serija ni imela časovne usmeritve, saj je bilo vsako sliko mogoče začeti oziroma nadaljevati na skoraj poljubnem mestu. Serija *Chronomes* se je sicer ves čas spogledovala s časom, vendar ni bila zmožna opredeliti lastnega začetka, sosledja posameznih slik ali svojega lastnega konca. Reverzibilnost, neusmerjenost in odsotnost kontinuitete serije so slikarju predstavljale določen problem, ki ga je bolje opredelil šele v kasnejšem programu. Zgodnjo serijo od projekta *Opalka 1965/1–∞* ločuje še ena ključna poteza: prvo delo je serija, drugo pa življenjski program. Serijo sestavljajo posamezna zaključena dela, medtem ko so detajli zgolj koščki večjega mozaika. Serija je zaznamovana s časovno poljubnostjo, projekt pa je jasno začrtan, popolnoma linearen od samega začetka do konca.

Ali se je s pomočjo podobe sploh mogoče približati času in prikazati njegov tok? Števila so sicer zelo prikladna merska eno-

ta, vendar v primeru umetnikovega časovnega projekta umanjka prav merilo. Naslikana števila nimajo točno določenega trajanja, rigidnega vzorca pojavljanja ali skupnega časovnega merila – število je zgolj število in samo na sebi dejansko ne označuje ničesar posebnega. Možno je sicer sklepati, da se hitreje zapiše štirimestno kot pa sedemmestno število, ampak še to ni povsem nujno. Avtor pogosto poudari, da upodobljenega časa ni mogoče izmeriti, saj v nekaterih primerih krajši časovni izsek lahko ustreza trem ali štirim številom, medtem ko v drugih pri enakem časovnem razmaku nastane zgolj eno število. O zapisu je mogoče reči le, da gre za zaporedje naravnih števil – za enostavno prištevanje števila ena. Opalka šteje od ena do neskončnosti oziroma od ena do zadnjezapisanega števila 5607249. To je vse. Sosledje števil ne vsebuje prikritih povezav, šifriranega sporočila, globljega pomena ali datumske označbe ipd., ponekod se pojavi le kakšna napaka. Branje slik razkrije zgolj linearno zaporedje od manjšega k večjemu številu, iz česar je možno tudi določiti, katera slika je zgodnji oziroma kasnejši Detajl. Števila tudi niso ilustracija, v nekem smislu niti zapis. Najbolje jih je misliti kot zbir nečesa: po eni strani sicer utemeljujejo sliko, predstavljajo njeno hrbtenico in povezavo med posameznimi Detajli, po drugi pa neprestano izginjajo v svojo podlago, zabrišejo se kot tekst in prevzamejo vlogo podobe. Kar je bilo videti kot slika, postane tekst, in kar je bilo možno brati kot tekst, postaja slika. Števila se v delu že skoraj porazgubijo in postanejo zgolj priča toku, seštevanju, ki se ne nazadnje zvede na preproste razlike v času. Prav zato je potrebno poudariti, da v kolikor so slike zapis nečesa, so v prvi vrsti zapis razlik med števili – kot da bi avtor skušal ujeti trenutek sedanjosti, ki pa mu vselej spolzi v nedoločenost, a kljub temu razlike ostanejo. Seštevanje razlik in zaporedje števil pa obstajata kot pričevanje, in sicer pričevanje o neki časovnosti dela, reducirani na vztrajnost umetnikovega zapisovanja. Slike torej niso zgolj slike, temveč skupna podoba, ki izginja v čas. Prav tako števila niso samo števila, temveč priče pretečenega časa. Zato je potrebno vztrajati na trditvi, da števila ne reprezentirajo ničesar, temveč postajajo čas slikarja – in čeprav je ta čas neizmerljiv, deluje kot zgoščina časa oziroma v drobcih »nabran« čas. To pomeni, da čas ni samo v tesni navezi z delom Opalke, temveč delo vse bolj in bolj postaja čas.

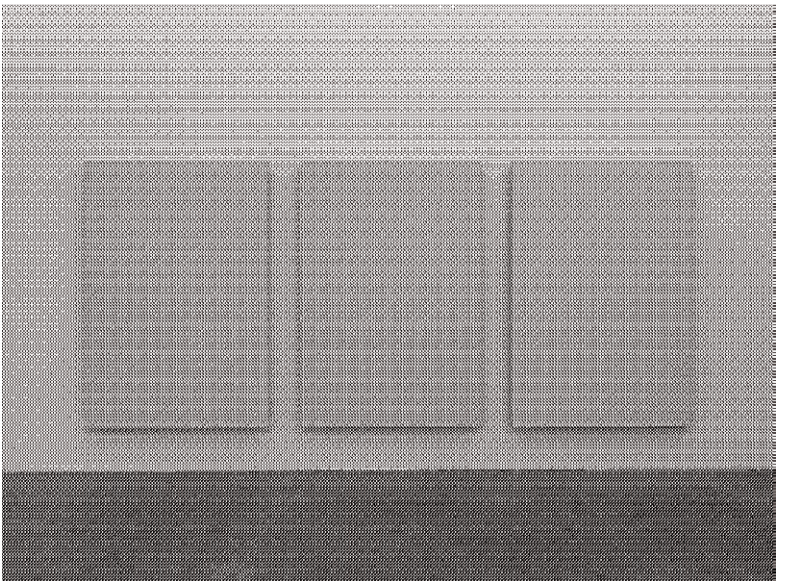
Zastaviti pa je potrebno vprašanje, kakšen oziroma čigav je »zarisani« čas na slikah? Umetnik pogosto govori o »notranjem času«, času telesa, doživljajev in življenjskih sprememb, vendar je potrebno postaviti jasno ločnico. Čas Opalke namreč ni enak času, ki se pojavlja v delih On Kaware, torej času, ki se veže na določen dogodek, datumskemu označevanju, definiranim z dnevom, mesecem in letom. Čas projekta Opalka 1965/1–∞ je osebni čas in je strogo prepleten z umetnikovim staranjem. To je čas slikarjevega spreminjajočega se telesa, njegovega življenja – intimen čas enega samega človeka, pa čeprav je ta intimnost zvedena na eno samo operacijo zapisovanja razlike, tako da postaja zarisani čas že skoraj povsem abstrakten, kot da bi se singularno življenje skoraj povsem izbrisalo in zaprlo, spremenilo nazaj v goli čas. Kot zapiše Zabel, slikarjeva števila/poteze »registrirajo čas kot razliko med prejšnjo in naslednjo potezo«[2] in ne kot trenutek, ne dogodek, niti ne sedanjost, temveč razliko med eno in drugo vselej izbrisano, medlo prezenco življenja. Vsako število je prezenca sedanjosti, ki ponika v preteklost in se ponovno vzpostavi v prihodnosti, ne trudi se pokazati nekega »zdaj«, temveč kot zapis skuša preko razlike zbrati in prikazati trajanje, kar z drugimi besedami izreče tudi sam avtor: »All machines we know of, the clocks, 'tell' the time, but I 'show' time, and that is something entirely different.«[3] Med izmeriti in pokazati čas obstoji neka temeljna razlika, enaka razliki med številom, ki na uri reprezentira čas, in številom na sliki, ki se staplja vanj ter postaja čedalje bolj času istoveten – ga dejansko prikazuje, ne da bi ga izmeril. Znotraj dela Opalke ni nikakršne sledi o merjenju časa, o njem ne vemo ničesar drugega razen letnice začetka projekta. Delo slikarja se tako ne osredotoča na meritev, temveč zadeva ob vprašanje prikaza – torej ponovno: kako se lahko čas posede in zgosti v obliki števil? Kako lahko nepremičnost slike, medij »statičnega« pogleda, prikaže čas, spremembe in trajanje nekega življenja? Kako se približati tej nenavadni nalogi?

Amarie zapiše: »It is a rigid and stubborn program that takes into account the quantity and not the quality of seeing. Quantity

2 Igor ZABEL, »'Date paintings' in 'Détails'«, v: *Mars*, Letnik III, št. 2/3, Ljubljana, 1991, str. 68.

3 Tatsuo MIYAJIMA in Rene RIETMEYER, »Time in the Art of Roman Opalka«, v: *KronoScope*, letnik 10, št.1–2, 2010, str. 92.

itself becomes Quality.«[4] Slike štejejo, in to dvakrat: prvič kot zapis števil, drugič kot zaporedje samih detajlov-slik. Kvantiteta se pretaka v kvaliteto: več slik odgovarja daljšemu obdobju zapisovanja oziroma večji vizualni intenziteti. Projekt pa ne želi ohranjati časa, ga zaustaviti in začrtati spomin na točno določen življenjski pripetljaj, ampak ravno nasprotno neprestano drsi naprej in tako spregovori o neki nemožnosti – o minevanju in neulovljivosti časa, njegovi neoprijemljivosti. S tem postane jasno tudi dejstvo, da umetnik nikoli ne popravlja napak pri štetju, ne vrača se nazaj, da bi dodal številko ali ga zamenjal/dopolnil, temveč nadaljuje s pisanjem. Štetje je mogoče popraviti z vidika pomena, s časovnega vidika pa je to nemogoče: kar je bilo zapisano ali izrečeno takoj izzveni, zastane v preteklem času. Upodobiti čas kot trajanje je videti kot nemogoče opravilo in prav v tem sestoji tudi vsa želja projekta Opalka 1965/1–∞. A nekaj vsekakor ostaja nejasno: če je avtor dejansko skušal pokazati čas, zakaj je čedalje bolj hodil proti samo-izbrisu?



Roman Opalka, *Opalka 1965/1–∞*, kasnejša platna

4 Olga AMARIE, »Georges Perec and Roman Opalka: From the Final Gaze to the Defeat of Death«, v: *Cincinnati Romance Review*, št. 38, 2014, str. 99.

Projekt od prve zamisli do zadnjega števila ni ostal popolnoma nespremenjen. Po sedmih letih pisanja, torej leta 1972, se je avtor odločil, da bo vsako naslednje platno osvetlil za 1 %. S tem naj bi iz temno sivega ozadja postopoma prišel do popolnoma bele površine, kar pomeni, da bo okoli svojega petinsedemdesetega leta starosti že slikal z belo barvo na belo podlago. Ni se veliko motil. Zadnja leta svojega življenja je Opalka dejansko slikal z belo na belo – detajli so postajali »zasluženi monokromi«, kot jih je sam poimenoval. Končna faza njegovega dela je potemtakem izbris. Prikaz časa je nenavadno poniknil, izgubil se je v nevidnih sledeh bele barve. Zapis belih števil na beli podlagi je prav tako zapisan določeni časovnosti: sveža svetleča sled zapisa s sušenjem prične počasi medleti na belem ozadju, tako da je dejanski zapis hkrati tudi izbris – zapis sovpade z izbrisom, z nevidnostjo. Števila postanejo zapisana, ne da bi bila navzoča, kot da bi bila njihova prezenca ves čas pred našimi očmi, le da je ni mogoče videti. Časovna ireverzibilnost je tako še poudarjena: kar se zapiše, hkrati ponikne, vsako število se izteče in ugasne – minevanje je vseprisotno.

Program nesmisla

Program Opalka 1965/1–∞ je skoraj v celoti začrtan sistem, ki nujno preprogramira življenje avtorja. Za nemoteno izvajanje so potrebna velika prilagajanja, saj program štetja oziroma kopičenja poleg posameznih detajlov-slik zaobjema tudi t. i. *Cartes de voyage/Carnets de voyage* (v prevodu *Popotni listi/Potovalni bloki*; detajli manjšega formata, nekaj centimetrov večji od lista A4, črnilo na papirju), program zapisovanja pa je potrebno izvajati ne glede na to, na katerem delu sveta se nahajamo. Števila se pišejo, morajo se zapisovati, saj gre za kontinuiteto, ki jo je treba vzdrževati brez vmesnih presledkov in zastanitev, kajti biti izven zaporednega toka števil pomeni biti izven zatočišča in izpostavljen, zato Opalka govori o strahu pred presledkom med eno in drugo sliko. Ob vsakem zaključku detajla-slike takoj prične z novo, ker smrt avtorja nikakor ne sme pasti v prazen prostor časovnega presledka izven programa. Slikar postaja služabnik kontinuitete zapisa, zato mora biti življenje tisto, ki postavi zadnjo besedo, in ne več veliki avtor. Padec prve konceptualne domine, ko se »motor« dela enkrat in za vselej zažene, pomeni

dvig sistema nad poljubno odločitev avtorja, kar pa pomeni tudi vzpostavitev »zunanje« diktature, zahteve in restrikcije. Umetnik postaja čedalje večji asket, odpovedati se mora vsaki novosti in drugim spremembam, kar pa gre zelo proti toku dodobra usidrane zahteve takratne avantgarde. Vestno mora izvajati rutino zapisovanja in izgovarjanja števil – delo in avtor morata biti povsem enako dokumentirana, zabeležena in fotografirana. Delo postaja življenje, zvedeno na ponavljajoči se minimum, in tudi vsaka sprememba (na primer: sivine ozadja) je konstantna ter preddoločena. V tem oziru Zabel zapiše: »Njegova dejavnost je po eni strani kritika avantgardne zahteve po permanentni inovativnosti, po drugi svojevrsten odgovor na njene ideje o brisanju meje med umetnostjo in življenjem.«[5] *Opalka 1965/1–∞* je nujno zadnje delo – konec je tako kot red in samodisciplina zapisan v osnovno strukturo programa. Preizpraševanje, kaj in kako naprej, je zaključeno. Ni več treba skrbeti, kateri bo naslednji projekt, katera bo naslednja tema/misel dela – kot da bi se s prvo sliko zaključila tudi zadnja. »There is,« pravi Opalka, »but one painting, but one concept, just as there is only one gesture to paint it, a single movement, one life: the raison d'être of my program relies on an extreme determination to realize one and only one thing during the rest of my lifetime.«[6] Prvotna zastavitev koncepta, njegova doslednost in neodstopanje od restrikcij programa je v nekem smislu hkrati najmočnejša in najšibkejša lastnost programa: najmočnejša je zato, ker projekt pripelje do skrajnih razsežnosti, ker vsakodnevno vztrajanje samo še priliva gorivo delu, ki postaja čedalje močnejše in zgovornejše ter priča o neskončni vztrajnosti in disciplini avtorja. Najšibkejša pa zato, ker pomeni skorajšnji avtomatizem, nespremenljivo konstanto, nalaganje enega (dobesedno + 1), nezmotljivi stroj; program je zastavljen in potrebno mu je slediti – tako mora biti in tako je bilo. Protislovje pa ni zgolj na strani koncepta, temveč tudi na strani restrikcije. Umetnik primerja svoje delo s sprehodom po parku – avtomatizem znotraj rigidne strukture dela dopušča, da med tem, ko se delo izvaja, misel prosto potuje ... Delo postaja že skoraj način meditacije. Koncept je torej res zatočišče.[7]

5 Igor ZABEL, *Speculationes*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1997, str. 65.
6 Christine SAVINEL, *Roman Opalka*, Éditions Dis Voir, Paris, 1996, str. 11.
7 »I say I am not a prisoner, I have more time, and I am freer than other people. When I go to my studio, I have no question concerning how I am to do my picture.

Skorajšnja odpoved nadaljnjim spremembam oziroma odsotnost kakršne koli konceptualne prilagodljivosti brez možnosti izbire, skratka eno samo golo izvajanje rigidnega programa … In to zakaj? Da bi brez preostanka in drugih motečih elementov v kar največji meri iztisnil vsako sekundo svojega časa na platno. Življenje se prelije v program, kot se program prelije v življenje – eno postaja slika drugega. Neprestano brisanje meja med življenjem in delom pa pomeni, da gledati števila ni isto kot videti odgovarjajoči dogodek slikarjevega življenja, temveč dejansko gledati njegov časovni »izsek« – čas, ki je skoraj v celoti reduciran na zapis števil. Prav zato števila niso toliko zapis, kot so zbir samega življenja. Števila so »snov« življenja. Netočno bi bilo govoriti o življenju ali delu, popolnoma ustrezen ni niti izraz življenjsko delo – program je najbolje poimenovati življenje–delo. Prav tako je tudi sam pojem »projekt/projektno delo« nekoliko netočen, čeprav označuje zelo heterogene prakse ter govori o brisanju meje med umetnostjo in življenjem. Problem je v tem, da z vidika projektnega dela »umetnost ni več razumljena kot produkcija umetniških del, ampak kot dokumentacija življenja-v-projektu, ne glede na končni rezultat.«[8] Dokument v prvi vrsti priča o umetniškem projektu oziroma umetnikovem dejavnem življenju in čeprav bi v zapisovanju ter fotografijah lahko videli neke vrste dokumentiranje življenja, v programu ne gre za razmerje projekt ← dokument, pri čemer je razstavljena dokumentacija brez pravega pomena, ki pa govori o nemožnosti prikaza »pravega« življenja-dela. Slike sicer lahko dokumentirajo in pričajo, vendar nikakor niso zgolj dokumenti – v kolikor dokumente seveda mislimo kot drugorazredne označevalce nečesa drugega oziroma kot to zapiše Groys: »For art documentation is, by its very definition, not art. Precisely by merely referring to art, art documentation makes it quite clear that no actual art is present and visible, but is rather absent and hidden.«[9] Skozi delo zapisovanja je življenje sicer dokumentirano in podrejeno, vendar

Most people have this problem, even other artists who also make time manifest.« Roman OPALKA, »Time«, besedilo s simpozija *Time at Arti et Amicitiae*, Amsterdam, Nizozemska, 15. junij 2007.

8 Boris GROYS, Going Public, Sterngberg Press, Berlin, 2010, str. 78. V navezavi projekt-dokument glej tudi Bojana KUNST, *Umetnik na delu*, Maska, Ljubljana, 2012 (predvsem 5. poglavje: Vidnost dela).

9 Ibid., str. 79.

je to, kar v zadnji instanci gledamo, to-to – slike so pravo delo in ne dokument nečesa, kar bi gledalca pozvalo k preusmeritvi pogleda na samo življenje avtorja. Na galerijskih stenah torej gledamo sliko-čas – sliko, ki je enaka času oziroma je čas zgoščen v sliko –, vendar ta slika ni vselej dokument, ki bi govoril o »pristnem življenju«, ki izvaja projekt. Zato je potrebno misliti sliko kot pričo svoji lastni časovnosti oziroma delu, ki se je vršilo na njej sami. Slike same ne razstavljajo življenja, pa čeprav so njegova priča. Zato je potrebno dvojico projekt ← dokument, pri čemer je primat na strani projekta, zamenjati z dvojico program → delo, ki poudarek premesti na stran dela.

Program prestrukturira, podredi in zameji življenje, postavi ga v nekakšen suspenz, da bi se avtor lahko zatekel vanj in prebival v konceptu. A vendar: kaj pomeni prebivanje koncepta? Kakšno je to življenje in po čem je prepoznano? Po eni strani je moč trditi, da je življenje slikarja prilagojeno do te mere, da ni več osebno življenje, temveč postaja ne-osebno, skoraj v celoti sprano, čedalje bolj zabrisano in brez specifičnih lastnosti-presenečenj, ki bi ne bile preddoločene s konceptom. Govorim o nekem življenju-času, »nevtralni podlagi«, ki sestavlja življenje vsakogar, tj. življenje, izpraznjeno na čisto trajanje. Po drugi strani pa se kaže kot čisto nasprotje, ko se življenje oropa vse pestre prtljage, ki naj bi enega posameznika označevala in ločevala od drugega. Bolj kot je zvedeno na eno samo lastnost, tj. na zapis trajanja, bolj postaja singularno, drugačno od razlik drugih in morda celo trdovratnejše. Različno je iz tega vidika, da se noče udeležiti pestrosti – ne participira na izboru in presenečenju t. i. »živega«. Manj kot ga sestavljajo osebni trenutki, bolj kot je brezosebno in rutinsko opravljanje enega in istega dela, bolj postaja edinstveno in skrajno osebno – bolj zasije specifičnost singularnega užitka. Kolikor je delo Opalka 1965/1–∞ po eni strani monotono in »neživljenjsko«, toliko je po drugi strani zelo oseben in hkrati splošen nagovor pestremu naboru gledalcev. Nagovarja pa ne z vidika specifičnosti dela, temveč skozi borbo za idejo programa. Razpoznavnost in pogosto pripisana veličina Opalke vsekakor ni zvedljiva na enkratnost koncepta ali specifičnost dela-zapisovanja; vse prej se kaže v intenziteti, s katero razkriva to nenavadno borbo in podrejanje neki ideji-programu, skratka kako postavi koncept za hrbtenico življenja. V tem primeru ne gre samo za to, da bi program povozil življenje,

temveč je celotno razmerje odvisnosti pripeljano še korak naprej/čez – šele v vrzelih dela se viti, kako neko intimno življenje vznikne skozi program. Življenje postane živo, v kolikor je program živ. Žrtvovano življenje za vznik življenja.

Koncept terja čas, napaja se z njim in deluje zgolj, v kolikor požira cela leta življenja. V nasprotnem primeru bi zasnova programa popolnoma obvisela v zraku, ne bi se za-polnila in razvila – koncept ne bi prišel do razvidnosti. Z drugimi besedami: vztrajajoče in dolgotrajno delo zapisovanja naredi koncept razumljiv, ali še natančneje – nesmiselno delo naredi koncept ne-razumljiv. Slednje kaže razliko med pogledi in notranja nesoglasja glede konceptualne prakse: del umetnikov se je nagibal v smeri gole misli, od objekta manj oziroma ne-odvisne prakse, medtem ko so drugi gojili tesno navezavo na delo, objekt. Po eni strani je bistvenega pomena prenos in preoblikovanje misli, medtem ko objekt, delo predstavlja le stranski učinek tega prenosa. Kot zapiše Lucy R. Lippard: »Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or 'dematerialized'.«[10] Ali pa znamenita Kosuthova izjava iz leta 1969: »Objects are conceptually irrelevant to the condition of art.«[11] Videti delo »v živo« ali gledati reprodukcijo v knjigi je pomenilo skoraj enako izkušnjo – informacija je bila posredovana in to je bilo najpomembneje. Po drugi strani, torej v primeru programa, pa so slike-detajli izrednega pomena in to ne samo kot dnevnik telesa, zapisanega skozi najmanjše razlike med števili, temveč šteje tudi sama količina platen – slike so priča pretečenim uram, dnevom in letom. Opalka je še kako zavezan delu in objektu-sliki, zato tudi ne preseneča njegova izjava: »Koncept se je moral utrditi in potrditi v udejanjanju.«[12] V kolikor je torej Kosuth skušal narediti rez med objektom in konceptom (»Any and all of the physical attributes (qualities) of contemporary works, if considered separately and/or specifically, are

10 Lucy R. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, str. vii.
11 Joseph KOSUTH, »Art After Philosophy«, v: *Conceptual art: A Critical Anthology*, ur. Alexander Alberro in Blake Stimson, MIT press, Cambridge, 1999, str. 172.
12 Roman OPALKA, »Antisizif = Anti-Sysiphos«, v: *Likovne besede*, letnik 30, št. 100, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, Ljubljana, 2014.

irrelevant to the art concept.«[13]), pa je videti, kot da bi Opalka skušal še tako majhen »rokodelski« detajl privezati na misel. Da bi delo Opalka 1965/1–∞ lahko spregovorilo, nujno potrebuje delo – dnevi, meseci in leta mu dajejo glas. Morda je to zato, ker slike-detajli ne govorijo skozi smisel, ampak povzročajo in kopičijo intenziteto nesmisla. Več kot je »praznega« dela, močneje zareže njegova nesmiselnost. Nesmisel je torej sorazmeren z vloženim delom. Nesmisel pa ni mišljen v registru podobe/upodobitve, temveč kot pojav nesmisla, ki je zapisan v in skozi delo, kjer je delo samo priča in vir intenzivnosti nesmisla.

In če ponovno zastavimo vprašanje: čemu vsa ta žrtev? Zakaj je potrebna askeza, strogost, poslušnost telesa? Opalka celotnemu programu pravi »a sacrifice to the monument of nonsense.«[14] Žrtvovati vse za določen smisel je še razumljivo, medtem ko je žrtvovanje za nesmisel veliko bolj nenavadno početje. Nesmisel je potrebno vzeti resno, čeprav bi Opalkovo delo z današnjega vidika lahko bilo videti kot uporniška gesta – istost, ponavljanje in monotonost predstavljajo upor in zavoro samemu trgu, ki hlepi po novosti –, vendar temu ni bilo tako. Sami začetki programa so zapisani šestdesetim letom – času, ko komunistična Poljska še sploh ni imela umetnostnega trga. Nesmisla programa ni moč zvezati niti na način negacije sistemu – nesmisel je tako popolnoma razvezan, od sistema neodvisen in torej še bolj nesmiseln. Zastaviti si je potrebno eno samo, vendar bistveno vprašanje: koliko je ta nesmisel nesmiseln?

Ne-smisel

Števila, kot že zapisano, se na platnih razlijejo v razliko, postajajo trajanje, spreminjajo se v čas. Števila ne reprezentirajo ničesar, temveč postajajo delo programa – ne predstavljajo življenja, temveč se vedno bolj zlivajo z njim in mu postajajo enaka. Prav zato se te slike nahajajo v medprostoru, med podobo in tekstom, ne eno ne drugo oziroma tako eno kot tudi drugo. Vendar obstajajo izjeme: nekatera števila se dejansko zasidrajo kot števila, postanejo nekakšni označevalci in pomenijo določe-

13 Joseph KOSUTH, »Art After Philosophy«, v: *Conceptual art: A Critical Anthology*, ur. Alexander Alberro in Blake Stimson, str. 169.
14 Roman OPALKA, *Roman Opalka in Conversation with Peter Lodermeyer*, intervju, Beaumont sur Sarthe, Francija, 31. julij 2008.

ne mejnike, obrate in cilje. V vseh teh primerih smo priča tihi, povsem intimni zgodbi avtorja, ki je tudi ni pogosto zaslediti v tekstih kritikov, pa čeprav se Opalka vedno znova vrača k njej. Marsikateri pogovor s slikarjem prej ali slej zavije v smeri nenavadne navezanosti na določena števila. Osebna naveza in fascinacija nad števili, kot so npr. 1000000, 4444, 55555 ali 7777777, se tako bralcu kot gledalcu lahko zdi povsem absurdna, saj ta števila na noben način ne izstopajo oziroma vsaj niso nič drugačna od ostalih števil – ti »številski izbranci« tudi niso zapis kakšnega utrinka, prelomnice ali drugih spominskih obeležij, ki bi se vezale na od programa neodvisno dogajanje v življenju posameznika, temveč so samo števila in prav kot taka že obeležja. Pri večkratnikih nekega števila gre za enostavno fascinacijo nad zaporedjem zapisa in izgovorjave. Eden med izbranci je seveda tudi prvi doseženi milijon. Avtor nikoli ne pozabi orisati čustev, ki so ga preplavljala ob zapisu enice in sledečih ničel – »prelom«, ki ga je dosegel šele po sedmih letih zapisovanja. Zelo živo tudi opisuje, kako se je preoblikovala izgovorjava iz 999 999 v 1 000 000 (Dziewięćset dziewięćdziesiąt dziewięć tysięcy dziewięćset dziewięćdziesiąt dziewięć v jeden milion) ... Prelomno sliko je prodal in kasneje ponovno odkupil po veliko višji ceni. Obstaja pa tudi število borbe, s katerim se je vedno znova spogledoval – merim na nikoli doseženo kombinacijo sedmic (število 7777777), izmikajočo se točko, za katero bi slikar potreboval še kar nekaj let zapisovanja.

Številčni izbranci – obrati, mejniki in izmikajoče se točke nikoli doseženih števil – skušajo nekaj povedati, čeprav ni povsem jasno, kaj. Zakaj je Opalka vedno znova govoril o teh številih, a so kljub temu ostala v veliki večini spregledana, morda celo prezrta kot nepomembna, odvečna pripoved? Mislim, da prav ta skoraj nepomembna števila razkrivajo eno zelo posebno lastnost ne-smisla, ki jo Deleuze zajame že na samem začetku svoje *Logike smisla*, ko pravi: »Smisel je neka neobstoječa entiteta, celo z nesmislom stopa v zelo posebna razmerja?«[15] Kaj to pomeni? Kako je smisel zvezan z nesmislom – ali ni nesmisel čisto nasprotje smisla? V nadaljevanju tega istega dela se relacija izostri: »Nesmisel je hkrati to, kar nima smisla, a tudi to, kar se po sebi zoperstavlja odsotnosti smisla, saj podeljuje smisel. In

15 Gilles DELEUZE, *Logika smisla*, Krtina, Ljubljana, 1998, str. 11.

prav to pomeni *ne-smisel*.«[16] Nesmisel vsekakor ni povsem enak smislu, vendar tudi tako različen ni, da bi dejansko pomenil njegovo nasprotje – nesmisel se torej pojavlja na istem mestu kot smisel, ker bi po Deleuzeu popolna odsotnost smisla pomenila tudi padec nesmisla. Prav zato je izraz ne-smisel zelo pomenljiv, saj vselej pomeni negacijo oziroma »ne« samega smisla. Ne-smisel je drugi obraz smisla – na to moramo biti zelo pozorni, kajti ravno skozi obrate ne-smisla postaja Opalkovo delo najbolj zgovorno. To je mesto, kjer spregovorijo vsi »nepomembni« številčni drobci, okruški oziroma ostanki in kjer se jasno pokaže druga stran nesmisla. Opalkov program nesmisla je pripeljan do lastnega roba, kjer se razlika med smislom in nesmislom zabrisuje – več kot je nesmisla oziroma dlje, kot vztrajamo v nesmiselnem početju, večja je možnost za vznik smisla –, kot da bi se eno pretvorilo v drugo in bi sam nesmisel postal povsem smiseln. »Številčni izbranci« govorijo o pojavu smisla iz polja nesmisla, o hrbtni strani nesmisla, ki je sicer ves čas prisotna, a se jo kljub temu lahko uzre zgolj skozi drobne navezanosti.

Po eni strani te osebne navezanosti na nekatera števila celotnemu programu ne dodajo nič bistvenega, po drugi strani pa so izjemno močan komentar posameznikove borbe. V bistvu je že zastrašujoče, v kolikšni meri se lahko brezosebna števila – vsa »enaka« in brez pomena – preobrazijo v predmet navezanosti in posledično smisla. Ali to ne pomeni, da je ne-smisel nujno prepleten s smislom in če je slednji samo hrbtna stran prvega, potem se bo ne glede na ne-smiselnost določenega početja ob dovolj dolgem vztrajanju prej ali slej uzrlo zametke smisla, za katere se je vredno boriti? Vztrajnost očitno vzpostavi nekakšno navezanost, težnjo k več in posredno tudi smisel, in to skoraj neodvisno od vrste početja. Bilo bi tudi preenostavno in lahkomiselno pomesti smiselnost zapisovanja števil pod prag iluzije ali zaslepljenosti kot nekaj, kar ni »pravi motiv« borbe. Opalkov program kaže predvsem na to, da zanimanje, radovednost ali celo strast niso toliko stvar danosti in »umetniškega navdiha«, temveč so v precejšnji meri odvisne od dela in vztrajanja. Ne glede na vse smo v primeru obrata nesmisla v smisel na varni strani – vztrajanje nesmisla omogoči »zavetje« smisla –, ampak kaj, ko je lahko na delu tudi nasprotna smer preobrazbe: ali bi

16 Ibid., str. 76.

lahko bilo to, v čemer danes vidimo smisel, ideja, za katero se borimo in na njej vztrajamo, dejansko nekaj povsem krhkega? Nekaj, kar bi z distanco izgubljalo tako ostrino kot tudi smisel? Stopiti korak nazaj, zavzeti minimalno distanco za refleksijo že pomeni nevarnost, da bo izpod smiselnega površja zazijal ne-smisel. Program je z ene strani videti kot popoln absurd, z druge pa zelo močan udarec marsikateri samoumevni »smiselnosti« početja/borbe. Smisel je nerazrešljivo prepleten z nesmislom, zato je glavno vprašanje določitve njegovega statusa vprašanje distance oziroma mesta pogleda.

Vrnimo se nazaj na program kot celoto. Opalka pravi: »The sense in my work has really strong dimension of nonsense. In French we call it *le sens du nonsens*. That means the sense of nonsense, this strenght or power. Never has a work demonstrated this nonsense so heavily.«[17] Delo Opalke je vsekakor polno manjših nasprotij in obratov, ene stvari izključuje druge, tretje so pripeljane do lastnega roba, ogromno je neodgovorjenih vprašanj, predvsem pa je ogromno nesmisla. Delo kaže natanko to, kako se je sam smisel tako rekoč podal na pot nesmisla – to je program nesmisla, programirani nesmisel ali kot pravi sam avtor: »The sense of my program is in its nonsense.«[18] Bistvenega pomena je gostitev nesmisla, njegova intenzivnost – delo zapisovanja je torej gorivo za večanje intenzitete ne-smisla. Življenje ni stvar izpopolnjevanja koncepta, temveč zgolj neutrudnega izpolnjevanja oziroma dobesedno polnjenja koncepta z urami, dnevi, tedni, meseci in leti dela, skratka s štirimi desetletji in pol – vsekakor zabeleženo, obeleženo in tudi nesmiselno: »a monument to nonsense«, kot bi temu rekel sam avtor.

Pričati o nekem času

Opalka lastnega dela ni nikoli enačil s Sizifovim, kvečjemu nasprotno, označil se je z izrazom Anti-Sizif. Program dela tudi ni stvar absurda, čistega utroška ali popolnega izničenja brez preostanka, temveč delo, ki se sešteva, kopiči in intenzivira, pa čeprav kot moč samega nesmisla. Slednjega pa nikakor

17 Karlyn DE JONGH in Sarah GOLD, *Roman Opalka: Time passing*.
18 Roman OPALKA, »Time«, besedilo s simpozija *Time at Arti et Amicitiae*, Amsterdam, Nizozemska, 15. junij 2007.

ne smemo zamenjati za pojem absurda – nesmisel ima očitno določen smisel, za katerega se je vredno boriti. Program Opalka 1965/1–∞ je izvajanje neke posebne borbe ali, kot pravi slikar, »a sacrifice to the history of art«.[19] Nekdo je preprosto moral žrtvovati čas za nesmisel. Čeprav se je zgodovina umetnosti mnogokrat dotaknila točke nesmisla, nikoli nismo bili priča nesmislu take veličine – o tem je Opalka povsem neomajen.[20] S tega vidika žrtev ni povsem brez ekonomije užitka, žrtev čistega samoizbrisa, temveč je žrtev, ki uživa na lasten račun. Strogost in askeza znotraj programa ni zgolj preprosto odrekanje, temveč gre »za specifični modus ali 'ekonomijo« užitka'«[21] – govorimo o odpovedi ugodja za pridobitev presežnega užitka. Z drugimi besedami: gre za to, da užitek ni neposredno užitek avtorja (ki si zameji minimalne življenjske koordinate), temveč v nekem smislu uživa svet umetnosti – natanko to pomenijo avtorjeve besede, da je bilo potrebno narediti delo za samo zgodovino umetnosti. Umetnik je tega užitka deležen šele posredno, kot da bi pristavil še lasten lonček za koščck užitka, ki ga je doprinesel svetu umetnosti. Protislovje sestoji v tem, da odpoved prinaša užitek in odpoved času tako rekoč poraja/priskrbi čas delu.[22]

Razmerje dela in užitka izpostavi še eno bistveno razliko: »My work seems egocentric but it's really universal because it makes accumulated activity visible if you could see all the coal my father dug out that would be his œuvre.«[23] Delo v obeh primerih zahteva določen čas, kljub temu pa gre za bistveno razliko v samem zapisovanju in kopičenju – eno delo se porazgubi/potroši v »smiselnosti« sistema, medtem ko se drugo nabira kot čisti »nesmiselni utrošek«, ki ga vsaj v začetni fazi nastajanja

19 »The word 'sacrifice' does not sound very well to me, but it certainly is a sacrifice. /.../ Someone had to do it. That is why it is a sacrifice to the history of art.« (Karlyn DE JONGH in Sarah GOLD, *Roman Opalka: Time passing*.)

20 »Never has a work demonstrated this nonsense so heavily. /.../ Such nonsense has never happened before. At least not as a work of art.« (Ibid.)

21 Alenka ZUPANČIČ, *Nietzsche: filozofija dvojega*, Analecta, Ljubljana 2001, str. 44.

22 Struktura asketizma Opalkovega življenja je v nekem smislu podobna strukturi skopuha: »Skopuh bi najraje živel ob kruhu in vodi, živel bi kot menih, v službi enega samega ideala, da bi le še povečal svoje bogastvo.« (Mladen DOLAR, *O skoposti*, Analecta, Ljubljana, 2002, str. 17) V nadaljevanju: »Skopuh je videti kot emblematični etični lik, lik totalne odpovedi in askeze, kvintesenca kreposti. Pripravljen se je odreči vsem užitkom v imenu želje, vsem objektom v imenu hlepenja po enem samem objektu.« (Ibid., str. 31)

23 Christine SAVINEL, *Roman Opalka*, Éditions Dis Voir, Paris, 1996, str. 68.

ni bilo mogoče zlahka upravičiti s funkcijskega vidika niti vpeti v sistem umetnostnega trga. Delo očeta se dejansko nikjer ne zapisuje – ne kopiči se in prav zato ne (p)ostane vidno, medtem ko je program zapisovanja natanko program kopičenja časovnosti dela. Delo Opalke je neke vrste program »prebivanja/naselitve« koncepta, pa čeprav od samega avtorja zahteva določeno odpoved, gre za nekakšno zatočišče.[24] S pomočjo odpovedi oziroma prav skozi restrikcije je šele osvobojena pot presežnemu užitku – in natanko to je mesto, kjer se skriva ekonomija žrtve. Za realizacijo »zgodovinsko nujnega dela« je potrebno strogo delo, odpoved in žrtev, nič ne sme biti prepuščeno poljubnosti. Iz tega sledi, da večja kot je odpoved, večje in bolj pomembno postaja tudi delo in v tem prepričanju tiči glavni napoj užitka – prav zato so slike tudi nekakšna priča življenjskemu delu, ki je neprestano pod budnim očesom fotoaparata, reflektorjev in zvočnega snemalnika. Zabel zapiše: »Slikarska akcija (ki jo moramo tudi tu razumeti kot svojevrstno 'ponazoritev' bivanja nasploh) je identična s svojo časovnostjo /.../.«25 Slike niso nič drugega kot obeležje pretečenega časa, priča življenja, žrtvovanega natanko premišljeni ideji nesmisla – gre za sopostavitev nesmiselnega dela s smislom konceptualne zasnove celotnega programa. Fizično delo beleženja odgovarja ideji programa in kot tako pomeni tudi nasprotje očetovega dela, ki je vse prej kot nesmiselno, čeprav brez enotne vizije in programa – brez užitka žrtve.

Nesmiselnost programskega dela pa se skoraj po nujnosti ovije v določen problem; morda niti ne gre toliko za problem, kot za značilnost tega nesmisla. Nesmisel je v delu Opalke oprijemljiv – gre za konsistenten in homogen nesmisel ene same dejavnosti. Čeprav je nenavadno govoriti o konsistenci nesmisla, je v programu zapisovanja na delu neke vrste nesmiselna enoznačnost. Nesmisel, ki se kopiči oziroma zapisuje, je veliko lažje zagrabiti in ponovno posrkati v umetnostni sistem, kot bi to bilo v primeru, da bi ta dejavnost vedno znova zdrsavala v njeno drugost in neprestano spreminjala obraz. En sam program in eno

24 Opalka celo pravi: »What seems to me important in art which is to create a space for man to take refuge.« (Ibid., 62) To linijo misli je v veliki meri razvila Catherine Desprats-Péquignot v knjigi *Roman Opalka: Une vie en peinture*.
25 Igor ZABEL, »'Date paintings' in 'Détails'«, v: *Mars*, Letnik III, št. 2/3, Ljubljana. 1991, str: 68.

samo delo pa pomeni natanko to, da gre za določeno povezavo, kontinuiteto oziroma homogenost nesmisla in četudi je program sprva pomenil rez v takratni sistem, njegovo neumestljivo luknjo, je sčasoma postal dobro zasidran tako v zgodovini umetnosti kot tudi na umetnostnem trgu. Opalka se je tega ovedel in nekako računal s tem, saj je že v samem poimenovanju programa »monument to nonsense« skrito, da gre za jasno zastavljeno, vidno in oprijemljivo obeležje nesmisla. Prav zato pa je potrebno vztrajati, da program kot celota ni stvar izmikajočega nesmisla, temveč je tudi sama nesmiselnost v službi podobe časa.

Ne glede na postopno bledenje platen je delo Opalka 1965/1–∞ delo zbiranja in kopičenja: podoba števil kot tudi njihovega »valovanja« ves čas drsi v nevidnost, vendar so same slike-detajli podobe izbrisa – slika je prostor nevidnih števil. Zadnja platna so evokacija nečesa brez dejanskega oporišča za oko – podobe v najčistejši obliki. Prazne slike, podobe, polne praznine, pa spremlja globok in umirjen glas, avtorjevo počasno izgovarjanje števil, ki daje ritem slikam – to je vse. Glas beleži pozicijo v zaporedju števil, orientira tako slikarja kot tudi gledalca znotraj celote ter priča o nekem delu, ki se je izvajalo. V zadnji fazi, ko slike zbledijo do neprepoznavnosti, je samo še glas tisti, ki govori, kje se nahajamo in kaj se »dogaja« pred našimi očmi. Slika je namreč bela, polna nevidnih števil, glas pa še vztraja in daje ritem. Slike postajajo priče, in sicer priče temu, da je nekdo, ki je težko stal in komaj videl, pisal – pisal zaradi pisanja samega, pisal brez zapisa. Slika je priča delu, belo platno pa obeležje nakopičenemu času. Ob bledenju oziroma ponikanju podobe pa postaja vztrajanje na sliki, ki se še komaj prilega izrazu vidnosti, nekoliko nenavadno. Zakaj je Opalka za upodobitev časa uporabil ravno sliko? Sam se je sicer pogosto spraševal, na kakšen način lahko slika še obstaja, kako moč podobe na njej zadrži in vztraja in kaj je njena naloga v danem času. Vselej bi redukcijo lahko še poostril in nadaljeval samo s snemanjem, da bi ostal le še glas, ki nadaljuje štetje, vztraja v izgovorjavi števil. K temu bi Opalka neomajno pristavil, da je glas samo opora njegovim očem – ko števila niso več vidna, se lahko s pomočjo posnetka orientira znotraj štetja. Zakaj torej vizualen medij in ne zvočni posnetek govorjenja – zakaj nekaj, kar je nepremično, stvar celote-enosti pogleda? Kako lahko nekaj stalnega evocira časovno spremembo in ali je to sploh mogoče?

Naslikati čas – ali ne gre v tem primeru za nujno spodletelost, za nemožnost upodobitve?

45 let (več kot polovico življenja) zapisovanja pa ni le stvar osebne zgodbe, sledenja časovnosti, beleženja sprememb in prikaza minevanja posameznikovega življenja, ki je pripeljano do nujnega izbrisa. Seveda je vse našteto bistven sestavni del programa, vendar pa to povsem osebno zgodbo spremlja tudi veliko bolj brezosebna upodobitev časovne dimenzije. Natanko za to gre – za upodobitev časa, ki bi se porazgubil v posnetku govora. Morda gre pri slikah-detajlih bolj za slutnjo, za določeno mero indirektnosti, a vselej za upodobitev časovne zgostitve, ki kot taka ni stvar minevanja, temveč čiste sedanjosti. Časovna količina, ki se ji skušam približati, je podana v enem mahu – pojav enega samega trenutka, vznik časa znotraj »brezčasovnosti«, neskončno trajanje, ki preteče v enem samem pogledu.

Če si za konec predstavljamo serijo zadnjih platen, na nekaterih so števila jasna, medtem ko so druga že skoraj povsem izgubila vidnost in razločnost ... Posneti glas daje ritem, platna pa opozarjajo na količino pretečenih razlik ... Pred seboj vidimo zgoščino »nesmiselnega dela«, ki se je nabiralo skozi številna leta, popolnoma neiztrošeno in nepotrošeno delo ... Tako ta nenavadna časovna dimenzija naenkrat postane vidna. To je dejansko naslikani čas, in še toliko bolj je očiten, ker se napaja z nesmiselnim delom, ki ga ni mogoče tako zlahka vpeti v kar koli drugega kot zgolj v nalaganje samo. Program je delo v suspenzu – delo, ki v nekem smislu še čaka. In v kolikor so platna prazna, so prazna prav zato, ker sploh ne potrebujejo več števil ... Njihov ritem je že prisoten, čas pa že tako in tako vpisan – torej so samo še priče, priče o nekem času. Nepotrošeno delo postaja nevidno, s tem slikarjevo početje še toliko bolj ponese v globino nesmisla, zato je ves vloženi čas – čas v zgoščeni obliki, čas kot čista količina – vseskozi pripravljen, da z vso težo pritisne na gledalca. Program Opalka 1965/1–∞ je časovni val, ki se v vsej veličini spusti nad gledalca – to je dimenzija časovnega razpona znotraj enega samega pogleda. Mogočna časovnost izrečena v enem samem trenutku.

Literatura

Igor ZABEL, »'Date paintings' in 'Détails'«, v: *Mars*, Letnik III, št. 2/3, Ljubljana, 1991.

Mladen DOLAR, *O skoposti*, Analecta, Ljubljana, 2002.

Gilles DELEUZE, *Logika smisla*, Krtina, Ljubljana, 1998.

Roman OPALKA, *Roman Opalka in Conversation with Peter Lodermeyer*, intervju, Beaumont sur Sarthe, Francija, 31. julij 2008. Dostopno na: http://www.personalstructures.org/index.php?page=201&lang=en&item=48&n=0

Roman OPALKA, »Antisizif = Anti-Sysiphos«, v: *Likovne besede*, letnik 30, št. 100, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, Ljubljana, 2014.

Joseph KOSUTH, »Art After Philosophy«, v: Alexander ALBERRO in Blake STIMSON, ur., *Conceptual art: A Critical Anthology*, MIT press, Cambridge, 1999.

Lucy R. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2001.

Boris GROYS, *Going Public*, Sterngberg Press, Berlin, 2010.

Roman OPALKA, »Time«, besedilo s simpozija *Time at Arti et Amicitiae*, Amsterdam, Nizozemska, 15. junij 2007. Dostopno na: http://www.personalstructures.org/index.php?page=201&lang=en&item=47&n=0

Christine SAVINEL, *Roman Opalka*, Éditions Dis Voir, Paris, 1996.

Igor ZABEL, *Speculationes*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1997.

Olga AMARIE, »Georges Perec and Roman Opalka: From the Final Gaze to the Defeat of Death«, v: *Cincinnati Romance Review*, št. 38, 2014, str. 95–113. Dostopno na: http://www.cromrev.com/volumes/vol38/CRR%20v38-A07%20Amarie.pdf

Tatsuo MIYAJIMA in Rene RIETMEYER, »Time in the Art of Roman Opalka«, v: *KronoScope*, letnik 10, št.1–2, 2010, str. 88–117. Dostopno na: http://www.rietmeyer.com/var/file_KRON_010_01-02_88-118.pdf

Karlyn DE JONGH in Sarah GOLD, *Roman Opalka: Time passing*, intervju. Dostopno na: http://www.karlyndejongh.org/index.php?page=15&lang=en

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

Tomo Stanič (1982) 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 končuje drugostopenjski magistrski program kiparstva. Je avtor knjige *Arhitekturni gledalec* pri založbi Studia Humanitatis, od leta 2010 tudi eden od urednikov revije in založbe Praznine ter sourednik revije za kritiko sodobne umetnosti ŠUM. Besedila s področja umetnosti objavlja v revijah *Praznine*, *ŠUM* in *Problemi*. O sodobni umetnosti je predaval v Muzeju za arhitekturo in oblikovanje MAO, Moderni galeriji in Muzeju sodobne umetnosti Metelkova v Ljubljani. V zadnjih letih je sodeloval na različnih skupinskih razstavah: *Svetlobna gverila*, *Evropska hiša*, *Galerija Media Nox*, *ŠKUC*.

Tomo Stanič (born 1982) graduated in architecture from the Faculty of Architecture (Ljubljana) in 2010, and in sculpture from the Academy of Fine Arts and Design (Ljubljana) in 2014. He is the author of *The Architectural Spectator*, a book published by Studia Humanitatis, and has been working on the editorial board of both the magazine and publishing house Praznine and the journal for contemporary art criticism ŠUM. His work is regularly published in magazines such as *Praznine*, *ŠUM* and *Problemi*. Stanič has also given several lectures on contemporary art that were held in the Museum of Architecture and Design (MAO), the Museum of Modern Art and the Museum of Contemporary Art Metelkova in Ljubljana. In recent years, he has participated in several collective exhibitions, such as *Svetlobna gverila*, *Evropska hiša*, *Galerija Media Nox* and *ŠKUC*.

"But I wish to make you a present of real time, those few minutes during which everything will be decided behind your backs. Of the clearly limited amount of time which you are spending here for my sake while, with a look of horror, your fathers die in a hospital, among strangers; while, alarmed by a noise, a sneak thief in your apartment slits your children's throats from ear to ear; while your girlfriends are being raped in a filthy alley; while outside, the city turns into a desert of destructive radiation, with the debris of charred corpses on its streets; so you can miss something, be left out of something; so you can neither defend yourselves, not offer assistance.

You could never defend yourselves before, you could never offer assistance, but now, this condition bears my name. I am perfectly aware, more so than yourselves, what you stand to lose while you are here. The longer, the more. And a single moment suffices for a catastrophe. I am deliberately taking my time; deliberately holding you up. Holding you up, to give catastrophe a better chance. I would like catastrophe to strike you while you are wasting your time. It would make these moments valuable; significant, set apart, unique. It would give them weight. I could give you the experience of the irremediable. At last you could realize what you are missing."

* Excerpt from *Recompense*, performance at the Bercsényi College of the Budapest University of Technology, December 19. 1978. (Tibor HAJAS, "Recompense", in: *Hajas Tibor 1946 - 1980*, Székesfehérvár, 1987, p. 12 -13.)

Bas Jan Ader: Fall I,[1] Fall II,[2] Broken Fall (Organic),[3] Broken Fall (Geometric)[4]

Jože Barši

I
Telo na poti

Bas Jan Ader, nizozemski umetnik, delujoč večinoma v ZDA, je leta 1975 pri svojih 33 letih na samotnem potovanju preko oceana z majhno jadrnico izgubil življenje. Potovanje je bilo del tridelnega umetnostnega projekta z naslovom *In Search of the Miraculous* in čeprav se bo kasneje njegov zadnji projekt izkazal za nadvse ključnega, se bom sam v pričujočem tekstu posvetil

1 Fall I, Los Angeles, 16mm film, 1970, dostopno na: https://www.youtube.com/watch?v=9XUfFYS2YXk (november, 2015)
2 Fall II, Amsterdam, 16mm film, 1970, dostopno na: https://www.youtube.com/watch?v=e5Mt9FlThAY (november, 2015)
3 Broken Fall (Organic), Amsterdamse Bos, Holland, 1971, dostopno na: https://www.youtube.com/watch?v=Luncs3PDiaY (november, 2015)
4 Broken Fall (geometric), West Kapelle, Holland, 1971, dostopno na: http://www.dailymotion.com/video/x25c3vu_broken-fall-geometric-bas-jan-ader_shortfilms (november, 2015)

njegovim manj dramatičnim in na prvi pogled manj herojskim delom z naslovi, ki vsebujejo pojem padanja in so tudi vsebinsko posvečeni padanju. Tema padcev je navsezadnje tema *par exellence* skozi celotno zgodovino človeštva, ovekovečena v literaturi, religioznih spisih ali mitskem obdobju človeka. Vendar pa pri tekstu ne gre za relacijo s tovrstnimi deli; to, kar me zanima, je Aderjevo vztrajno ponavljanje padcev oziroma, če sem še bolj natančen, relacija med naslovom dela in delom samim.

Prisotnost njegovega dela, čeprav narejenega v 70. letih prejšnjega stoletja, v obliki malih minornih filmčkov, razstav, knjig ali ogledov na YouTubu, kaže na to, da delo še vedno deluje. Proizvaja svoje ponovitve, »maštanja«, razmisleke in ponovne vključitve v razstave. Izbral sem štiri dela: *Fall I*, izveden v Los Angelesu leta 1970 (gre za padec s strehe pritlične enostanovanjske hiše); *Fall II*, ki se dogodi v Amsterdamu leta 1970; ter *Broken Fall (Organic)* in *Broken Fall (geometric)*, oba izvedena leta 1971. Vsi štirje so dokumentirani v obliki kratkih filmov, ki jih je mogoče videti na svetovnem spletu.

Filmi kažejo čas tik pred padcem in sam padec. »Vse je padanje,« nekje izjavi Ader. Nestabilnost, negotovost in zavedanje tega dejstva je področje njegove umetniške produkcije. Ader uprizarja majhne teatralne dogodke: padec v vodo ali grmovje in tisti kratek čas pred tem. Ponovitve tu niso zato, da bi se recimo spomnili in naredili bolje od predhodnika, mnogo bolj so na strani pozabe in želje po tem, da bi ustvarili razliko, ki bi bila mnogo bolj radikalna kot pa razlika malih transformacij. V ospredju je ideja o razliki, ki postane objekt afirmacije. Otrok, ki poskuša shoditi, ne ponavlja padcev zato, da bo bolje padal, temveč jih ponavlja zato, da bi shodil. Tako navsezadnje razumem tudi Aderjeve padce, ki jih je ponavljal, dokler pri svojem zadnjem projektu ni dokončno padel, seveda v prenesenem pomenu, ali shodil, čeprav je pri projektu izgubil življenje. Ponovitev ni novost zaradi novosti, temveč gostota neke razlike, ki afirmira »mišljenje/učenje« (Deleuzevo razmerje, razvito v *Razliki in ponavljanju*) oziroma kar življenje samo. Pri učenju/življenju takorekoč vse šteje in vse se lahko pojavi v nešteto možnih konstelacijah. Vse šteje, ne v smislu preštevanja, kot zanima bankirje, ekonomiste ali birokrate, temveč v smislu natančnosti, ki je posledica interesa – »firbčnosti«. Vsak še tako majhen detajl lahko spremeni kontekst in vsebino celotne konstelacije.

Če vse šteje, je zahteva po natančnosti še toliko bolj obvezujoča in Aderju ni mogoče očitati nenatančnosti, vendar ne zaradi nadzora, regulacije ali vnaprej zapovedane formalizacije/reprezentacije, temveč v smislu »gre mi za stvar« in zato me v zvezi z njo vse zanima. Naslovi del, postavitve v galerijah, forme distribucij, vse sekvence posameznih del in dela kot celote so, čeprav minimalne, izjemno natančno dovršene.

Če ponavljanje in natančnost oziroma bolje »firbčnost«, ki je pogoj natančnosti, potrjujeta avtentičnost interesa, je ideja krize[5] vezana na način izvajanja posameznega dela. Ideja krize je sicer znana že od starih Grkov in so jo uporabljali na področju medicine ali prava. Gre za prakso, ko nek problem potenciramo, ga s tem potisnemo v okolje, kjer prekoračimo mejo kontrole, in dogodek se odvije s sebi lastno logiko. Primer tega je, ko pospešimo in limitiramo telesno vročino v stanju bolezni s pomočjo umetno povzročene prepotitve. Višjo temperaturo še povišamo, se prepotimo in posledično ozdravimo. Tu je na delu potenciranje krize. Vznemirjenje, ki ga povzroči kriza in je posledica skrajne točke deregulacije, povzroči problem, ki nas prisili k reševanju nastale situacije oziroma, ko to ni mogoče, sila (v primeru Aderja sila gravitacije) nemoteno deluje na telo. Ader je na poti do vode, do tal ali na poti prek oceana. Kriza zahteva nekakšen odgovor: »nekaj je treba storiti« in pred tem se je treba odločiti, kaj storiti. Odločitev nikakor ni lahka, saj »racionalno« mišljenje ne zadošča, temveč je mišljenje tu mišljeno onkraj empirije in kot tako v bližini tega, s čimer se ukvarjamo v okolju umetnostnih praks. Seveda ne gre za domišljijo, ki jo velikokrat povezujejo z umetnostjo, temveč, ravno obratno, domišljijo v pomenu kako dospeti do (ne)misli. Domišljija je tako posledica gostote mišljenja, ki se v naporu iskanja rešitve pojavi kot misel onkraj mišljenja in je prej v bližini telesa kot pa glave. Za kaj gre pri krizi: za srečanje z neznanim, neko nevzdržnostjo, neugodjem, neprepoznavo in intenzivnost tovrstnega čutenja nas sili misliti drugost, ki bo rodila novo »misel-občutek« in posledično novi pomen. Negotovost prihodnosti, ki jo (in z njo izgubo smisla) producira kriza, mobilizira zaupanje v željo, da se spustimo v tveganje, in svojo željo želimo uresničiti ter s tem

5 Povzeto po: Jan VERWOERT, *Bas Jan Ader, In Search of the Miraculous*, Afterall Books, London, 2006, str. 26–28.

ponovno osmisliti svoje početje. Ključno je, da kriza ustvarja dvom v dano realnost, dvom v smiselnost nesmisel šele omogoča oziroma prisili misel, da misli ne-misel. Intenzivnost čutnosti, nelagodja, nesmisla, nemišljenja, nevednosti nas primora k temu, da začnemo »misliti-čutiti«. Ali kot pravi Deleuze: »/.../ [M]isel se nam zgodi prek neke intenzivnosti.«[6] Do misli se tako pride v okolju domišljanja, ki ga spodbuja intenzivnost, gostota neke čutnosti. Bi bilo mogoče tovrstno univerzalnost postaviti v red tega, kar prakticira umetnost?

Kot sem dejal je pri branju Aderjevega dela treba začeti na koncu. Zadnji projekt *In Search of the Miraculous* je ključen za branje predhodnih del. Čeprav v naslovu ne omenja pojma padanja, pa je negotovost, tako kot pri fizično izvedenih padcih, nadvse velika. Izida dogodka namreč nikakor ni mogoče napovedati z gotovostjo. Samotna plovba romantičnega junaka se tako lahko konča s preplutjem oceana ali pa z junakovo smrtjo, kar se tudi zgodi. Herojstvo je v obeh primerih zagotovljeno. Bežanje iz kadra ni več potrebno. In Search of the Miraculous je tako mogoče razumeti kot edini uspešni padec in zato ne more imeti naslova, ki vsebuje besedo »fall«. Naslov namreč v njegovem primeru seže onkraj samega dela, tja, kamor se v trenutku dela ne da. Spomnil bi na njegovo delo *I'm Too Sad to Tell You*, ki prikazuje jokajočega Aderja, ki zaradi joka ne more ničesar povedati. Ne more povedati tistega, kar bi želel povedati. Naslov je nekakšna napoved tega, česar ni mogoče izreči, narediti. Aderjevi naslovi so nekašni opisi neuspeha, ki vsebujejo napoved novega dela.

Fall I in Fall II je tako mogoče razumeti kot material/snov, kot nekaj, s čimer začneš. Vsebina dela so padci, od tod naslovi Fall I, Fall II in v nadaljevanju *Broken Fall* (klavrni, polomljeni, slabi, neuspešni padci) kot niz malih razlik, ki avtorja ne zadovoljijo. Mnogo bolj kot sami padci je klavrno to, da se na koncu pobereš. Če je padec po Aderju res uspešen, je tisti rob, ki pripelje do spremembe – ne do pobiranja, ki je stanje pred padcem, temveč do nečesa drugega, odtod njegovo skrivanje po padcu. V njegovih naslovih je napoved. Opozarja na to, da se nekaj še bo zgodilo. Seveda bi bil samomor neumna zadeva.

6 Gilles DELEUZE, *Razlika in ponavljanje*, Filozofski inštitut, Znanstveno raziskovalni center SAZU, Ljubljana, 2011, str. 238.

Dejansko bi bil tudi vnaprej razdelan samomor sfižen padec. Padec, ki bi sproduciral drugačnost/drugost glede na prej, bi bil precej predvidljiva zadeva. Končal bi se s smrtjo. Pri Aderju gre za to, da je uspešen padec tisti, ki pelje drugam, kar koli to že je (recimo tudi na drugo stran oceana, užitek plutja ...), vendar pa ne sme biti in ne more biti popolnoma jasno, kaj je ta drugost. Lahko je smrt, lahko pa je tudi druga stran oceana. Tu se je možno navezati na Realno v smislu, kot ga uporablja Lacan. Realno v pomenu, da ga ni možno sproducirati, temveč gre za Realno, na katerega naletimo. Delo je neformalno, saj omogoči, da Realno proizvede svojo formo. Pod Realno je mogoče podpisati kar življenje samo, kar je ena izmed intenc sodobnih umetniških praks – »zlepiti življenje samo z umetnostjo«. Aderjevo delo nosi v sebi nekakšen paradoks, saj je po eni strani v občutju sublimnega, po drugi strani pa je njegovo delo v stiku z realnim/realnostjo – padci in končno smrt tako de-sublimizirajo umetnost.

II
Čemu služi koncept sublimacije oziroma ali je sublimno še vedno operativen pojem?[7]

Implosion – The Artist Contemplating the Forces of Nature (1967) kaže umetnika na vrhu strehe. Sedi na stolu, kadi cigaro in kontemplira naravo. Seveda se nič ne zgodi, kontemplacija je za delo očitno dovolj; kar pa ni dovolj, je to, da ne pade. Ironična drža do kontempliranja narave kaže, da to še ni prava Aderjeva produkcija. Bližina sublimnega je pri tem delu nadvse očitna. Navsezadnje je že v naslovu omenjena kontemplacija, sile narave, po drugi strani pa Ader telo izpostavlja nevarnosti. Sedi namreč na stolu na vrhu dvokapne strehe; čeprav se pri tem delu padec še ne zgodi, pa ni mogoče trditi, da je umetnikova pozicija povsem varna. Nevarnost mogočega padca je nadvse

7 Pojem sublimacije oziroma sublimnega je v strasti do realnega izgubil nekaj pomena, kar ne pomeni, da ni na delu, navsezadnje se pojavljajo razstave in dela, ki jim občutje sublimnega nikakor ni tuje. Aderjevo delo in želja po razgrnitvi pojma, o katerem načeloma vsi nekaj vemo in ga mnogokrat prehitro uporabljamo kot sinonim za poetično, lepo, je vzgib tega dela besedila, ki je mnogo prekratko, da bi razrešilo, pojasnilo ali bilo podano kot teza. Problematiziranje v obliki srečanja razlik je za začetek dovolj.

blizu. Padcu z vsemi njegovimi posledicami bi težko oporekali izkušnjo realnosti in navsezadnje tudi učinek Realnega. Poskusite! Čofnite s strehe, čeprav je stavba samo pritlična. Bolečina padca bo verjetno daleč od občutja sublimnega. To, kar se mi pri njegovem delu zdi še posebej zanimivo, je montaža izjemno velikih razlik oziroma natančneje srečanje raznolikih občutij: sublimne lepote in avtorjeve realne izkušnje ali po drugi strani nesočasovnosti dela in naslova. Ne glede na to, da gledalci njegove neposredne izkušnje ne moremo doživeti in smo tako v območju »sublimnega«, ne moremo govoriti o popolni zapori občutij, ki jih doživlja avtor. Navsezadnje pripadamo isti vrsti.

Čeprav je koncept sublimacije vsaj v okolju sodobnih umetniških praks nadvse arhaičen/kontaminiran z nečim, kar sodobna umetnost ni želela biti, se sprašujem, ali je na konceptu sublimacije in posledično sublimnega še kaj uporabnega oziroma delujočega tudi v okolju sedanjosti. Iz zapisanega je mogoče razumeti nekakšen zadržek do samega pojma, ki izhaja iz umetniških praks 90. let, ki so bila sublimnemu (tu mislim predvsem na del modernizma, recimo sublimno slikarstvo) nadvse nenaklonjena. Tako da moja pozicija tu nikakor ni nevtralna. Sublimno je bilo namreč v modernizmu vse tisto, česar sodobne umetniške prakse nikakor niso želele biti. Povzdigovanje, skrivnostnost, strahospoštovanje, kult visokega, »nekaj več«, »onkraj ugodja«: tovrstne asociacije, vezane na sublimno, so bile generaciji umetnikov 90. let tuje. Antiretinska umetnost, o kateri je govoril Duchamp, nam je bila mnogo bližje, za razliko od umetnosti, »dostopni le za vid«, ki ji je bil očitan prevelik formalizem. Ideja o umetnosti iz 60. let, ki se je otresla formalnih predpisov in se povezala z bojem za politične svoboščine, živi takorekoč še danes in je kot taka na prvi pogled težko združljiva s konceptom sublimnega. Navsezadnje je bila ideja sublimacije razdelana že sredi 18. stoletja (Burke, Kant ...), torej v času, ko o danes prakticirani umetnosti ni bilo ne duha ne sluha.

Lacanova kritika pojma sublimacije se tiče ravno tega, da Freudov pogled na umetnost ni bil ravno moderen. Čeprav sodobnik pojavitve filma, kubizma, abstraktnega slikarstva, Maleviča in Duchampa, se Freud v svojih raziskavah opre na dela, narejena mnogo pred njegovim časom; antični kipci, fascinacija nad starimi civilizacijami, ki jim Freud nikakor ni bil sodobnik.

Tako da lahko povsem upravičeno dvomimo v njegov okus. Lacanov očitek gre ravno v tej smeri, da »[s]ublimacije v umetnosti ni mogoče ustrezno ovrednotiti, če pri tem ne pomislimo, da je sleherna umetniška produkcija, zlasti produkcija lepih umetnosti, zgodovinsko določena. V Picasssovem času se ne slika več, kot se je slikalo v Velazquezovem, roman se leta 1930 ne piše več, kot se je pisalo v Stendhalovih časih.«[8]

Nekaj podobnega navsezadnje izjavi tudi Rancière, ko pravi: »Umetnost kot taka je na Zahodu zaživela, ko se je zamajala hierarhija življenskih oblik. O tem, zakaj je vzniknila, ne moremo sklepati iz nekega splošnega koncepta umetnosti ali lepote, utemeljenega v splošnem mišljenju o človeku ali svetu, subjektu ali biti. Takšni koncepti so sami odvisni od menjave oblik čutnega izkustva, od načinov percepcije in aficiranosti. Koncepti formulirajo način umljivosti teh izkustvenih rekonfiguracij.«[9]

Iz česar je mogoče sklepati, da koncept sublimacije ni univerzalen oziroma ne deluje na enak način za vso umetniško produkcijo. Pojem sublimacije v okolju sodobne umetnosti trenutno ni v ospredju, česar ni mogoče trditi za filozofijo in psihoanalizo. Raznolikost pristopov, tez in poskusov redefinicij je velika, kar priča o živosti samega pojma. V nadaljevanju bom nanizal nekaj tovrstnih utrinkov, ne z idejo dokončnega obračuna s pojmom, temveč me zanimajo razlike in soočenja posameznih obravnav. Boji idej in njihove migracije sicer niso sinhronizirane v obliki takojšnjega in neposrednega vstopa v druge prakse. Navsezadnje je Michel de Certeau v *Iznajdbi vsakdanjosti 1* pisal o zapletenosti srečanj in kontaminacij ene ali druge strani. A tudi v okviru posameznih strok ni pomiritve: Nietzschejev očitek Kantovi definiciji sublimnega je povsem upravičen in razlika med njunima pogledoma se vleče takorekoč do danes. Na eni strani pogled, usmerjen v nebo, in na drugi padec do tal. Padec od moralizirajočega boga k »žuranju« karnevalsko razpoloženih množic. Aderjeva montaža tovrstnih razlik je izjemno učinkovita, ne samo v posameznih delih, temveč v celoti njegovega življenja. Pot od romantičnega junaka k tragičnemu heroju je simptomatična za področje umetnosti in sprašujem se o raz-

8 Gérard WAJCMAN, »Desublimacija: umetnost tega, kar pada«, v: *Problemi*, št. 1-2/2012, str. 227.
9 Jacques RANCIÈRE, Aisthesis, *Prizori iz estetskega režima umetnosti*, Maska, Ljubljana, 2015, str. 7. (Poudarki so avtorjevi)

merju med resnostjo in igro, za kar navsezadnje pri umetnosti gre. Seveda naj bi šlo zares, zelo zares, pri igrah gre zares, vendar igra (uprizarjanja) po drugi strani omogoči distanco, odmik in s tem možnost drugega pogleda ter posledično uveljavitve novih pravil in tako spremembe igre. Zveza estetike in etike, navsezadnje gre za uveljavljanje novih vrednot, je tu povsem razvidna.

Vrnimo se k sublimaciji. V *Kritiki razsodne moči* Kant lepo opredeli kot »ugajanje brez interesa«, »občost brez pojma«, »smotrnost brez smotra« in »nujnost brez pojma«. Paradoks tovrstnih trditev je v tem: kako lahko nekaj brez smotra proizvede naknaden učinek smotrnosti? Lahko bi rekli: »osmišljanja« nečesa, kar na prvi pogled nima nobenega smisla. Groza neimenljivega, neimenovanega, neprepoznavnega, neštevnega, odločno prevelikega in neugodij pred tem, ki potuje od strahu→strahospoštovanja→spoštovanja→občudovanja→kultiviranja v novo vrednoto ob pogoju, da nismo neposredno ogroženi in prizor opazujemo z varne razdalje. Vsekakor nekaj, kar na prvi pogled ni lepo ali ugodno in kot tako nima nobenega smotra, smisla za nas, pa se v procesu sublimacije prevesi v ugodje sublimno lepega in kot tako v nekaj, kar ima smoter oziroma smisel za nas in predstavlja novo vrednoto v družbi. Nesmotrnost in smotrnost se zapleteta v podpirajoče se razmerje. Vzajemnost obeh pojmov bi bilo mogoče razumeti kot pojem v svojih skrajnih razsežnostih od negacije do afirmacije pojma.

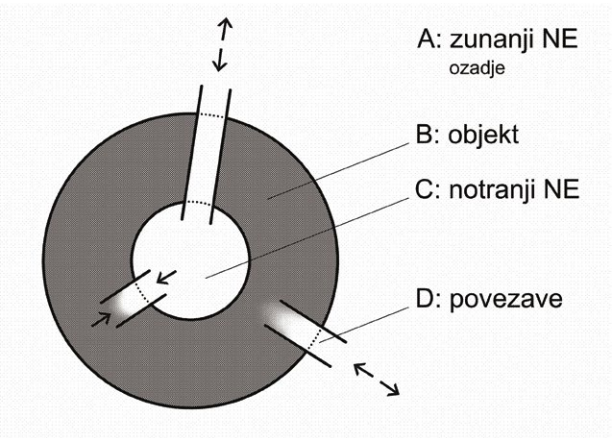
Nietzsche je v svojih premišljevanjih na temo umetnosti in estetike kritičen do Kantove ideje o lepem kot »ugajanju brez interesa«. Po njegovem polje umetnosti ni nikoli brezinteresno in s poudarjanjem tovrstnega načela Nietzsche vidi reakcionarni pristop k umetnosti. Mnogo bližje mu je namreč Stendhalova misel, da je lepota obljuba sreče in da ima lepo moč vzburiti voljo in s tem interes.[10] Kar je mogoče videti blizu idej Jacquesa Rancièrja, ko opisuje delavce, ki jih branje literature prek strasti v zgodbah spodbuja k emancipatornim vzgibom. »Distribucije čutnosti« (Rancièrjev izraz) in taktike dehistorizacije/asinhronosti omogočajo srečanja nemogočih mest: recimo delavcev z umetnostnimi deli, ki jim niso namenjena. Formula je,

10 Friedrich NIETZSCHE, *H genealogiji morale*, III., 6, Slovenska matica, Ljubljana, 1988, str. 289–291.

da konflikt gradi prizorišče, na katerem se udejanjajo razmerja med čemer koli že. Obenem pa je paradoks v tem, da skupni svet ne obstaja, ni skupnega sveta, pač pa so le prerivajoči se svetovi posameznih kolektivov v razliki do družbe kot celote. Rancière temu pravi hrup razkačenih teles. V ospredju njegovih zapisov v relaciji do umetnosti je politika in z njo povezana »distribucija čutnosti«, pojem sublimacije pa, čeprav ga v svojih delih omenja, očitno ni v prvem planu.

Lacan, ki je za razliko od Freuda poznavalec ali vsaj dokaj dobro poučen o stanju umetnosti tistega časa, zazna spremembo, drug interes umetnikov, ki jih po novem zanimajo lastnosti, za katere bi na prvi pogled težko dejali, da so lepe. Predmet umetnikove prakse lahko postane kar koli, pa naj bo to podoba umazanih čevljev, človeškega blata, zaprtega v konzervi, ali neposredna (avtor) in posredna (gledalec) izkušnja padanja ali prečkanja oceana v majhni jadrnici. Ključno pri Lacanovem poučevanju o sublimaciji pa je, da pri njej ni v ospredju objekt povzdigovanja, temveč da gre za povzdig samega užitka. Užitek v uživanju, kjer je objekt uživanja lahko takorekoč kar koli. Objekt, pa naj bo še tako banalen, grd, ogaben. Z Lacanovimi besedami bi dejali: »povzdigniti stvar v dostojanstvo Reči«. Dostojanstvo je vezano na užitek, stvar pa je tu, čeprav povzdignjena, drugotnega pomena. Pomembno je, da je vpletena v neko novo situacijo, ki povzroči, da stvar/objekt v prizoru zagledamo v novi luči. Objekt zasije, obenem pa blesk zaslepi, zmrzne v podobo in proizvede užitek v pogledu. Začaranost/očaranost/zamrznitev/zaslepljenost in užitek v pogledu ni napredovanje od nekega instinkta, ki naj bi bil družbeno nižje ovrednoten, k nečemu večvrednemu. Ne gre za to, da se želja – recimo instinkt po hranjenju – zadovolji, temveč da se instinkt spremeni v gon po uživanju samem. Ne gre za objekt (recimo mleko), temveč za sam užitek (cuzanje bradavice). Lacanov poudarek je v tem, da lepo – in užitek ob njem – učinkuje na željo na način, da jo začasno pomiri, omili. Užitek cuzanja materine bradavice se prestavi na dudo, ki pomiri željo po hranjenju in užitek cuzanja ter vsaj za nekaj časa odloži željo po hrani. Še bolj natančno to pojasni Alenka Zupančič: »Lepo je učinek površine, za katero se predpostavlja, da nekaj skriva. /.../ Lacanov pojem lepega dejansko kombinira dva Kantova pojma, lepo in sublimno. In lahko bi rekli, da je sama umetnost od določenega trenutka dalje

začela nekako prezirati lepo v smislu klasične kanonske lepote in začela učinke lepega iskati v sublimnem. Pri Lacanu se lepo ne nanaša več na (skladno) obliko, temveč na blesk, za katerega se zdi, da seva iz določenih objektov, ki so lahko »grdi« oziroma, v vsakem primeru, ki niso »nič posebnega«, če jih vzamemo zgolj v njihovi obliki, formi. To, zaradi česar se »bleščijo«, je njihovo razmerje do nečesa drugega, dejstvo, da delujejo kot ekran za nekaj drugega, neimenljivega.«[11] In v nadaljevanju: »Na ta način se umetnost vselej igra z mejo, jo ustvarja, premika, prekoračuje, pošlje svoje ‚junake' onstran nje. Hkrati pa ‚gledalca' obdrži na ‚pravi' strani te meje. /…/ [E]ksces estetsko uživamo zgolj, če smo na ‚varnem kraju' /…/. Distanca, razdalja oni ‚brez interesa' je konsekvenca dejstva, da nas zadevni objekt kar najbolje zadeva, da nas zadeva v samo jedro naše biti. Umetnost je sam proces ustvarjanja te razdalje. Ključno pri tem pa je, da je v tem ustvarjanju na delu dvojno gibanje. Ne gre za to, da najprej obstaja neimenljiva Reč in da umetnost stopi na prizorišče, da nam omogoči, da z njo stopimo v določeno razmerje. Umetnost ni zgolj posrednik med subjektom in Rečjo. Je tisto, kar sploh ustvari Reč. To pa nas pripelje nazaj k pojmu tega, kar je ‚izključeno v notranjosti': pra-gesta umetnosti je natanko gesta stvarjenja ‚izključene notranjosti' produkcija same



11 Alenka ZUPANČIČ, »Blesk kreacije, Kant, Nietzsche, Lacan«, v: *Problemi*, št. 3–4/199, str. 20. (Vsi poudarki so avtorjevi.)

praznine, okoli katere umetnost plete svojo ‚mrežo'.«[12] Idejo izključene notranjosti je mogoče povezati z notranjim ne-jem, o katerem Deleuze govori v *Razliki in ponavljanju*.[13] Shema bi bila videti takole:

Robert Phaller, avstrijski filozof, je na enem od svojih predavanj v Ljubljani definiral sublimno kot »okus okusa«. Otrok, ki prvič poskusi pivo, se začudi okusu, ki prija odraslim. Vendar pa sublimacija ni na delu, ko se na okus piva navadimo. Okus okusa pomeni hkratnost spomina na neugodje prvega požirka in uživanja onkraj tega neugodja. Navsezadnje je tovrstna izkušnja razumljiva vsem nerednim pivcem piva. Obenem pa okus okusa govori o dvojni naravi čutenja. Po eni strani občutek nekakšne neposrednosti odzivanja teles in po drugi strani spreminjanje/kultiviranje občutkov v okus, recimo s pomočjo umetnosti.

Nova vrednota, ki se ustvarja skozi sublimacijo, deluje kot ugodnost, za katero smo pripravljeni žrtvovati druge ugodnosti ali ob tem novem ugodju hkrati sprejeti neugodja, saj nam tovrstna žrtvovanja zagotavljajo ugodnejše bivanje v družbenem okolju, katerega del smo. Postajamo bolj kulturni. Vzvišeno se upre neugodni podobi na način, da jo estetizira in spravi v območje kulture. Na prizorišču ali drami sublimacije se tako odvije obenem groza, neznano, neugodje, razlika, nova situacija ... in po drugi strani čudenje, firbčnost, privlačnost. Stari, znani svet je zamajan, vržen s tira, okušanje temne čokolade, piva ali konopljinega olja pa so postale nove vrednote. Gre za nekakšno transformacijo meje v kraj. »Ne«, ki prehaja v »ja«, poveže in s podobo ali imenovanjem zaustavi tekočost sveta ter ga naredi bolj varnega in sprejemljivega. Vendar jezik ali podoba ni odslikava sveta, je konstrukt oziroma so to konstrukcije med seboj prepirajočih se dozdevkov. Ni univerzalnega jezika, temveč je samo kopica narečij. Ukazi, šole, stroke v želji po moči zavirajo načelo raznolikosti, heterogenosti in njunih srečanj, ki posledično spodbujajo življenje v svetu samem.

12 Ibid., str. 26.

13 Vprašanje NE-ja je mnogo bolj kompleksno, kot pa ga razdelujem v tem besedilu. Zahtevnejšega bralca bi rad spodbudil k nadaljnjemu branju predvsem Deleuzove *Razlike in ponavljanja*, kjer je to vprašanje natančno razdelano. Če poenostavim oziroma skrajšam, gre za dva NE-ja: za **zunanji** NE, ki je stvar logike, in za **notranji** NE, ki je po Deleuzu mnogo bolj zanimiv, saj govori o neznanem v stvari sami. Navsezadnje je to NE, o katerem tudi sam govorim takrat, ko govorim o robovih in preseganju meja posameznih strok. To so namreč načeloma NE-ji, ki se jim stroke, ko delujejo, dogmatsko nadvse upirajo.

Ne gre za logiko empirije znanega, recimo zdravega razuma, temveč logiko dela, ki jo ustvari tudi na prvi pogled nesmiselna, iz družbe izključujoča se praksa. Družba je tu mišljena kot celota, ki v obliki strokovnosti, vednosti vedno nekaj prepove, za razliko od logike notranjosti, ki je lokalna, je mesto nekega točno določenega prizorišča, in kot taka za nazaj osmišljuje, potrjuje in utemeljuje svoj obstoj. Glede na notranjosti pogojeno logiko delovanja so tako stroke napram zunanjosti vselej v razliki in z obstoječo vednostjo novost težko umestijo v lasten register del. Delo, ki ga stroka ne sprejme oziroma prepozna, nosi določeno negotovost, ki je tako negotovost navzven in gotovost v notranjosti sebi lastne logike postopkov in prizorišča. Na kratko: pripada samo sebi. Umetnost ima nekaj z ničem – navsezadnje se je tu mogoče opreti na zapise Rancierja, Wajcmana in drugih. Če omenjeno dvojico na kratko povzamem, gre pri umetnosti v nasprotju z množično kulturo za to, da ponudi premalo. Malo ali »nič za videti« je tu predvsem zato, da proizvede to, kar sam imenujem »maštanje«. Hrvatizem »maštanje« ni neposredno operativna misel, temveč deluje v razponu od drobnih prebliskov, sanjarenj, narativnih veriženj do neskončnih metaforiziranj. Gre za učinek umetnosti, ki v okolju zadržanosti ustvari kar koli in v nadaljevanju tudi možnost za operativno in oblastnemu razmerju potencialno nevarno misel. Mobilizacija ni neposredna, temveč je v svojih učinkih nepredvidljiva, saj partikularnost maštanja ustvarja pogoje za singularnost dejanj. Primer »nič kot nekaj« je recimo Malevičev *Črni kvadrat na belem polju*. Seveda ga je treba videti v kontekstu nastanka, vendar če je pri Maleviču prizadeta podoba telesa in sledeč temu vse podobe, bi bilo Aderjeve padce mogoče videti kot skoke v to praznino oziroma, drugače rečeno, Ader daje svoje telo za nič – nič, ki ga ponuja Malevičeva slika.

Literatura

Gilles DELEUZE, *Razlika in ponavljanje*, Filozofski inštitut, Znanstveno raziskovalni center SAZU, Ljubljana, 2011.

Sigmund FREUD, *Spisi o psihoanalitični tehniki*, Analecta, Ljubljana, 2005.

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

Paul MATTICK, *Umetnost in njen čas, Teorije in prakse moderne estetike*, Sophia, Ljubljana, 2013.

Alix OHLIN, »Andreas Gursky and the Contemporary Sublime«, v: *Art Journal*, vol. 61, št. 4, College Art Association. Dostopno na: http://www.jstor.org/stable/778148 (Dostop november, 2015.)

Robert PFALLER, »Uvodne opombe k pojmu sublimacije«, v: *Problemi*, št. 1–2/2012, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.

Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis, Prizori iz estetskega režima umetnosti*, Maska, Ljubljana, 2015.

Ian VERWOERT, *Bas Jan Ader, In Search of the Miraculous*, Afterall Books, London, 2006.

Gérard WAJCMAN, »Desublimacija: umetnost tega kar pada«, v: *Problemi*, št. 1–2/2012, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.

Alenka ZUPANČIČ, »Blesk kreacije; Kant, Nietzsche, Lacan«, v: *Problemi*, št. 3–4/1999, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.

Alenka ZUPANČIČ, »Realno in njegovo nemožno«, v: *Problemi*, št. 1–2/2010, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 2010.

Alenka ZUPANČIČ, »Passage à l'art ali umetnost kot dejanje«, v: *Razpol 11, Problemi*, št. 7–8/1999, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.

Alenka ZUPANČIČ, »Matematika sublimnega«, v: *Razpol 7, Razprave*, št. 1/1992, LDS, Ljubljana.

Alenka ZUPANČIČ, »Passage à l'art ali umetnost kot dejanje, drugi del: Sublimacija in ljubezen«, v: *Problemi*, št. 1–2/2000, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 2000.

Slavoj ŽIŽEK, *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*, Routledge, New York and London, 2004.

Jože Barši je diplomiral na FAGG (arhitektura) pri prof. Edvardu Ravnikarju in na ALUO (kiparstvo). Njegovo delo obsega raznolika interesna območja, od *site-specific* del, kot sta *Javno stranišče* (1999) in *Hiša* (2000), do radijskega oddajanja kot prostora razstavljanja, javnih predavanj, zvočnih in konceptualnih del (*Pogovori, Prazno predavanje*). Sodeloval je na številnih mednarodnh in domačih razstavah, rezidencah, seminarjih in konferencah. Leta 1997 je predstavljal Slovenijo na Beneškem bienalu in leta 1995 na povabilo kustosa Renéja Blocka razstavljal na 4. mednarodnem Istanbulskem bienalu. Je prejemnik nagrade Zlata ptica za področje vizualnih umetnosti (2010) in Jakopičeve nagrade (2014) in od leta 1988 poučuje na oddelku za kiparstvo Akademije za likovno umetnost in oblikovanje.

Jože Barši graduated from the Faculty of Architecture under the mentorship of Prof. Edvard Ravnikar and the Faculty of Fine Arts, where he studied sculpture. His diverse work encompasses everything from sitespecific works, such as *Public Toilet* (1999) and *House* (2000), to practices that present radio broadcasts as spaces for exhibitions, public lectures and conceptual works, such as *Conversations* and *Empty Lecture*. He has participated in numerous national and international exhibitions, seminars and conferences: he represented Slovenia at the Venice Biennial in 1997 and was invited to the 4th International Istanbul Biennial by the curator René Block in 1995. Furthermore, he has received the Zlata ptica Award for visual arts in 2010 and the Jakopič Award in 2014, and has been lecturing at the Department of Sculpture at the Academy of Fine Arts and Design since 1988.

Povzetki

Teorija-praksa – umetnost: izseki materialističnih analiz umetnosti in diskurzivna arhitektonika

•

Kaja Kraner

Ključne besede: teorija umetnosti, teorija in praksa, branje in pisanje, disciplina, diskurz, materialistična analiza diskurza.

V članku bom skušala premisliti različne pristope umeščanja in njegovih materialnih učinkov na liniji branje–pisanje–diskurzivna in teoretska praksa v relaciji do umetnosti. Iz tega razloga bom skozi izseke materialističnih analiz »diskurzov, ki spremljajo umetnost«, izpostavila nekatere njihove temeljne specifike ter jih v nadaljevanju primerjala z nekaterimi materialističnimi pristopi k analizam umetnosti. Primerjavo bom v nadaljevanju izpeljala preko pojma estetskega učinka in estetskega postopka, ta pa mi bo – na podlagi predhodnih poudarkov – služila za oris t. i. diskurzivne arhitektonike.

Ker premislek relacije med teorijo in prakso neizbežno implicira procese hierarhizacije, ki se iz »diskurzivne materialnosti« premeščajo v in prepletajo z »družbeno«, bom v zadnjem delu poskušala primerjano zvezati z refleksijo izseka iz »teoretskega polja«, v katerega sem vključena tudi sama, predvsem pa – znova preko pojma diskurzivne arhitektonike – nazakati nek tretji pristop k bralno-pisni praksi v večji ali manjši navezavi na umetnost, pri čemer me bo zanimala pozicija in funkcija umetnosti.

Preko branja in analize določenih bralno-pisnih praks, ki jih lahko umestimo v kontekst feminističnih metodologij (v širšem smislu), bom v zaključku poskušala hkrati zarisati metodološke specifike t. i. »čvrstih«, »šibkih« in »ranjenih« diskurzivnih/teoretskih praks.

UDK 7.01: 111.852

Telesni jezik Artauda in jezično telo Nižinskega: shizofreni postopek v teoriji in praksi

•

Pia Brezavšček

Ključne besede: telo, jezik, teorija, shizofreni postopek, površina smisla, institucija umetnosti.

V prispevku obravnavam relacijo med kritikom Jacquesom Rivièrom in plesalcem Vaclavom Nižinskim na eni ter pesnikom Antoninom Artaudem na drugi strani. Trojica plesalec–teoretik–pesnik dobro razpre vprašanje besede in telesa ter različnih pričakovanj do umetnosti v enem ali drugem mediju, ki pa pravzaprav tvori konsistentno teoretsko pozicijo. Ni naključje, da sta bila tako Artaud kot Nižinski shizofrenika – medtem ko želi Nižinski prebiti površino lastnega telesa in zavibrirati, želi Artaud narediti besede bolj mesene. Kakor koli pogubna je lahko za življenje, iz shizofrene bolezni v produkciji umetnosti lahko deduciramo nekaj, čemur Deleuze pravi shizofreni postopek. Pri tem pa je nujna pozicija površine smisla, ki jo strukturno zavzema teoretik/kritik/urednik, kot tista meja, ki se jo lahko naluknja, prestavlja ali drugače modificira. Z zgodovinsko trojico ne postavljam paradigmatskega primera relacij med teorijo in prakso, vseeno pa skoznjo izpostavljam shizofreni postopek. Če je ta v začetku stoletja morda imel prebojno moč, danes podivjano gentrifikacijo globin zahteva površina (institucije) sama. Norost ni več lastnost umetnika, ampak samega umetniškega sistema.

UDK 7.01: 611.84/.88

O politiki, estetiki in demokraciji

•

Jovita Pristovšek et al.

Ključne besede: politika, estetika, demokracija, biopolitika, nekropolitika, teorija.

Intervju *O politiki, estetiki in demokraciji* je nastal v e-poštni korespondenci z avtorji prispevkov zbornika *Politika, estetika in demokracija,* nedavno izdanega na podlagi mednarodnega kolokvija z istoimenskim naslovom, ki se je 11. maja 2015 odvil v Atriju ZRC SAZU Ljubljana v soorganizaciji Filozofskega inštituta ZRC SAZU in Akademije za vizualne umetnosti (AVA) v Ljubljani. Objava zbornika je bila omogočena s soizdajateljstvom Hiše fotografije, Novo Mesto, in Založbe ZRC, ZRC

SAZU, Ljubljana, ter s sodelovanjem z Novim kolektivizmom in AVA Ljubljana. Intervju v paraleli s prispevki iz omenjenega zbornika naslavlja vprašanja politike, estetike, demokracije in svobode ter probleme in status same teorije, s tem pa nenazadnje tudi samo vprašanje političnosti umetnosti.

UDK 32:111.852

Zaris časa

•

Tomo Stanić,

Ključne besede: Roman Opalka, Opalka 1965/1–∞, smisel, nesmisel, program, projekt, dokument, čas.

Članek skuša z različnih vidikov premisliti zadnje delo umetnika Romana Opalke z naslovom *Opalka 1965/1–∞*. Gre za program dela, ki proizvede serijo slik, fotografij in zvočnih zapisov, ki naj bi kot obeležje nesmisla rezultirali v prikazu časa – zato se skozi članek skuša zastaviti različna vprašanje glede smiselnosti/nesmiselnosti avtorjevega dela, specifičnost njegovega zapisovanja in nazadnje tudi samo možnost upodobitve časa.

UDK 7.036/.038:929

Bas Jan Ader: *Fall I, Fall II, Broken Fall (Organic), Broken Fall (Geometric)*

•

Jože Barši

Ključne besede: padanje, sublimno, »maštanje«, domišljija, Realno, sodobna umetnost.

Besedilo obravnava dela Basa Jana Aderja z naslovi, ki vsebujejo pojem padanja, in so tudi vsebinsko posvečeni padanju. Ponavljanje padcev in relacija med naslovom dela in delom samim so tema prvega dela besedila, medtem ko se v nadaljevanju avtor ukvarja s pojmoma sublimacije in sublimnega, ne da bi dokončno obračunal s pojmom, temveč ga zanimajo razlike in soočenja posameznih obravnav.

UDK 7.036/.038:7.01

Abstracts

Theory-Practice – Art: Segments of Materialistic Analyses of Art and Discoursive Architectonics

•

Kaja Kraner

Keywords: art theory, theory and practice, reading and writing, discipline, discourse, materialistic discourse analysis.

In this article I will attempt to rethink different approaches of emplacement and its material effects within the line reading–writing–discourse and theoretical practice and its relation towards art. For this reason I will use segments of materialistic analyses of »discourses that accompany art« to expose some of their fundamental characteristics and then compare them with certain materialistic approaches to analysis of art. I will then draw the comparison from the concepts of aesthetic effect and aesthetic process, which will, based on preceding emphases, serve to outline the so called architectonics of discourse.

As a reflection on the relation between theory and practice inevitably implies the processes of hierarchisation, which are displaced from the »discoursive materiality« to be placed into and intertwined with the »social materiality«, the last part will present an attempt to bind the compared subjects by reflecting upon a segment from the »theoretical field«, in which I participate myself, and in particular to sketch (by once again using the concept of architectonics of discourse) a third approach to the practice of reading and writing that pertains to art to some degree or another, at which point I will be interested foremost in the position and function of art itself.

Through reading and analysing certain practices of reading–writing that can be placed in the context of feminist methodology (in its broader sense) I will try to conclude by simultaneously delineating specific methodological characteristics of the so called »solid«, »weak« and »wounded« discourse/theoretical practices.

UDK 7.01: 111.852

The Bodily Language of Artaud and the Lingual Body of Nijinsky
The Schizophrenic Process in Theory and Practice

•

Pia Brezavšček

Keywords: body, language, theory, schizophrenic process, surface of sense, art system.

This article discusses the relation between Jacques Rivière and Vaclav Nijinsky on the one hand and Antonin Artaud on the other. The trinity dancer–theorist–poet raises the issues of the word and the body and of different expectations regarding art depending on the medium, while actually forming a consistent theoretical position. It is no coincidence that both Artaud and Nijinsky suffered from schizophrenia: while Nijinsky strived to pierce through the surface of his own body and vibrate, Artaud wanted to make words more carnal. In production of art, what we can deduct from schizophrenia, even though the consequences of the disease are potentially ruinous, is something that Deleuze calls the schizophrenic process. At this point, the surface of meaning, structurally occupied by the theorist/critic/editor, becomes necessary as the boundary that can be punctured, displaced or modified in any other way. The historical trinity is not a paradigmatic example of the relations between theory and practice, but is nevertheless used to expose the schizophrenic process. Even if the latter did pack some penetrative punch at the beginning of the 20th century, it is the surface (of the institution) itself that nowadays demands the rampant gentrification of depths. Madness is no longer a characteristic of the artist, it has become a feature of the art system.

UDK 7.01: 611.84/.88

On Politics, Aesthetics and Democracy

•

Jovita Pristovšek et al.

Keywords: politics, aesthetics, democracy, biopolitics, necropolitics, theory.

The interview *On politics, aesthetics and democracy* was conducted in an e-mail correspondence with the authors of scientific papers collectively published under the title Politics, Aesthetics and Democracy. The publication was based on the eponymous international colloquium held on 11th of May 2015 at the

Atrium ZRC SAZU Ljubljana, organised by the Institute of Philosophy ZRC SAZU and the Academy of Visual Arts (AVA) in Ljubljana, and was co published by House of Photography, Novo Mesto, and Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana, in collaboration with Novi Kolektivizem and the AVA Academy. In parallel with the mentioned collection of scientific papers, the interview addresses the questions of politics, aesthetics, democracy and freedom, as well as the problems and current status of theory, therefore touching upon the question of the political of art.

UDK 32:111.852

The Image of Time

•

Tomo STANIČ

Keywords: Roman Opalka, Opalka 1965/1–∞, sense, non sense, program, project, document, time.

The article strives to think the last work by Roman Opalka entitled Opalka 1965/1–∞ from different points of view. Opalka 1965/1–∞ is a program of work that produced a series of paintings, photographs and audio recordings that should, as an account of nonsense, result in a depiction of time, which is why the author raises different questions regarding what sense/non sense to make of the artist's work, the specific nature of how he catalogued it and, last but not least, the possibility to depict time.

UDK 7.036/.038:929

Bas Jan Ader: Fall I, Fall II, Broken Fall (Organic), Broken Fall (Geometric)

•

Jože BARŠI,

Keywords: falling, the sublime, “maštanje”, imagination, the Real, contemporary art.

The article discusses works by Bas Jan Ader that feature the notion of falling in the title and deal with falling in their content. In the first part of the article the main topic is the repetition of falls and the relation between the title and the work itself, while in the second part the author discusses the notions of sublimation and the sublime, not to bring them to a final showdown, but because he is interested in the differences and confrontations of individual discussions.

UDK 7.036/.038:7.01

ISSN 2536-2194

ŠUM, revija za kritiko sodobne umetnosti/journal for contemporary art criticism
Št./No. 4
December, 2015

Izdajatelj/Published by:
Društvo Galerija Boks
Marije Hvaličeve 14
1000 Ljubljana

Uredništvo/Editors:
Izidor Barši
Kaja Kraner
Domen Ograjenšek
Tjaša Pogačar
Tomo Stanič
Andrej Škufca

Sodelavci uredništva/ Editorial collaborators:
Katarina Čakš
Barbara Logar
Nejc Lebar
Jovita Pristovšek
Vid Zabel

Avtorji besedil/Authors:
Jože Barši
Pia Brezavšček
Kaja Kraner
Jovita Pristovšek
Tomo Stanič

Oblikovanje in prelom/ Design and layout:
Ajdin Bašić
Linda Söderholm

Lektoriranje/Proofreading:
Miha Šuštar

Tisk/Printed by:
Demat, d. o. o.
Ljubljana

Naklada/Circulation:
300 izvodov/300 copies

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.

TEORIJA PRAKSA