
U V O D N I K

Meta Kordiš

**Pravica do mesta,
pravica do prihodnosti**

3

TEMA

UMETNOST IN POLITIKA

— UVODNIK V TEMO —

Nataša Kovšca

Umetnost in politika

7

Vesna Čopič:

**“Upali smo, da bo
umetnostno polje
postalo osrednje
družbeno in
politično polje.”**

11

Kaja Kraner

**Estetskovzgojne
premene umetnosti: od
formativnega konteksta
moderne umetnosti do
sodobne umetnosti**

28

Marina Gržinić

**Umetnost in politika:
nasilje neoliberalnega
nekrokapitalizma**

46

Jovita Pristovšek

**Knjiga Border Thinking:
post-, branje in
mesto koncepta**

63

Miško Šuvaković

**Vidnost
revolucije**

77

Petra Čeferin

**Arhitektura
in politika**

93

P R E P O V E D A N I P O L O Ž A J

Centralna postaja – Zavod uho:oko, Maribor

106

J E Z I K O V N I K O T

Kako je mogoče “nasloviti” problem, “detektirati” stanje in “izdati” festival

112

KULTURNA DIAGNOZA

— FESTIVAL —

Blaž Gselman

**Edina dobra jesen je –
politična jesen**
117

Anja Rošker

**Strast do subjekta in
montaža skupnosti**
123

— GLEDALIŠČE —

Blaž Gselman

**Kdo sme gojiti velika
pričakovanja?**
131

Blaž Gselman

**Ko delo samo pride do
besede v gledališču**
134

Primož Jesenko

**Še sem tu (Kaj ostaja
eksperimentalno?)**
137

— KNJIGE —

Veronika Šoster

**Zgodbe, ki ranijo,
a ne ubijejo**
145

Matic Majcen

**Nazaj k “tombolski
demokraciji”**
147

Matic Majcen

**Odkrivanje
prvega slovenskega
kritičnega realista**
151

— FILMI —

Matic Majcen

**Pogin identitete,
radikalizacija življenja**
154

Jasmina Šepetavc

Požiganje
159

Jernej Trebežnik

**Skejtanje proti
silnicam okolja**
163

Žiga Brdnik

**Occupy
Cinema!**
168

SUMMARY

U V O D N I K

Pravica do mesta, pravica do prihodnosti

Meta Kordiš

P omladi 2011 so mimoidoče na Koroški cesti s fasade Kulturnega inkubatorja nagovarjali okrogli raznobarvni napisi različnih velikosti *Maribor is the Future!* Bila je to razstava dvojca son:DA. Pogosto sem šla mimo in vedno sem se nasmehnila (pre)drznemu napisu, ki je ironično zajel duh časa in prostora. Le nekaj mesecev nas je ločilo od velikega poka kulture – Evropske prestolnice kulture 2012. Obrisi materializacije obljub o programu, infrastrukturi, prenovi in promociji mesta so bili neznatni. Upov o lepši prihodnosti z zastavo kulture na čelu je bilo vedno manj. V mestnem vrvežu nič ni kazalo mrzličnih priprav na največji kulturni projekt v zgodovini države. Le v medijsko krajino so se spuščali impulzi o manjših in večjih afericah v zvezi z megaprojektom.

EPK se je začel, je trajal in občasno žarel ter na jesen kot sonce tiho ugašal, medtem ko so ga preglašali vpijoči glasovi jeznih, besnih, razočaranih ter vseh družbenih in političnih eksperimentov naveličanih občanov in občanov. Bil je EPK. Bile so vstaje. Dogodka, ki med seboj nista po-

vezana, kot bi to radi kolovodje EPK zapisali v zgodovino, sta za seboj pustila praznino. Maksova (UGM) jama na Studencih simbolizira kulturno luknjo, ki jo je za seboj pustila kulturna eksplozija. Nobene kulturne infrastrukture, nobene kulturne ali turistične strategije še manj finančne spodbude in nič novih trajnostnih delovnih mest, temveč ravno obratno. Občani so si pravico do mesta vzeli začasno na ulici in prišla je nova občinska oblast. Žal pa je simbolizirala politično puhlost lokalne uprave brez vizije, strategije in ciljev, kako potegniti Maribor v prihodnost.

Tudi sama bom (pre)drzna in bom zapisala, da je ravno ta kulturna, politična in upravljavska izpraznjenost struktur moči tlakovala pot v Maribor prihodnosti. Ustvarjajo jo kreativni, iznajdljivi, aktivni, visoko motivirani in trmasti ljudje. Med seboj so vzpostavili nove in drugačne nehierarhične in transgeneracijske povezave sodelovanja v obliki kolektivov, društev, kooperativ ali samooorganiziranih skupnosti. S svojimi ustvarjalnimi praksami, storitvami in ponudbo so dali življenje ter nov pomen praznim zasebnim ali občinskim prostorom v središču mesta. Z lastnim delom in aktivizmom so se zavzeli za ureditev in ohranitev svoje okolice v mestnih soseskah. Skratka, spletajo mreže solidarnostnega gospodarstva in alternativno družbeno ter kulturno infrastrukturo.

V navidezni postopekajevski in postvstajniški puščavi ter sivini Maribor od spodaj navzgor barvajo s celo paleto različnih barv, glasov in zvokov, vonjev in okusov. Prihodnost prinašajo z majhnimi koraki brez pompa in spektakla. Ustvarjajo jo mladi in stari v prostorih, ki smo jih predstavili v rubriki Prepovedani položaj, pa tudi drugod po mestu. Uspeva jim, ker so odprti za nove in drugačne stvari, ker jih ni strah sodelovanja, ker se med seboj pogovarjajo, se poslušajo, si pomagajo, spoštujejo nasprotja in se učijo eden od drugega ter konflikte konstruktivno rešujejo. Imajo ideje in jih skupaj uresničujejo. Če bi videli, da tak pristop ne deluje, ne bi vztrajali. Vendar se jim iz projekta v projekt kaže, da gredo v pravo smer. Skupaj ustvarjajo nova trajnostna delovna mesta, delijo svoje znanje, čas in energijo in jih prostovoljno vlagajo v izboljšanje svojega življenjskega okolja in medsebojne odnose v mestu. Skratka delujejo mestotvorno in na podlagi samoupravljanja, ker so aktivne občanke in občani vzeli pravico do mesta in prihodnosti v svoje roke.

Še malo (pre)drznejša bom. Njihovo delovanje bi morda bilo mnogo težje, manj opazno in manj ustvarjalno, če bi Maribor stisnili v pest špekulativni nepremičninski kapitalski vložki. Ti bi mestni in javni prostor disciplinirali, poenotili in jih izrinili iz središča mesta. Torej, če bi bila mestna uprava bolj operativno sposobna slediti neoliberalni ideologiji in jo implementirati v urbano krajino, bi se gentifikacijski procesi sprožili že prej. Na srečo ali nesrečo Maribora, pa se to še ne dogaja. In ravno za to je tako drugačen, poseben in avtentičen. son:DA sta imela prav. Maribor JE prihodnost.

V to je potrebno prepričati tiste, ki menijo, da so Maribor zasedli ruralni barbari in jih propad industrije še zdaj ni pregnal iz mesta, temveč so se na njihovo grozo v mestu ustalili in celo povzpeli na določene pozicije moči. Že vrsto let si želijo, da bi mesto "zopet" postalo urbano. Torej urejen kraj, voden po njihovem izbranem okusu. A mesto niso le obnovljene fasade, predvsem so mesto pestre vsebine, ki se odvijajo za malo manj svežim ometom in na utrujenem tlaku ter asfaltu. Ni se potrebno ozreti daleč po regiji, da občutimo in vidimo kratko in jedrnatno besedno zvezo Davida Harveyja *Mesto je (ekonomski) kapital*. Neoliberalni koncept mesto razume kot prostor trošenja in tekmovanja, kot kreativno mesto, ki ga ustvarja kreativni razred, ostali prebi-

valci pa so nevidni. “Izbrani” meščanski okus urejenosti, regeneracije in obnovitve središča mesta se lahko hitro sprevrže v tako različno in tako enako hipstrski estetiki. Torej v homogen videz, ki ni nič drugega kot ujetost meščanskih predstav o ruralni idili, kjer je vse lepo (uniformirano) urejeno, čisto, lično in brezskrbno. Takšna zaslepljenost, v kateri se prepletata “pravi” okus in neoliberalna ideologija, vodi v način upravljanja in vodenja mesta, ki iz njega izrinja vse, ki si ga ne morejo privoščiti, ker v njem ne morejo trošiti, ali pač niso ukrojeni po tem okusu. Torej mesta, ki deli in zatira, kjer si zasebno podreja javni prostor in javno infrastrukturo. Vendarle večina družboslovnih in humanističnih raziskav mest znova in znova poudarja, da urbani prostor ustvarjajo medsebojno sodelovanje, raznolikosti, spoštovanje drugačnosti, toleranca, dialog in solidarnost.

Pred kratkim so se povezale nekatere nevladne organizacije s področja kulturne produkcije in lansirale projekt *Maribor is the Future!* Namen je povezati akterje s področij kulture in turizma, izboljšati medsebojne komunikacije in javno informiranje o prireditvah v mestu ter poskrbeti za pospešeno skupno trženje in zbiranje finančnih sredstev za njihove vsebine. Želijo združiti veščine in znanja ter s tem prispevati k razvoju v projekt vključenih partnerjev, pa tudi širše lokalne scene. Hkrati pa ta projekt zelo nazorno tlakuje monopolno rento Maribora. Slednja se gradi na vrednotah avtentičnosti, lokalnosti, zgodovine, kulture, kolektivnega spomina in tradicije. Z njo se trguje na zemljevidu simbolne geografije v vedno bolj festivaliziranem svetu. Naredili so torej to, za kar bi moral občinski servis ali javni občinski zavod za turizem poskrbeti že zdavnaj, sploh pa EPK.

Maribor je prihodnost, ker je dovolj velik in hkrati ravno prav majhen, da se lahko iznajdljivo ogne pastem trde gentrifikacije in kolonizacije in ponudi pravico do mesta vsem občankam in občanom. V mestu se je menjala oblast, samonikla ustvarjalna prizorišča ter skupnosti so se v obdobju prostega teka dovolj opolnomočili, da skupaj z novo občinsko upravo, ki obljublja sodelovanje in dialog z občani, nadzorujejo konstruiranje monopolne rente in njenega trženja v korist vseh. Potrebno je le upoštevati človeški kapital, ki se akumulira pri samoorganiziranih ljudeh v središču mesta ali na njegovem obrobju. Prav ti z vsakdanjo prakso dela in boja z birokracijo in strukturami moči najboljše spoznavajo, kaj je mesto, kako se ga tudi lahko upravlja in kakšne skrite potenciale ima za razvoj in za prihodnost. Vendarle moramo kljub vsemu biti previdni pri navdušenju nad tem živahnim in ustvarjalnim brbotanjem ter polaganju upov v novo oblast. Večinoma gre za ljudi srednjega razreda z veliko kulturnega kapitala. Maribor je prostor s pestro socialno strukturo in s starajočo se demografsko sliko. Zato nikar, “otroci prihodnosti”, ne pozabite tistih, ki “ždiijo” v blokovskih soseskah kot pozabljeni preužitki industrijske dediščine, in tistih, ki niso po vašem okusu.



UVODNIK V TEMO

Umetnost in politika

Nataša Kovšca

Sklop teoretskih besedil, ki je pred vami, je posvečen razmisleku o odnosu med (zlasti) vizualno umetnostjo in politiko v današnjih pogojih postmoderne, postindustrijske in globalizirane družbe, zaznamovane (v grobem) s prostim pretokom kapitala/blaga in decentralizacijo moči/oblasti. Pri vsebinski zasnovi tematskega sklopa smo izhajali iz dejstva, da se je z zatonom industrijske družbe/nacionalne države in vzponom neoliberalizma (kot gospodarsko-politične ideologije), ki je od sedemdesetih let preteklega stoletja vplival na politiko držav po vsem svetu, razpršila “revolucionarna”/subverzivna moč umetnosti. Zgodovinske avantgarde (kot estetsko-politična gibanja) si namreč niso prizadevale le za spremembo umetnosti, ki naj ne bi bila več pripomoček buržoazne družbe, ampak za preoblikovanje družbene stvarnosti na sploh. Po eni strani so se zavzemale za ukinitvev institucije umetnosti kot političnega sredstva razredne nadvlade in kritizirale ločenost umetnosti od vsakdanjega življenja. Po drugi strani pa je bilo v njihovem delovanju zaznati zahteve po razrušenju obstoječega sveta ter težnje po oblikovanju boljše in pravičnejše družbe, kar se z današnje perspektive zdi izrazito utopični moment.

Namesto prizadevanj po spremembi temeljev družbe, ki so bile izrazite tudi v umetniških gibanjih šestdesetih in sedemdesetih let, je neoliberalna ideologija odprla vprašanja po blagovljenja umetnosti, kar pomeni, da se učinek umetniškega dela ne sodi več po njegovi estetski, pač pa tržni vrednosti. V tem procesu reduciranja kulture in umetnosti na blago so odigrale največjo vlogo kulturne industrije v Veliki Britaniji, ki so v osemdesetih letih zamažale tradicionalno pojmovanje kulture in umetnosti, saj je kulturna politika začela utemelje-

vati kulturo na njenih ekonomskih potencialih, kot pomemben katalizator gospodarskega razvoja. Ob tem pa ni nezanemarljivo spomniti, da so misleci frankfurtske šole že v štiridesetih letih preteklega stoletja kritizirali zabrisovanje meja med umetnostjo in zabavo (tedaj filma in radia) oziroma med umetnostjo (kot večino redkih) in ustvarjalnostjo (kot sposobnostjo večine). Danes pa vladajoče politike Evropske unije spodbujajo kulturne industrije, ki povezujejo "ustvarjanje, proizvodnjo in komercializacijo vsebin" predvsem zato, da bi zmanjšale odvisnost ustvarjalnega sektorja od socialne države na najmanjšo možno mero – čeprav mnogi kritiki opozarjajo, da kultura, utemeljena na ekonomskih temeljih, ničesar ne prispeva k njeni vrednosti.

Omenjeni premiki v pojmovanju kulture/umetnosti so seveda postali tudi sestavni del retorike slovenske kulturne politike, ki sledi evropskim vzorom. O krizi kulture kot javne dobrine sva se (med drugim) v uvodnem intervjuju pogovarjali z dr. Vesno Čopič, dobro poznavko domače kulturne politike in njenih anomalij, ki neomajno zagovarja "rekonceptualizacijo vloge države, civilne družbe in stroke".

Sočasno z gospodarsko-političnimi premiki so se v devetdesetih letih preteklega stoletja pojavile tudi nove oblike umetniškega delovanja, temelječe na kolektivnosti, participaciji in obnovi družbenih vezi, ki jih lahko razumemo kot odgovor na tržno logiko neoliberalne svetovne ureditve in komercialno usmerjeni umetnostni sistem, saj je splošno znano, da so umetnine dobra investicija. Participativna umetnost naj bi celo oblikovala nekakšno sodobno avantgardo, saj so takšni projekti naperjeni proti trgu in politično angažirani: v tem smislu pa nadaljujejo avantgardni imperativ po umetnosti, ki naj bi postala vitalni del življenja. Da je številnim sodobnim umetniškim praksam skupen obrat od modernističnega umetniškega dela kot avtonomnega objekta h komunikaciji, ustvarjanju družbenih vezi in kolektivnim/kolaborativnim praksam, meni tudi Kaja Kraner, ki premišljuje o povezavi sodobne umetnosti in politike na podlagi estetske vzgoje, pri čemer izhaja iz liberalno-reformistične estetskovzgojne paradigme s konca 18. stoletja. V razpravi se osredotoča na premene v načinih izražanja estetske vzgoje s pomočjo umetnosti, pri čemer sodobnoumetniški "družbeni obrat" reflektira na osnovi pomika od socialne države proti aktivacijski socialni politiki.

Kako globoko je neoliberalni globalni kapitalizem zarezal v naše življenje, beremo v prispevku Marine Gržinić, v katerem se osredotoča na prehod od biopolitike k nekropolitiki – kot obliki življenja, podrejeni smrti –, ki se v življenju populacije kaže kot "pomanjkanje, osiromašenje in neusmiljena eksploatacija sistema." Avtorica v prispevku pokaže, da so podobe in njihova politika (zlasti po zlorabi tragedije 11. septembra 2001) pod močnim vplivom kapitala in *kulturnega rasizma* (kot naslednika historičnega kolonializma), ki temelji na sistematičnem vzdrževanju segregacije med zahodno kulturo belskega režima in vsemi "drugimi": v primeru evropske politike begunci in prosilci za azil.

Da se meje z globalizacijo niso zabrisale, ampak se prav nasprotno soočamo z njihovim ponovnim utrjevanjem, priča tudi prispevek Jovite Pristovšek, ki je pravzaprav poglobljena recenzija knjige *Mejno mišljenje. Demontaža zgodovin rasializiranega nasilja* (ur. M. Gržinić), v kateri teoretiki in umetniki/umetniške skupine iz različnih nacionalnih in geografskih okolij (med drugim) analizirajo sodobne migracijske režime, "mejne identitete" in "konstrukt rase" kot glavni notranji mehanizem neoliberalizma. Avtorica na osnovi besedil premišljuje zlasti o

posledicah sodobnega rasizma, po drugi strani pa tudi o “post-” globalnem stanju in gospodarstvu, ki ga “upravljajo digitalne tehnologije, vojne in finančni kapital”.

Sistem globaliziranega umetniškega trga zahteva tudi drugačen način umetniškega delovanja, ki temelji na fleksibilnosti, hitri odzivnosti, prilagodljivosti, izrabljanju napak v sistemu ipd. Beograjski profesor Miško Šuvaković nas v svoji razpravi (v prevodu Maje Murnik) seznanja z delovanjem enega vodilnih predstavnikov sodobne kitajske umetnosti Ai Weiweija, ki s svojo držo političnega aktivista, uperjeno proti centrom moči in “vrednostnim standardom, zgrajenim okrog dobička”, raziskuje korupcijo in kritizira kitajsko vlado zaradi kršenja človekovih pravic. Kot vemo, sodobna kitajska umetnost danes prevladuje na globalnem umetniškem trgu, hkrati pa reflektira dolgotrajen proces modernizacije. Kitajski socializem se namreč ni zrušil tako kot v vzhodnoevropskih državah, ampak ga vlada še vedno podpira, čeprav je sistem v vseh segmentih družbenega življenja, tudi v umetnosti in kulturi, povsem podrejen tržni logiki in diktatu kapitala. Šuvaković v prispevku osvetljuje “kitajsko avantgardo” kot primer “estetske revolucije” in razpravlja o specifičnih umetniških praksah, ki sta se izoblikovali v času tranzicije kitajske družbe: “ciničnem realizmu” in “političnem popu”.

V zadnjem prispevku Petra Čeferin razmišlja o odnosu med arhitekturo in politiko, ki je bil, kot poudarja, od nekdaj odraz interesov vladajočih struktur. Vendar avtorica v članku zagovarja tezo, da kvalitetna arhitektura vsebuje tudi utopično razsežnost, ki presega zgolj interese danega političnega ali gospodarskega sistema. Takšno “konkretno utopijo” denimo predstavlja jugoslovanski arhitekturni modernizem, nedavno predstavljen na razstavi v MoMI, ki je odigral pomembno vlogo v poskusu oblikovanja egalitarne družbe. Kajti betonske strukture niso le ostanki spodletelega sistema, ampak dokazujejo, da je mogoče v vsaki politični ureditvi projektirati kvalitetno arhitekturo, ki je transhistorična in ne služi zgolj interesom vladajočih elit. Prav v tem momentu avtorica prepozna emancipatorno razsežnost arhitekture, utelešeno v njeni notranji strukturi, ki ji omogoča, da se lahko iztrga tudi “iz mehanizma tržno-instrumentalne logike, ki obvladuje današnji svet”.

Razmišljanja avtoric in avtorja v tem tematskem sklopu se vsebinsko nanašajo na njihove aktualne raziskave obravnavane tematike in nam ponujajo predvsem izhodišče za refleksijo o položaju umetnosti v neoliberalni sodobnosti in globalizacijskih procesih. Še vedno se namreč od umetnosti pričakuje, da bo družbeno/politično kritična, kar tudi v številnih primerih je, le da se njeni učinki provokativnosti in upora proti togim strukturam družbene stvarnosti pogosto razvedenijo v intenzivni komodifikaciji ne le trga, ampak tudi institucij in kulture nasploh. A kot piše denimo v besedilu Petra Čeferin, arhitektura ponuja možnost “iztrganja” iz objektivnega sveta tako njenim načrtovalcem kot tudi uporabnikom – isto pa velja tudi za druge kreativne dejavnosti. “In prav v tem je tudi njena implicitna politična razsežnost”, meni avtorica: predoča nam, “da svet ni nujno tak, kakršen je”, ampak “bi ga bilo mogoče urediti tudi drugače.”



• Foto: Jolanda Kofol

UMETNOST IN POLITIKA

Vesna Čopič:

**“Upali smo,
da bo umetnostno
polje postalo
osrednje družbeno
in politično polje.”**

Pogovarjala se je *Nataša Kovšca*

Dr. Vesna Čopič je pravnica, sociologinja in predavateljica na področju kulturne politike in kulturnega menedžementa na ljubljanski Fakulteti za družbene vede. Od devetdesetih let aktivno soustvarja slovensko kulturno politiko, saj je sodelovala pri pripravi predvsem tranzicijske kulturne zakonodaje in izdelavi več poročil na področju kulturne politike v Sloveniji in tujini v imenu Sveta Evrope. Leta 1997 je z Gregorjem Tomcem dokončala večletni projekt mednarodne evalvacije

Kulturna politika Slovenije. Ukvarjala se je tudi s kulturno politiko držav v tranziciji, od leta 2011 pa kot strokovnjakinja sodeluje v različnih projektih krepitve sistema upravljanja s kulturo v državah v razvoju, ki jih podpira UNESCO. Trenutno je zaposlena na Ministrstvu za izobraževanje, znanost in šport.

Kot dobra poznavalka stanja v slovenski kulturni politiki meni, da se je upravljanje s kulturo znašlo v slepi ulici. Zato je leta 2013 z Borutom Smrekarjem in Mitjo Rotovnikom ustanovila neformalno skupino SRČ in pozvala kulturnike k reformi. A žal brezuspešno, saj se je izkazalo, da med akterji v kulturi ni enotnosti. S Čopičevo sva se pogovarjali zlasti o nesoglasjih znotraj kulturnopolitičnega polja in o nujnih ukrepih, s katerimi bi kulturo in umetnost (ponovno) postavili v središče družbenega življenja.

Kdaj ste se začeli ukvarjati s preučevanje kulturne politike?

S kulturno politiko sem se začela ukvarjati po srečnem naključju, sem namreč pravnica s pravosodnim izpitom. Po dveh letih brezposelnosti sem nepričakovano dobila zaposlitev na Republiškem komiteju za kulturo, danes bi temu rekli ministrstvo, ki ga je takrat vodil dr. Matjaž Kmecl. Tako sem prišla v krog pаметnih in razgledanih ljudi, kar je bila zame velika priložnost in užitek. Vsem po vrsti sem še danes hvaležna. Kmecl, Jože Humer, Dušan Tomše, France Zupan ... so bili misleci in osebnosti, ki so me popolnoma prevzele s svojo predanostjo kulturi in prosveti, a tudi komunisti, čeprav tisti zlahtnega kova, tako da sem šele zelo pozno doumela temno stran slovenske politične zgodovine in vzpostavila kritično distanco do oblasti, katerekoli.

Kmalu zatem ste stopili na samostojno pot in se spoprijeli s tranzicijsko zakonodajo. Kakšen je bil ta prehod?

Tej prvi izkušnji, pravzaprav neke vrste aktivizmu, ki ga je vzbudila v meni, sem ostala zavezana do danes. Ko sem v začetku devetdesetih dobila priložnost delati pri tranzicijski zakonodaji, sem poskušala razumeti prihodnost na način ohranitve vsega pozitivnega, kar nam je dal socializem. Bolj ko čas teče, bolj spoznavam, da so bile nekatere, takrat skovane pravne norme, vizionarske. Zaradi njih, če sem čisto konkretna, so se iz privatizacije izločili in ostali v javni lasti med drugim Blejski otok, Postojnska jama, Kinodvor, Kino Šiška, institut javne kulturne infrastrukture je obvaroval veliko kulturnih domov pred privatizacijo, mreža 60 splošnih knjižnic ni razpadla na 220, kot je danes občin, kar bi neizogibno vodilo v deprofesionalizacijo knjižničarstva. Ljubiteljska kultura je ohranila trdno organiziranost in skoraj 60 izpostav, saj se še danes državno financirajo. V Sloveniji se ni zgodila pogubna decentralizacija financiranja muzejev in gledališč, poleg večletnega projektnega financiranja je bilo uvedeno tudi programsko financiranje kulture, uveden je bil status kulturne organizacije v javnem interesu, predvsem pa se je uveljavil koncept javnega interesa za kulturo in kulturnih kot javnih dobrin. Umetniki imajo pravico do republiške priznavalnine, torej do dodatka k pokojnini, avtorji pa pravico do knjižničnega nadomestila, če naštejemo najbolj prelomne rešitve.

Kakšna je bila pravzaprav tedanja kulturna politika?

Kulturna politika je bila sistemsko gledano v praznem teku in brez idej. Kot je navezadnje še danes, a z veliko razliko, da so bile tedaj ideje dobrodošle. Danes to ne bi bilo več mogoče, ker umetnost in kultura nimata več takega pomena in vloge, da bi se bile vidne politične osebnosti pripravljene izpostavljati zanju. Tudi takih kulturnih osebnosti med ministri ni več, kot je bil Sergij Pelhan, ki je

leta 1994 podprl rešitve kljub nasprotovanju nekaterih vplivnih kulturnih krogov. Naj kot primer navedem močne založniške lobije, ki so sicer kasneje kljub zakonodaji preprečili, da bi Mladinska knjiga, Državna založba Slovenije in druge v določenem deležu ostale v lastnini njihovih tedanjih ustanoviteljev, torej države, kar danes, kot veste, nekateri tedanji uredniki, ki se niso, ko je bil čas, postavili na stran zakona, že zelo obžalujejo. Res lahko obžalujejo, da v procesu privatizacije založništva ni s pomočjo ocenitve javnih vlaganj v založništvo npr. vsaj nekaj knjigarn ostalo v javni funkciji, tako kot se je na osnovi take ocene v kinematografiji ta delež v naravi določil kot današnji Kinodvor ali Kino Šiška.

Omenili ste, da kultura in umetnost danes nimata več takega pomena in vloge, kot sta ga imeli v obdobju po osamosvojitvi. Zakaj?

Namesto da bi se s kulturo kot z eno najpomembnejših javnih politik ukvarjala država, jo je prepustila lobijem, močnim interesnim skupinam, skratka, kulturna politika je postala notranja zadeva kulturnikov. Tako je bilo že v samoupravljanju, le da je takrat dominiral bistveno bolj pluralen zbor izvajalcev, uporabniki pa so bili bolj pro forma. In že takrat smo v zadnjem obdobju Kulturne skupnosti Slovenije identificirali to kot problem, kot odrinjanje kulture v izolacijo in samozadostnost, v današnjem žargonu bi temu rekli demokratični deficit. Ko naj bi prišlo do prehoda na pluralen sistem, v katerem bi država prevzela odgovornost za kulturo kot javno zadevo in poskrbela za odprt kulturni model, se to ni zgodilo. Do odprte družbe v Sloveniji niti slučajno ni prišlo, a ne samo na področju kulture, nikjer! Mi imamo zelo zaprte univerze, zelo zaprte inštitucije vseh vrst, tudi kulturne, brez generacijskega pretoka, kar pa ni le socialni problem, ampak že resen razvojni problem Slovenije.

Zakon, ki ureja področje kulture, smo v novi državi dobili leta 1994. Vendar ste že na simpoziju, ki sta ga na FDV-ju pripravila s kolegom Gregorjem Tomcem, ugotovili, da se v petih letih po osamosvojitvi ni zgodilo nič novega.

Takrat je Slovenija pod vplivom Sveta Evrope vstopila v program evalvacije nacionalnih kulturnih politik, tako da smo že na simpoziju identificirali ključne nevralgične točke, ki so jih mednarodni eksperti izrazili z besedami, da je Ministrstvo za kulturo gasilska brigada, mašina za razdeljevanje denarja brez jasne vizije in politike, da prevladuje miselnost prejšnjega sistema z razmerji, ki se v bistvu reproducirajo. Da vlada torej neko zamrznjeno stanje. In to je bila tudi edina zunanja evalvacija, ki je bila doslej narejena, kar lahko pomeni le, da poglobljene neodvisne refleksije ne želimo. Če namreč kulturna politika teče po notranji inerciji, potem informiran, na dejstvih in dokazih temelječ pristop ni zaželen in je celo moteč.

Ukvarjali ste se tudi s kulturno politiko držav v tranziciji. Kako so se v drugih vzhodnoevropskih državah, katerih problematiko poznate, ukvarjali s kulturno preobrazbo?

Pred leti sva skupaj z estonsko avtorico objavili primerjalni članek o tranzicijskih razlikah med Estonijo in Slovenijo. Ugotovili sva, da izhajajo iz tega, da smo mi imeli samoupravljanje – na neki način demokracijo pred demokracijo, zato pri nas pripravljenost na spremembe ni bila taka kot pri Estoncih in drugih Vzhodnoevropejcih, ki so doživeli trdi komunizem.

Ali je Estoncem uspelo posodobiti kulturni model?

Do določene mere da, čeprav so imeli vmes šok terapije, zapirali so tudi kulturne institucije. Pravzaprav nobena od držav v tranziciji ni imela jasne podobe, kaj naj bi to bilo, niti niso imeli usposobljenih ljudi. Vendar so Estonci imeli srečo: uspeli so s pomočjo botrov – Fincev. Čehi pa so imeli močno zgodovino in vse te iste kapacitete, ki so bile zatrte v komunizmu. Skupaj z močno diasporo, ki se je vračala na Češko, so se zbudili in danes cvetijo, nas prehitevajo.

Osnova, kot sva ugotovili z estonsko kolegico že v članku, pa je bil gradualizem, s pomočjo katerega smo se sprva zaščitili pred nepremišljenimi potezami, a se je kasneje v kulturi in javnem sektorju nasploh obrnil proti nam, ker je omogočil zaviranje posodobitve kulturnega modela in ohranjanje vseh rent in anomalij, ki so se nabrale skozi leta.

Leta 2004 je bil ZUJIK noveliran, pozneje še večkrat dopolnjen. Kaj menite o teh dopolnitvah?

Vsi ti zakoni, dopolnitve, na stotine strani Nacionalnega programa za kulturo in raznih poročil so samo kamuflaža, da bi ustvarili vtis zavzetega ministrovanja. Koncept javnega interesa za kulturo, ki je bil vzpostavljen leta 1994, je predvidel aparat, mehanizme in ukrepe za premik v odprt, pluralen in dinamičen kulturni model. A očitno se je izjalovil. Namesto, da bi pripeljal do stalnega preizpraševanja, kaj je v javnem interesu in to v odprtem, dostopnem procesu prerivanja različnih akterjev in z veliko stopnjo dialošкости, torej soočanj različnih pogledov, ki bi pripeljali do najboljšega, je bilo storjeno vse, da se tisto, kar se od nekdaj financira za krinko javnega interesa, financira za vselej. In tako je še danes pat pozicija, na katero so opozarjali tuji eksperti že leta 1995. Vsi ti papirji služijo videzu, da se mnogo dogaja, a njihov namen je le, da se nič bistvenega ne spremeni.

In ker novega kulturnega modela nismo dočakali, je skupina SRČ Ministrstvu za kulturo ponudila predlog sprememb. Za kakšne ukrepe gre?

Najprej je potrebno pojasniti, da ne gre za spremembe, ki bi bile potrebne, ker je slovenska kultura ali umetnost neuspešna, ampak zato ker je upravljanje v kulturi in s kulturo v krizi. Da torej do dosežkov prihaja predvsem kljub kulturni politiki in ne zaradi nje. Potem ko se je zgodilo nepredstavljivo, to je, da vzameš kulturi več kot petino proračunskih sredstev in se nič pretresljivega ne zgodi (2013), bi moralo biti več kot jasno, da kulturna politika, ki pozna en sam imperativ, to je več sredstev za kulturo, nima več stika s stvarnostjo. Namesto, da bi prišlo do streznitve oziroma spoznanja, da so nujne spremembe v prid boljšega gospodarjenja z vedno bolj dragocenimi oziroma manj samoumevnimi javnimi sredstvi, smo priča zaroti molka kot načinu odpora proti razpravljanju o tem, kako lahko pridemo do večje selektivnosti pri razdeljevanju in porabi javnih sredstev oziroma do tega, da se lahko karte vedno znova premešajo. Politika za to ni zainteresirana, ker bi to zahtevalo spopad s pridobljenimi pozicijami in pravicami. Sedaj, ko se nacionalna suverenost kaže z državo, vojsko, diplomacijo in ne več z nacionalno kulturno identiteto, so se politiki pripravljani izpostavljati kvečjemu na kapitalsko pomembnih resorjih – zaradi pritiska javnosti samo še v zdravstvu, zaradi volilnega telesa za upokoјence ali zaradi Nata v obrambnem resorju. Tako je postal edini politični cilj na področju kulture socialni mir, pot do njegove uresničitve pa novi, upanje zbuјajoči obrazi in nerealne obljube ter sprenevedavo sklicevanje na avtonomijo kulture.

Tudi kulturna administracija si v bistvu ne želi sprememb, ker so uradniki zaprejeni v svojo procesno kulturo in se dobro počutijo v obvladovanju vseh teh zbirokratiziranih postopkov. Uradnike je celo mogoče razumeti, saj so postopki postali obramba pred vedno bolj zgubljenimi kulturni ministri. Huje pa je, da sprememb ne potrebujejo niti kulturniki sami. Tiste, ki so v sistem vključeni, še razumem, a ne razumem izključenih, ki še kar naprej stavijo le na to, da se poskuša vsak posamič nekako zriniti med vključene. Posebej ne razumem mladih. V svoji provokaciji, da bi se kdo spustil v debato, sem šla celo tako daleč, da sem začela govoriti o generacijskem apartheidu. Ampak pri nas se na take provokacije ne reagira, probleme se enostavno pomete pod preprogo.

Ali torej sploh obstaja volja za spremembe?

Mislim, da ne. Vsem ustreza, imenujem jo, organizirana nedolžnost. Minister ni za nič odgovoren, ker se izgovarja na strokovne komisije. Člani komisij niso odgovorni, ker so to kolektivna telesa. Strokovna služba na ministrstvu pa tudi ne, ker ravna samo po predpisanih postopkih.

Vesna Čopič:
“Namesto da bi se s kulturo kot z eno najpomembnejših javnih politik ukvarjala država, jo je prepustila lobijem, močnim interesnim skupinam, skratka, kulturna politika je postala notranja zadeva kulturnikov.”

• Foto: Jolanda Kofol



Tudi resne razprave o vaših predlogih ni bilo.

Samo etiketirali so nas. Najbolj zanimivo pa je, da so nam za iste predloge, iste koncepte najprej očitali, da smo neoliberalci, ki hočejo vse privatizirati, že naslednjič pa za isti koncept, da smo etatisti! Vidite, koliko predsodkov, stereotipov, a nobene resne razprave, polemike o konkretnih ukrepih, ki jih predlagamo. Zato govorim o zaroti molka.

Kateri od vaših predlogov so po vašem mnenju sprožili očitke o neoliberalizmu oziroma etatizmu?

Predvidevam, da se neoliberalna nalepka nanaša na naše predloge, s katerimi želimo zaposlene podrediti kulturnim programom. Namesto, da bi bili nedotakljivi programi, so postali nedotakljivi zaposleni. Namesto, da bi zaščitili programe tako po obsegu kot kakovosti in s tem tudi potrebe po delu, lahko samo še nemočno opazujemo, kako se nenehno povečuje delež za plače brez povezanosti z rezultati in programskimi kadrovskimi potrebami. Pred tranzicijo je bilo razmerje 40 proti 60 v korist programov, danes je ravno obratno oziroma že več kot 60 % proti 40 v korist plač. Ali je res v javnem interesu, da je edina prioriteta rast plač v javnem sektorju? Ali gre res za neoliberalizem, če SRČ opozarja na nujnost posodobitve kulturnopolitičnega modela, da bodo stroški dela v programski funkciji?

Nalepko etatizma pa smo si verjetno prislužili s tem, da vztrajamo, da mora država odgovarjati za stanje na področju kulture, da je npr. sedanje upravljanje javnih zavodov popolnoma napačno, pa naj gre za gledališče ali klinični center, kjer to državljani najbolj in najprej občutijo na svoji koži. Ali se vam zdi prav, da za stanje v kliničnem centru odgovarjajo posamezniki v svetu zavoda, ki predstavljajo samo nekaj interesnih skupin? To mora vendar prevzeti država, ki edino razpolaga z viri in zato lahko nosi edino ona tudi odgovornost. Vprašanje je le, s kakšnimi ukrepi zaostri njeno odgovornost in kako sistem stisniti v kot, da bo prisiljen iskati najboljše strokovnjake, tako za upravljanje in vodenje javnih zavodov kot za nadzor nad njimi. In enako je na področju umetnosti in kulture, ki je postalo notranja zadeva, politika pa si je zaradi predstavniške sestave sveta zavoda umila roke. Obnašamo se, kot da nismo opazili, da država ni to, za kar smo jo imeli nekdanj. Je prvič v zgodovini samo naša in edini naš garant, da bomo ohranili dosežene družbene/javne standarde v kulturi, šolstvu, zdravstvu, socialni varnosti.

Katere so po vaši presoji bistvene anomalije obstoječega sistemskega organiziranja in financiranja kulture?

Kot že omenjeno, je to upravljanje v kulturi in s sredstvi za kulturo, ker je neučinkovito in nepravilno. In ko omeniš učinkovitost in boljše upravljanje, doživiš diskvalifikacijo, da gre za privatizacijo kulture. Nočejo razumeti, da ko SRČ govori o učinkovitosti, govori o tem, da bi javna sredstva čim boljše porabili za kulturno poslanstvo, za namene, ki so povezani z ustvarjalnostjo, s produkcijo, s postprodukcijo, z dostopom do kulture. V resnici gre le za večjo selektivnost, da pridejo v izbor najboljši, in odgovornost za izbor, ki ni kolektivna, ampak individualna. Namesto tega pa imamo v javnem sektorju nedotakljiva delovna mesta in negativno

kadrovsko selekcijo ter škodljivo solidarnost “med našimi” ter izključevanje “vashih”, kar nas bo vse ugonobilo, ker se premalo zavedamo, da smo vsi odvisni od najboljših in da moramo kot družba priti do najboljših. Tudi to, da so vsi v kulturi javni uslužbenci, je seveda hudo narobe. Posebej narobe pa je, da so ostali, ki so izven rezervata javnih uslužbencev, drugorazredni, med enimi in drugimi je neskončna razlika. Tako velika kot med področji. Tista, kjer ni javnih zavodov – založništvo, film, likovna umetnost, kulturna dediščina – so avtomatično, brez kulturnopolitičnega razmisleka deprivilegirana v primerjavi s področji, kjer ti so.

Že dlje časa tako likovni umetniki kot filmarji in pisatelji ter nasploh neodvisna kultura poudarja svojo zapostavljenost. Zakaj tako neuspešno?

Ker država razume kot svojo zakonsko obveznost samo javne zavode, sedanji sistem pa ji omogoča, da temu podreja druge proračunske postavke. Vedeti je seveda treba, da so javna sredstva vedno omejena. Če hočeš nekomu dati, moraš drugemu vzeti. Znotraj resorja ali medresorsko. To pa je brez jasne evalvacije, pa ne birokratske, ampak usmerjene v strateško razmišljanje, nemogoče. Namesto, da bi prišli do pravih stvari, samo delamo prav. Namesto vsebini smo zapisani postopku. Nihče ne odgovarja za rezultate in dobri rezultati v takem sistemu tudi ne morejo biti nagrajeni.

Ali si v Sloveniji sploh lahko privoščimo kulturno politiko, ki bi sledila samo najboljšemu, vse ostalo pa izpostavila tveganju, da propade?

Socialna politika je v majhni državi, v kateri kulturne vitalnosti ni mogoče zagotavljati brez ohranjanja kritične mase ustvarjalcev, tudi kulturna politika, kar pomeni, da potrebujemo močne socialne korektive, kot so npr. republiška priznavalnina, nekakšen univerzalni kulturni dohodek za samozaposlene, o katerem govori SRČ, zaposlitve krajše od polnega delovnega časa, redne zaposlitve za določen čas namesto avtorskih pogodb ipd. Ne sme pa se zgoditi, da se kulturna politika zoži samo na socialno politiko na račun siromašenja kulturnih programov, zanemarjanja kulturne infrastrukture in brez misli na razvoj.

Omenili ste razliko med “enimi in drugimi”. Na kakšen način bi jo bilo mogoče omiliti oziroma stabilizirati delovanje “drugih”?

SRČ predlaga kvoto za neodvisno kulturo in primerljivost cene dela v javnem zavodu in nevladni organizaciji, ko se vrednoti kulturni program ali projekt, uvedbo večletnega strukturnega financiranja oziroma instituta neodvisnega kulturnega

producenta s pravico javnosti, kar pomeni, da mora po preteku večletnega strukturnega financiranja država dokazovati, da niso več izpolnjeni pogoji za tako financiranje. Da bi to zagotovili res samo najboljšim, predlagamo še alternativno obliko večletne podpore, to je priznanje stalnih neprogramskih stroškov, v katere sodi vsaj eno polno delovno mesto. Vse z namenom večje stabilnosti za neodvisno kulturo in samozaposlene. Hkrati s tem pa seveda bistveno okrepljeno in zaostreno spremljanje rezultatov, tudi z mednarodno evalvacijo. Največji izziv je pričakovanje, da mora biti jasno, zakaj je nekdo dobil javna sredstva in da obstaja zaveza po preverjanju doseženega. Sistem seveda ne sme izključiti pravice do napake, ker v umetnosti pač ne gre za fabriko, ampak mora s pomočjo recenzentskega sistema ustvariti dialoški prostor refleksije in kristalizacije.

Zdi pa se, da bi vse to zahtevalo bistveno večja sredstva za kulturo.

Sistem kvot, kot jih SRČ predlaga za neodvisno kulturo, za socialne prispevke zunanjih sodelavcev, za ljubiteljsko kulturo ipd. zahteva bistveno bolj resno in odgovorno strateško načrtovanje. Kolikor politika ne uspe dobiti za svoje načrte svežih, novih sredstev, mora prevzeti odgovornost za določanje prioritet, torej prerazporejanje, ne pa se zateči v mišjo luknjo in čakati, da se sistem sesuje.

Ali ni takšno razmišljanje kljub vsemu preveč črnogledo?

Po udarcu z bistvenim zmanjšanjem sredstev za kulturo zadnjih 6 let, ob večanju števila javnih zavodov in hiperprodukciji zaradi nenehnega drobljenja sredstev pomeni paralizirana kulturna politika, ki vsega tega ne upošteva, resno grožnjo, da se bodo nekatera področja prisiljena deprofesionalizirati, podfinancirane institucije se bodo zrušile same vase, tudi dobesedno zaradi nevlaganja v njihovo fizično vzdrževanje, najbolj prodorni neinstitucionalni projekti se bodo počasi izgubili v povprečju in samo še životarili, samozaposlenost pa si bodo privoščili samo še bogati entuziasti oziroma nepopoljšljivi sanjači, kakršen je npr. Klemen Ramovš ali Metod Pevec, če omenim le ta dva.

Glede transparentne delitve sredstev in prevzemanja individualne odgovornosti ima SRČ zelo konkretne predloge. Za kakšen model se zavzema?

SRČ nasprotuje predstavniskemu modelu, v katerem strokovnjaki predstavljajo stanovska društva oziroma katerakoli interese. Mi predlagamo ekspertski sistem, v katerem so strokovnjaki zaradi svoje ekspertize. Smo tudi proti kolektivni odgovornosti različnih komisij. Zavzemamo se za recenzentski sistem in indi-

vidualno odgovornost. Zato predlagamo tudi institut selektorja, da nekdo za odločitve jamči s svojim strokovnim ugledom, imenom in priimkom, da gradijo svojo kariero tudi na uspešnem selektorstvu, tako kot velja že sedaj npr. za selektorje različnih festivalov.

Z enakim namenom predlagamo področnega svetnika, komisije so le njegova strokovna podpora, člani pa v vlogi recenzentov posamičnih projektov ali programov. Da veš, kdo je odgovoren. Da je uspeh selekcioniranih programov ali projektov njegov osebni uspeh in da je njegova profesionalna kariera odvisna tudi od njegovih selektorskih dosežkov. Ob vsem tem pa mora minister ohraniti pravico veta, da se ne more izogniti svoji odgovornosti, a se je prisiljen, če ne sledi stroki, izpostavljati, tudi z možnostjo naslonitve svojega veta na drugo stroko.

Ali vse povedano pomeni, da bi morali redefinirati javni interes?

Tisti, ki govorijo o redefiniranju javnega interesa, se ne strinjajo z javnim interesom kot predpostavko upravičenosti javnega financiranja umetnosti in kulture, ampak želijo, da je javni interes definiran tako, da pove, kaj se bo javno financiralo enkrat za vselej. Da je npr. obstoječa javna mreža gledališč v javnem interesu. SRČ na javni interes gleda drugače. Razumemo ga kot fikcijo, ki jo je potrebno napolniti z vsebino šele v vsakokratnem odprtem, preglednem in dostopnem procesu, v katerem se posamezni interesi in njihovi nosilci med seboj prerivajo. Zasebni ali posamični interesi so nekaj najbolj legitimnega, saj pomenijo, da se njihovi nosilci ne skrivajo za javnim interesom. Javni interes postanejo šele tedaj, ko pridobijo javna sredstva ali drugo obliko javne podpore. Bistvo javnega interesa je, da so zaradi njegove predpostavke, država in občine dolžne zagotavljati umetnost in kulturo kot javno dobro, v kakšnem obsegu in katere javne zavode, programe in projekte pa je odvisno od vsakokratnih odločitev. Zaradi tega je kakovost odločanja v samem jedru SRČevih predlogov.

Veliko govorite o tem, da je forma oziroma da so postopki zameglili vsebino.

Res je. Problem je v tem, da imamo paralelni sistem: eno govorimo, drugo se dogaja. In to pod varnim okriljem procesne kulture. Tako se neskončno zbirokratizirani postopki v primeru neposrednih pozivov javnim zavodom končajo z vsakoletnim indeksiranjem, razpisi za neodvisno kulturo z absurdnim drobljenjem javnih sredstev po načelu, da vsak dobi vsaj nekaj in postopki v zvezi s socialnimi prispevki samozaposlenih z nenadzorovanim povečevanjem njihovega števila. A ne samo to. Namesto da bi se umetniki, znanstveniki itd. posvečali svojemu delu, izgubljajo čas in voljo z neskončnim administriranjem. Zato je SRČ zapisal, da je potrebno sprejeti nova procesna pravila za odločanje o financira-

nju kulturnih programov in projektov in da sedanji veljajo samo do uveljavitve teh novih. Tudi na to ni bilo odziva, a skrajni čas je, da na celi črti ugotovimo, da številne afere od vseh nas zahtevajo premislek ne le o škodljivosti, ampak tudi o neučinkovitosti te birokratske tiranije, ki jo mora nadomestiti odgovornost odločevalcev za rezultate.

V zadnjem času prihaja do novih iniciativ kulturnikov za sistemske spremembe, kot je pobuda Andreja Srakarja. V vrsti točk se sklicujejo na vaše predloge.

Kot kaže, gre predvsem za Andreja Srakarja in manj za skupino, ki jo je združil okrog sebe. V vsakem primeru smo kot SRČ hvaležni za podporo, a moramo biti hkrati sposobni ugotavljati tudi medsebojne razlike. V primeru Srakarjeve pobude ne gre spregledati, da se ne more strinjati s tem, da SRČ tako poudarja kulturo kot javno dobro. A prav to je točka, na kateri je potrebno dobiti bitko. Zato razumem pobudo predvsem kot začetek resnih debat, da bi z ljudmi, ki so pripravljeni razpravljati, preizkušali in nadgradili predloge, se ukvarjali s tem, ali sploh enako ocenjujemo stanje, ali imamo enak pogled na ključne probleme, in potem poiskali rešitve.

Točka razhoda pa so tudi kulturne industrije, ki so zamajale tradicionalno pojmovanje kulture kot javne dobrine.

Saj ravno to se je zgodilo s kulturno politiko, da so pravzaprav kulturniki po cellem svetu, predvsem pa v Evropi, kjer je kulturna politika doma, sami sebi dali zanko okrog vratu. Namesto da bi še naprej utemeljevali javno vrednost kulture in pomen javnega prostora, katerega gonilo je od nekdaj, so začeli z retoriko kulturnih in kasneje kreativnih industrij, ker je po besedah enega njenih začetnikov, britanskega ministra za kulturo Chrisa Smitha, pač treba pritisniti na finančnem ministrstvu na gumb, ki deluje, torej na ekonomsko vrednost kulture.

Zavzemate se za reafirmacijo kulture kot javne dobrine, kar pa ne pomeni, da umetnost in kultura nimata ekonomskega potenciala. Kakšno bi moralo biti po vašem mnenju razmerje med javnim interesom za kulturo in kulturnim trgom?

O tem smo letos razpravljali na Društvu slovenskih pisateljev še pod vodstvom Iva Svetine. Posvetili smo se predvsem osrednjemu pomenu in vlogi umetnosti, čemur sledi SRČ skozi celotno besedilo zakonskega predloga. Posebej izpostav-

ljamo, da mora biti kulturna politika osredotočena na kulturne cilje, vse ostale politike pa naj potenciale umetnosti in kulture instrumentalizirajo, kot nekaj pozitivnega in izkoristijo pri uresničevanju svojih politik: gospodarske, ko gre za razvoj kulturnega trga in kulturnega turizma, izobraževalne, ko gre za vzgojo in prosveto, zunanje, ko gre za mednarodno promocijo itd. Izhajamo torej iz umetnosti kot vrednote same po sebi in iz spoštovanja njenih lastnih zakonitosti, tudi kot že omenjeno pravice do napake, ker ustvarjalnost ni reprodukcija, ni hoja po znanih, varnih poteh, ampak prostor novih obzorij in tudi stranpoti. Kot je bila tudi sama razprava, ki ji je SRČ sledil s spremembo naslova, torej, sedaj govorimo o "Zakonu o javnem interesu za *umetnost* in kulturo". To pa nikakor ne zmanjšuje ekonomske vrednosti in sploh kulturnih in kreativnih industrij, ampak samo razčiščuje, da mora biti umetnost najprej vrednota sama po sebi. Podobno kot so v znanosti potrebne temeljne raziskave, da pridemo do aplikativnih, ki imajo neposredne gospodarske učinke.

Lani je minister Anton Peršak predstavil predlog dopolnitev Nacionalnega programa za kulturo, potem pa ga je ministrstvo zaradi ostrega nasprotovanja kulturnikov umaknilo. Kakšen je vaš komentar?

Minister Peršak je takoj na začetku svojega mandata uveljavil skrajno sporne spremembe ZUJIK-a, s katerimi je spremenil nacionalni program za kulturo v esej, vse konkretno prepustil izvršilni oblasti in ukinil vsakoletno poročanje parlamentu, s tem pa povzročil politično degradacijo umetnosti in kulture v trenutku, ko bi po finančnem zlomu leta 2013 moral narediti vse, da se umetnost in kulturo po desetletjih političnega zanemarjanja vrne z obrobja v središče moči. Da bi se kasneje izognil kritikam, je gradivo o nacionalnem kulturnem programu povzemalo različne koncepte, tudi SRČevega, samo da ne bi bilo nasprotovanj. Nočem biti kritikantska, ampak to so bili prosti spisi brez repa in glave, klofuta profesionalni podobi ministrstva in več kot jasna potrditev, da bo kulturna politika brez zavesti o nujni njene profesionalizacije samo še interesno zagovorništvo, ki se skriva za takimi spisi.

V preteklosti ste za problematiko pomanjkanja profesionalnih kadrov predlagali že več rešitev.

Da, a brez uspeha. Veliki napori so bili vloženi v to, da bi prišli do Laboratorija kulturne politike, leta 2002 je bil celo razpis, a ga je na koncu ministrstvo ustavilo. Enako se je zgodilo s študijskim programom usposabljanja, ki je bil razpisan leta 2009, a je bil prav tako ustavljen, ker je štrene zamešala nepričakovana prijava Ekonomske fakultete, ki je ni bilo mogoče spregledati in izbrati vnaprej do-

govorjenega izvajalca. Dokaz, kako je razpis farsa, ker se dogovori sprejemajo druge. Torej, spet paralelni sistem namesto delujoče države.

Ker je v Sloveniji kulturna politika ostala na ravni zagovorništva in lobijev, še danes nimamo nobene raziskovalne in informacijske infrastrukture, ki bi vnašala ekspertizo v kulturnopolitično odločanje. Vsi poskusi, od tega da bi imeli tak center za raziskave kulturnih politik, kot ga ima npr. Finska (CUPORE), in študijski program kulturne politike in kulturnega menedžmenta, kot ga imajo že vsi okrog nas, so propadli. Propadli so celo predlogi, da bi imel svoj aplikativni raziskovalni program oziroma raziskovalno podporo Nacionalni svet za kulturo, vendar so vsakokrat odgovorili, da nikogar ne rabijo, ker so sami strokovnjaki, kar pomeni, da sploh ni potrebe po profesionalizaciji polja. Poleg tega imamo slabo kulturno statistiko in še manj sposobnosti za njeno interpretacijo. In kot sem že omenila, nimamo nobene resne evalvacije. Vlada sicer prava tiranija poročanja, a se s temi kupi poročil nič ne zgodi, iz njih ne izhaja nobena analiza, ki bi pripeljala do nevrtačljivih točk ter nikakršne posledice v delitvi denarja. O profesionalizaciji kulturne politike kot javne politike v Sloveniji tako ni niti sledu.

Kakšne pozitivne spremembe bi prinesle evalvacije?

Prepoznale bi najboljše, torej tisto, kar danes vleče voz naprej, a kot že rečeno, prevečkrat brez kulturnopolitične podpore oziroma celo njej navkljub. Že na ravni javnih razpisov in pozivov kot načinu delitve javnih sredstev bi morale biti jasno, kaj z njimi želimo doseči. Če to ni jasno, tudi evalvacija, ali smo dosegli cilje, ni mogoča. In če evalvacij ne izvajaš, tudi ljudi, ki bi to znali, ne rabiš. Začaran krog torej, ki bi ga lahko presekali le s tem, da se prizemljimo. Da razvijemo kulturo stvarnih ciljev in jasnih prioritet in konstruktivno kritičnost tako pri načrtovanju kot ugotavljanju rezultatov. Za kaj takega pa je potrebno medsebojno spoštovanje in zaupanje kot predpogoj dialošnosti, o kateri govorim, ter seveda pripravljenost, da se država sooča s kulturnimi izzivi kot s svojimi.

Med predlogi v zadnji dopolnitvi ZUJIK-a se je kot predlog pojavila tudi agencija za umetnost. Ali ne bi njena ustanovitev zapiranje kulture le še stopnjevala?

Seveda. To je bil konkreten poskus ministra Peršaka, kako naprej udejanjati kulturno avtonomijo. Neverjetno je, da so celo umetniki sami na predstavitvi predloga v Cankarjevem domu ugotavljali, da mogoče ni dobro, da si še bolj odrinjen, še bolj prepuščen sam sebi in da moraš za majhen denar nositi tudi stroške tega aparata, ki jih sicer nosi država. Pomembno pa je, da je tudi povabljeni medna-

rodni strokovnjak na moj odziv potrdil, da gre pri prenašanju odločitev na predstavnike interesnih skupin v najboljšem primeru za demokratični elitizem, ki je v razmerah politične ignorance kulture nevaren, v najslabšem pa za prepuščanje kulture zaprtim krogom. Edini utemeljen razlog bi bila nova, sveža lastna sredstva, npr. loterijska, kot jih dobiva za podoben namen npr. Ustanova Kultura nova na Hrvaškem.

Drobljenje sredstev in zaprti krogi pa niso edini pokazatelj slabega gospodarjenja z javnim denarjem. Kje vse se pomanjkanje dolgoročne vizije še kaže?

Ker ni vizije, imamo mentaliteto prizidkov. Nekaj naredimo, potem pa nimamo denarja za vzdrževanje, če vzamem za primer Muzej sodobne umetnosti. Večinoma gre za lepote popravke. Isto velja za Zakon o deležu za umetnost. Kaj je glavni problem tega zakona? O nakupu likovnih del ponovno odloča neka lista, neki seznam likovnih ekspertov, čeprav imamo za to pristojne inštitucije, ki že leta nimajo sredstev za izgradnjo svojih zbirk in bi bil lahko ta ukrep pot do njih. Spet gre torej za ozke privatne interese, ki naj bi odločali mimo nacionalnih inštitucij. Tudi kulturni evro bo najbrž spet samo pomirjevalo, a ker naj bi začel veljati šele leta 2020, se do takrat lahko še veliko dogodi.

Kako pa so na ta odmik umetnosti od sveta vplivale splošne družbene razmere?

Problem seveda ni samo v tem, da se je sodobna umetnost oddaljila od sveta s svojo avtopoetičnostjo, samoreferenčnostjo in s tem zapiranjem vase. Tudi svet se je popolnoma oddaljil od umetnosti. Zavedati se moramo, da ne živimo več v političnem, ampak v postpolitičnem času, ko so državljani za politiko samo še potrošniki, ko je politika samo še potrošno blago in ko tudi državljani sploh nimajo več ozaveščenih potreb. Imajo samo še želje, ki jih vsiljuje globalni kapital, televizije, programi, bombardiranje s hitrimi užitki tudi na področju umetnosti in kulture. Čudim pa se, da te odtujenosti umetnosti od sveta in sveta od umetnosti, naš kulturni sektor sploh ne prepozna kot svoj veliki, historični izziv, kot edino silo, da ponovno okrepi javni prostor in vnese razsvetljenega duha, kritičnega, reflektivnega, da umetnost spet postane to, kar je v naši zgodovini vedno bila, provokativna, avantgardna sila, ki nas povezuje s svetovnimi centri. Namesto da bi dal prednost svojemu poslanstvu, je zadovoljen z birokratiziranim sistemom, kjer so vsi zaščiteni.

Soočamo se tudi s poblagovljenjem umetnosti in reduciranjem kulture na gospodarstvo. Kakšno vlogo ima v tej zgodbi naraščajoči populizem?

Proces antiintelektualizma se je sicer začel že tri, štiri desetletja nazaj. Do tega je prišlo tudi zato, ker so se družbenopolitične elite preveč blamirale. In zdaj je avtoriteta izgubljena. Imamo samo neinformirane potrošnike, ki mislijo, da vse imajo, vse znajo. In prav iz te ideje, da so spremembe mogoče in da se lahko zgodijo v samem umetniškem prostoru, je izhajal tudi SRČ. Naša ideja je bila, da v tej družbi, tej državi, ki jo je strah sprememb, ki je čisto zakrčena, postavljena v obrambni položaj, lahko spremembe povzroči prav umetnost in tisti ljudje, ki imajo v sebi magično moč gledanja naprej, videnja nečesa drugega, skratka aparat, s katerim lahko nevidne stvari naredijo vidne. Upali smo, da bo umetnostno polje postalo osrednje družbeno in politično polje, polje, kjer se bo obudila zavest, da moramo mobilizirati razsvetljeni demos, da ga ne bo pohodil potrošniški populus.

Glede na to, da kulturniki problemov ne vidimo enako, kje bi morali iskati rešitve?

Mislim, da obstaja ena sama možnost: da uresničimo koalicijo za spremembe, ki pa mora priti iz samega kulturnega in umetniškega polja, ker takšna koalicija ne bi mogla biti preslišana. SRČ je premalo, mi rabimo SRČ PLUS oziroma gibanje, ki bi se mu pridružili ne samo ljudje s področja kulture in umetnosti, ampak širše, tudi zdravstva, visokega šolstva, znanosti ..., ker imamo skupne probleme, ker je upravljanje z vsemi temi polji neučinkovito in bomo dolgoročno vsi izgubili, če tega ne storimo. Politiko bi bilo treba prisiliti, da se začne ukvarjati s problemi vseh javnih servisov kot s svojimi problemi, v to pa jo lahko prisilijo samo področja sama, ne pa da elite še naprej paktirajo s politiko v neki drugi, nenačelni koaliciji, ki jo sama tako zelo napadam.

Ali lahko podrobneje razložite, za kaj gre?

Elite so v Sloveniji v glavnem povezane z javnim sektorjem. Javni sektor pa je bil ves čas na vseh področjih zaščiten, ravno tako tudi ljudje iz javnega sektorja. Tako da je nastala neka nenačelna koalicija s politiko, ki je imela proste roke, ker ji je ta status quo zagotavljal mir. Sprašujem se, kje so bile elite, če vzamemo samo primer kulture, ko so se privatizirale založbe. Elite so bile recimo uredniki v teh založbah, ki so prihajali iz kulturnih vrst in so raje služili kapitalu kot javnemu interesu. Na kritiko vloge elit v samostojni Sloveniji je vezan tudi torzo mojega doktorata, ki govori o rekonceptualizaciji vloge države, civilne družbe in

stroke. Mislim, da je za današnji čas magična formula: močna država in močna civilna družba, vsaka v svoji nenadomestljivi vlogi. Državo moramo narediti tako, da bo kakovostna, ker je vse, kar nam je ostalo. Premalo se zavedamo, kaj pomeni to, da imamo suverenost, da odločamo o sebi, da imamo svoje javne kor-puse, servise, da pravzaprav še vedno živimo v raju in imamo vse pogoje, da tako tudi ostane. Čas je, da gonilne sile v zdravstvu, visokem šolstvu, znanosti in kul-turi dvignejo svoj glas. Prepričana sem, da če bi kultura in umetnost prodrli z ne-kimi novimi pogledi in idejami, bi gotovo dobili močno pozicijo tudi v širšem kontekstu.

Hvala za pogovor.

Estetskovzgojne premene umetnosti: od formativnega konteksta moderne umetnosti do sodobne umetnosti

Kaja Kraner

Članek izhaja iz teze, da je o povezavah sodobne umetnosti in politike najustreznejše razmišljati v polju estetske vzgoje, ki je tudi osnovni teren, s katerega umetnost vstopa v zahodno tradicijo vednosti in oblasti. Kljub temu je od modernosti naprej mogoče identificirati določene premene, povezane z različnimi konceptualizacijami, kako naj bi se estetska vzgoja s pomočjo umetnosti manifestirala.

Razmislek o povezavah (predvsem vizualne) umetnosti in politike v zadnjih desetletjih je postal (znova) relevanten vzporedno s konceptualizacijami premikov, ki naj bi jih vnesla sodobna umetnost od devetdesetih let 20. stoletja naprej. Znotraj diskurza o sodobni umetnosti se sicer formativni kontekst sodobne umetnosti najpogosteje utemeljuje v kontinuiteti z umetniškimi avantgardami 20. stoletja oziroma predvsem v kontinuiteti s temeljnimi premiki v koncepcijah umetnosti od šestdesetih, sedemdesetih let 20. stoletja. Hkrati pa refleksije o (re)aktualizaciji povezave umetnosti in politike v zadnjih desetletjih izpostavljajo tudi nekatere sodobnejše estetske in filozofsko-umetniške razprave, na primer (domnevno) redefinicijo estetike in politike, kakor jo na podlagi utemeljevanja estetskega režima umetnosti na več mestih ponudi francoski filozof Jacques Rancière.

Številnim sodobnoumetniškim praksam in njihovim konceptualizacijam od devetdesetih let naprej, ki se najpogosteje manifestirajo z identifikacijo obratov (performativni, relacijski, participatorni, etnografski, historični, pedagoški itn.), je pri tem skupno, da poskušajo najti predzgodovinsko linijo redefinicije modernističnega avtonomnega umetnostnega dela/forme kot objekta-artefakta kot nekakšnega gibalca komunikacijskih izmenjav in generatorja družbene vezi. Na tej podlagi se izpostavlja tudi neustreznost uveljavljenih, na vizualnost vezanih interpretativnih in prezentacijskih pristopov oziroma se artikulirajo težnje po fokusu na težko določljive afektivne izkušnje "aktivirane" publike – vključno s kritiko, teorijo, umetnostno zgodovino –, zapletene v skupinske sodelovalne procese. Posredno pa je pogosto v ospredju tudi fokus na politični, družbenotransformativni, subverzivni, skupnost-tvorni itn. vlogi umetnosti, na njenem umeščanju in vlogi v širših družbenih procesih, in sicer bodisi na način njenega utemeljevanja, ki pogosto izhaja iz aplikacije generične teorije recepcije iz (post)strukturalistične in semiotične tradicije literarne in kritične teorije, bodisi na način kritike teh utemeljitev, tudi zaradi njihove spekulativnosti o domnevnih učinkih politizirane sodobne umetnosti.

V tej navezavi se je mogoče do neke mere opreti na teze Nizan Shaked (2017), ki na podlagi konkretnih umetniških primerov znotraj ameriškega prostora zariše pomik fokusa konceptualne umetnosti šestdesetih let (J. Kosuth, *Art&Language* idr.) h *konceptualizmu* sedemdesetih let 20. stoletja (Adrian Piper, Mary Kelly, Marta Rosler, Andrea Fraser, Hans Haacke idr.) kot enega od formativnih kontekstov umetnosti od devetdesetih let naprej. Heterogeni konceptualizem sedemdesetih let naj bi skratka po Shaked privzel metodologijo analitičnih raziskav ontologije in definicije umetniškega dela ter abstraktnih tematik, kakor so te še nastopale v okviru konceptualne umetnosti (sem bi bilo mogoče umestiti tudi raziskave jezika, krize subjekta, analize zaznavanja na podlagi relacije subjekta in podobe ali prostora ipd.). Vendar naj bi ta vprašanja in metodologijo apliciral na raznolika družbena in politična vprašanja (metodologija sintetične propozicije), vključno z vprašanjem reprezentacije političnega subjekta, na tak način pa tudi zakoračil na teren identitetnih politik, ki v severnoameriškem kontekstu sovpadе s tranzicijo od javnega financiranja družbenih gibanj za pravice manjšin (boj za civilne pravice) k privatnemu financiranju (kulturni nacionalizem in identitetne politike) konec sedemdesetih in v osemdesetih letih 20. stoletja, kjer naj bi bila družbena gibanja tudi prisiljena v vse večji meri demonstrirati jasno definirano manjšinsko, tj. 'partikularistično' perspektivo (Shaked, 2017, 40).

Na podlagi tega osnovnega orisa je mogoče povezave sodobne umetnosti in politike v splošnem smislu postaviti v kontinuiteto z dolgo zahodno zgodovino tematizacij ideala sinteze lepega in dobrega oziroma z zgodovino utemeljevanj prepleta estetskega in etičnega, ki segajo vse do antike. Če se omejimo na formativni kontekst moderne koncepcije umetnosti, pa jih je mogoče umestiti v okvir razsvetljenskega racionalističnega in humanističnega projekta, kjer se sinteza lepega in dobrega raziskuje na terenu različnih pristopov k spravi med dualizmom narave in (človeške težnje po) svobodi, najbolj neposredno artikulirane v Kantovem kritičnem projektu pomiritve narave in svobode v človeku. Temu ustrezno je mogoče o določenih premenah v mišljenju o povezavi umetnosti in politike od okvirno konca 18. stoletja naprej razmišljati v polju *estetske vzgoje*, ki je tudi osnovni teren, na podlagi katerega umetnost stopa v zahodno tradicijo vednosti in oblasti (mišljenja, praktičnega delovanja, politike). Premene pri tem, kot bomo poskušali pokazati, ne predstavljajo radikalne redefinicije tega splošnega terena, ampak izhajajo predvsem iz različnih koncepcij, kako naj bi se estetska vzgoja s pomočjo umetnosti manifestirala, pri čemer jih je mogoče, vsaj do določene mere, vezati na epistemološke razlike in z njimi povezane družbeno-gospodarske okoliščine, ki priskrbijo še vidik 'v imenu koga/česa'.

Kljub heterogenosti terena estetske vzgoje od modernosti naprej, raznolike konceptualizacije vendarle družijo osredinjenost na umetnost / umetnostno delo / delo, kakor se manifestira v umetnosti, pri čemer je umetnost percipirana kot univerzalna človeška dejavnost, ki predstavlja bodisi izhodišče, na podlagi katerega je mogoče izpeljevati ugotovitve o človeški naravi, življenju, življenjskih oblikah ter skupnosti, bodisi nastopa kot sredstvo, s katerim je mogoče na podlagi teh analiz zasnovati strategije discipliniranja/kultiviranja ali emancipiranja/revolucioniranja človeške narave, življenja, življenjskih oblik in skupnosti kot ideal ali celo kot prizorišče, na podlagi katerega je te mogoče tudi udejanjiti. Specifično moderna koncepcija estetske vzgoje pri tem izhaja iz pogojev za formacijo znanosti o človeku kot sklopu vednosti (človek kot izhodišče in meja vednosti) in oblasti (biopolitična in disciplinska oblast, katere referenčna točka in objekt sta človek in (biološko) življenje oziroma njuno upravljanje). Temu ustrezno je estetsko vzgojo od modernosti naprej mogoče razumeti tudi v tesni navezavi s pomikom od narave k človeku kot primarnemu viru vrednosti, kakor jih v svojih arheoloških in genealoških raziskavah med drugim analizira Michel Foucault, na podlagi česar se razpre problematika oblik upravljanja z življenjem (kultiviranje življenjskih oblik človeške živali) oziroma (re)produkcije zaželenih, normativnih življenjskih oblik, hkrati pa sredstev eliminacije (nevarnosti) različnih motenj v delovanju, neproduktivnosti, inertnosti človeških teles in duševnih življenj.

Liberalna tehnologija vladanja v umetnosti konec 18. stoletja

Če smo rekli, da je mogoče teren estetske vzgoje razpreti v povezavi z epistemološkimi in družbeno-gospodarskimi posebnostmi, je v navezavi na formativni kontekst moderne koncepcije umetnosti nedvomno v prvi fazi ključno izpostaviti osnovne posebnosti moderne vednosti. V tem primeru je ključen predvsem odmik od dedukcije k spoznavni metodi analize, ki v ospredje postavi v izkustvu dano, čutno pojavnost in ki v veliki meri izhaja iz zgledov v naravoslovnih znanostih (predvsem Newton). Čutno v tem primeru nima več nižjega statusa dejstvene resnice, moderna spoznavna metoda pa sloni na osnovnem principu določitve izhodišča v obliki pestrega nabora dejstev, ki z njihovim razstavljanjem in primerjavo postopoma omogoči diferenciacijo stalnih, ponavljajočih se in naključnih značilnosti, identifikacijo njihovih immanentnih zakonov in principov (sinteza), v končni fazi pa rekonstrukcijo (razvojne) logike. Izhodišče vednosti v izkustvu torej izpričuje splošen pomik od normativnega k pozitivnemu mišljenju ter proti vedno večji, predvsem pa aktivni vlogi modernega subjekta v konstituciji sveta, kar je morda najbolj evidentno v tesni prepletenosti mišljenja o naravi in problema spoznanja, ki vključuje tudi problematiko človekove narave ("kakšen je človek v resnici") in človeku imanentnega okolja (civilizacije, kulture).

V izkustvu dano kot izhodišče vednosti bo tako v ospredje postavilo tudi problematiko čutnosti kot 'materiala' in privilegirane predmeta vednosti, pri čemer bo prelom iz 17. v 18. stoletje zaznamovala sprememba v vrednotenju in/oziroma upravljanju s čutnim povezanimi afekti, strastmi in nagoni. Če so bili ti v etičnih in protopsiholoških razpravah z začetka 17. stoletja še v veliki meri opredeljeni kot zaviralni pojavi, motnje, ki jim je podvržena duša zaradi svoje utelešenosti (pri čemer je etično ravnanje skorajda sovpadalo z zmago duše nad njenim 'pasivnim delom'), 18. stoletje namreč v veliki meri preseka s tovrstnim negativnim vrednotenjem, čutnost pa celo postane eden od temeljev posebnosti človeka/človeškega. Vzpostavi se prepričanje, da se celota duševnega življenja ne napaja toliko iz razuma, ki naj bi kraljeval območju vednosti, ampak natanko v čutnosti in domišljiji, popolno podjarmljenje strasti in afektov pa bi temu ustrezno poleg narušenja zgradbe razuma lahko vodilo tudi v nepopravljivo uničenje odličnosti v umetnostih kot območju sproščanja človeških imaginacijsko-tvornih potencialov, hkrati pa enem od virov utemeljevanja človeške superiornosti in produktivnosti.

Vzporedno s tem, ko postane izhodišče vednosti, je čutnosti tako v vedno večji meri pripoznana vloga v vsakdanjem življenju, skupnosti ter političnem delovanju in procesih, ki so območje, kamor se bolj neposredno umeščata politična filozofija in etika. Pri tem pa se – navkljub različnim izhodiščem – tako v okviru prispevkov angleškega empirizma kot sočasnih 'empirističnih' prispevkov iz nemškega in francoskega prostora, med 18. stoletjem vzpostavi ideja, da moralno delovanje temelji na *koordinaciji* čutnosti in razuma, splošni napredek človeštva pa na interesnem vpreženju strasti (Hirschman, 2002). Oboje je mogoče do neke mere kontekstualizirati z nastopom na populacijo osredotočene biopolitike, hkrati pa disciplinarne oblasti, ki ne temelji več na zatiranju, onemogočanju in prepovedi, ampak reguliranju, discipliniranju,

optimaciji življenja (Foucault, 2015a), v končni fazi pa tudi tega, kar Michel Foucault poime-
nuje “liberalna umetnost vladanja”, ki implicira svobodo obnašanja, vendar tako, da jo proiz-
vaja, izdeluje, vzbuja in organizira (Foucault, 2015b, 66). Konceptualizacije moralnega delova-
nja iz tega obdobja je torej potrebno razumeti v tesni navezavi s politično ekonomijo,
‘intelektualnim orodjem, tipom računice, obliko racionalnosti, ki razlogu vladanja omogoči sa-
moomejitev (Ibid., 20),’ pri čemer je mogoče imperativ samoomejitve vladanja med 18. stolet-
jem seveda hkrati razumeti kot formativni kontekst (iz kritike despotizma, absolutizma izha-
jajočih) liberalnih političnih in gospodarskih reform in logike kapitalističnega svobodnega trga.

V prispevkih, ki aktualizirajo t. i. epikurejski odnos do čutnosti, bo čutnost opredeljena
kot nekakšna pogonska in gibanjska sila duševnega življenja, kot sredstvo, zaradi katerega živ-
ljenje ni obsojeno na mirovanje. S strastmi in zmožnostmi – na primer upodobitveno močjo, ki
je na delu tako v umetniškem kot ožjem mišljenjskem ustvarjalnem delovanju –, bo čutnost
utemeljena kot potencialni vir preseganja narave (vključno z neposrednim čutnim vtisom ozi-
roma danim v izkustvu) ter sredstvo njegovega napredka in produktivnosti. Čutnost bo
skratka predstavljala eno od izhodiščnih mest moderne etike, ki bo poskušala eliminirati pove-
zave s teologijo in religijo ter se pomikati proti utemeljevanju v in iz človeka. Moderni impera-
tiv doseganja harmonije med goni čutnosti in zakoni uma, sprave med civilizacijskim princi-
pom razuma, povezanim z načelom svobode, in čutnostjo (v kronološko predhodnih
prispevkih), povezano z načelom sreče, bo torej težko razločljivo prepletel etične razprave z
estetskimi.

Četudi povezovanje umetnosti, umetniškega in moralnega delovanja ter ideje o civiliza-
cijskem potencialu umetnosti v nobenem primeru niso posebnost moderne dobe in moderne
konceptije umetnosti, je specifičnost estetske vzgoje konec 18. stoletja mogoče locirati na-
tanko na temelju omenjene ideje o doseganju harmonije med goni čutnosti in zakoni uma. V
tem obdobju bo kot eden privilegiranih predmetov za raziskave te harmonije nastopala pred-
vsem logika umetniškega oblikovanja in učinkovanja, ki bo poleg utemeljitev zmožnosti koor-
dinacije čutnosti in razuma predstavljala tudi izhodišče za utemeljitev posredovanja med po-
sebnim in obćim. Umetnosti se bodo v raziskave zmožnosti prehajanja med posebnim in
obćim kot temeljem utemeljevanja moderne egalitarne skupnosti, umeščale tudi na podlagi
predhodnih tematizacij poetične govorice, ki se vse od Aristotela zvezujejo z afektiranjem: po-
tencialno univerzalnim posredovanjem/prevedljivostjo posebnih afektivnih/znotrajestetskih
stanj, na podlagi česar se bodo vzpostavile ideje univerzalno-integrativnega potenciala estet-
skega preko umetnosti.

Proti koncu 18. stoletja se tako onstran ideje o uskladitvi čutnosti in razuma kot temelja
moralnega delovanja začne vzpostavljati tudi nov odnos do rahločutnosti, ‘čutne občutljivosti’,
ki ni več dojeta kot nekaj negativnega in inferiornega, ampak postane bistveno pozitivna: po-
stane značilnost moralnega, krepostnega človeka. Na podlagi razsvetljenske ideje, da vse ljudi
druži težnja po sreči, in da so si v tem enaki ne glede na obstoječe stanovske razlike, se tako –
izhajajoč iz kritike razpuščenega, ekscesnega in ekskluzivnega uživanja privilegiranih v kom-
binaciji z aktualizacijo ‘epikurejstva’ v okvirih vednosti – gradijo ideje o oblikovanju egalitar-
nega družbenega reda, ki temelji na svobodi, kultivirani čutnosti in *umerjenem uživanju*, ki ne
gre na račun enega sloja nad drugim, ampak je enakomerno porazdeljeno in na voljo vsem. V

tem primeru je torej ključno razumeti produkcijo svobode in kontrole ne kot protipola, ampak kot sodelujoča, hkrati pa svobodo kontekstualizirati z (liberalno) ekonomsko svobodo in idejami (konkurenčnega) svobodnega trga kot najbolj ustreznega zagotovila za gospodarsko rast in vsesplošno blaginjo.¹

Estetsko-etiške razprave v 18. stoletju je torej najbolj ustrezno umestiti v okvir porajajočih se znanosti o človeku, temu ustrezno pa tudi v okvir t. i. disciplinske oblasti, ki ne temelji toliko na zatiranju, ampak na normalizaciji. Razumeti bi jo bilo mogoče natanko kot obliko upravljanja z ali s pomočjo morale, produkcije samozavedanja, skrbi zase, sramu, krivde, torej tudi upravljanja z estetskim, estetsko vzgojo ali kar dresuro. Kot na primer pokaže Foucault v prvem delu *Zgodovine seksualnosti*, je osnovna tehnika normalizacijske estetske vzgoje predvsem prenašanje v vidnost, učinkovanje in govor; tako izvajanje učinkov na željo, da se jo izzove, celo vzdraži in spravi v govor, naredi to potuhnjeno prisotnost želje transparentno, potencialno podvrženo diagnozi in preiskovanju, temu ustrezno pa tudi posamezniku evidentno (Foucault, 2010, 59). Dejanski fokus s čutnostjo povezanih razprav tega obdobja torej ni toliko na delih umetnosti, njihovi materialnosti in umetnostnih zvrsteh, ampak se tudi s primerom umetnosti nagovarja precej širši spekter političnih, etičnih in metafizičnih problematik. Hkrati pa je povezavo teh razmislekov z umetnostmi mogoče razumeti v navezavi na nerazločenost literarne/umetniške javnosti in oblikujoče se meščanske javne sfere, političnim in javnim značajem umetnosti tega obdobja (Habermas, 1989; Slaček Brlek, 2012), kot tudi z dejstvom, da umetnosti še niso natančno zamejene in definirane. Ravno tako pa postaviti v bližino oblikovanja specifično meščanskega samozavedanja in identitete v odnosu do dvorske, aristokratske kulture, natančneje: na eni strani v odnosu do dvorskega klasicističnega racionalizma, na drugi pa libertinskega senzualizma. Ob oblikovanju meščanske identitete se tako izpostavijo rahločutnost in kreposti kot kontrapunkt hladnosti in zlaganosti aristokratske in dvorske kulture, v kateri se bohotijo človekovo samoljubje, pretirana čutnost in pokvarjenost (Elias, 2000, 71–132).²

Glede na omenjeno prepletenost literarne/umetniške javnosti in porajajoče se meščanske javnosti je v tej navezavi morda najbolj informativna ena od konceptualizacij literature s konca 18. stoletja, pri čemer literatura nastopa kot nadpomenka za specifične (lepe) umetnosti, tj. večšine, ki naj bi bile zaposlene z izpopolnjevanjem naravnih danosti (narave, človeške narave, človeku imanentnega okolja) in na tak način v obstoječe vnašale več prijetnosti, koristnosti in smotrnosti. Pojem literature, kakor ga v svojih zgodovinskih literarnoteoretskih razpravah, na primer delu *Vpliv literature na družbo* (1800), že v obdobju francoske revolucije definira francoska intelektuala in literarna ustvarjalka Germaine de Staël, sicer enakovredno vključuje

¹ Znotraj liberalne teorije 18. stoletja je seveda kot temeljni princip trga še opredeljena menjava, tj. trg je konceptualiziran na podlagi podobe svobodne menjave med dvema strankama, ki v tem procesu vzpostavi ekvivalenco med dvema vrednostima. Konkurenca kot bistvo trga, preko tega pa tudi neenakost namesto ekvivalence, se znotraj liberalne teorije pojavi šele od 19. stoletja naprej. Glej: Ibid., 113–4.

² Kakor izpostavi Elias, je meščanski stan, predvsem v nemškem političnoekonomskem kontekstu, v formaciji lastne identitete izpostavljal tudi umetniške in znanstvene dosežke oziroma se je zatekal v kulturno-umetniško polje tudi zaradi svoje odtegnjenosti od bolj neposredne politične moči, ker je torej lahko edino tukaj prakticiral svojo svobodo.

poezijo, prozo in dramatiko ter govorništvo/retoriko, zgodovinopisje, filozofijo in etiko. Je torej še najbližje veščini/umetnosti izražanja, mišljenja in komuniciranja; predstavlja območje urjenja v sprejemanju odločitev, v senzibilnosti, tenkočutnosti in konverzaciji, izpopolnjevanje v umetnosti mišljenja in izražanja, ki vpliva tudi na dejanja v vsakdanjem življenju (De Staël, 1812, 11–12).

Literatura je skratka po eni strani večšina civiliziranega/kultiviranega sobivanja in socialnega koordiniranja, po drugi pa – če si sposodimo termin sodobnika in intelektualnega somišljenika gospe de Staël, Friedricha Schillerja – natanko območje estetske vzgoje. Pri tem je estetika precej neposredno zvezana tudi z etiko: literatura črpa svojo večno lepoto iz najbolj delikatne in rafinirane moralnosti, saj naj bi s študijem 'umetnosti afektiranja' raziskovali tudi skrivnosti vrline. Literarni vrhunci tako, neodvisno od okoliščin, iz katerih vznikajo, producirajo neke vrste moralne in psihične emocije, ki bralce pridobivajo za občudovanje, kar naj bi jih vznemirilo do te mere, da se v njih vzbudi želja po dobrih delih. De Staël na tej podlagi na primer utemeljuje (moralno) superiornost moderne literature: medtem ko naj bi morala starih temeljila zgolj na enostavni premisi ne prizadejati medsebojne škode, spoštovati zadeve in avtonomijo drugih, naj bi bila morala modernih navdahnjena z "mehkejšimi čustvi": predpostavljala naj bi čut za medsebojno pomoč, podporo in skupni interes. Natanko iz tovrstnih moralnih posebnosti pa naj bi zrasla tudi kvaliteta moderne literature: njena globoka in melanholična senzibilnost naj bi po eni strani bila posledica kompleksnosti moderne družbe, po drugi pa predvsem napredka v poznavanju človeškega srca in talenta v izražanju bolj delikatne občutljivosti, raznolikosti situacij in značajev.

Tovrstno konceptualizacijo literature in estetske vzgoje bi bilo mogoče postaviti v bližino normalizacijskih praks, ki se izvajajo predvsem v odnosu do sebe in z umeščanjem vedenjskih, značajskih 'anomalij' na področje krivde ter v kontekst ekonomike (samo)odgovornosti. Umetiti jih je torej mogoče v kontinuiteto z oblastnimi tehnikami krščanske pastore, ki naj bi ravno s produkcijo zavedanja, zaznavnosti in permanentne nevarnosti učinkovala na ekonomijo želje, jo premeščala, okrepila, preoblikovala in preusmerjala. Eno ključnih orodij moderne individualizacije, že omenjeno tehniko 'prinašanja resnice' s pomočjo priznanja, ki naj bi koreninila v krščanski spovedi, v tem primeru zaznamuje zamenjava zatiranja afektov in strasti za njihovo manipuliranje vzporedno z njihovim prenašanjem v vidnost in govor. Na tej podlagi Foucault na primer tudi identificira temeljne premene v literaturi, ki se od junaške in čudežne pripovedi o preizkušnjah poguma in svetosti, preusmerijo v iskanje temeljnega odnosa do resničnega z izpraševanjem samega sebe, ki ne vključuje le zavesti o sebi, ampak tudi oblikovanje sebe kot moralnega subjekta, vključno z identifikacijo tistega dela sebe, ki je objekt moralne prakse (Foucault, 2010, 69–70).

V tej navezavi je pojem in prakso literature/umetnosti oziroma zgodnjeromantične literarne dramatizacije afektivnih in miselnih procesov fikcijskih junakov ali zgodovinske raziskave (nacionalnih, individualnih) karakterjev s pomočjo literature, mogoče razumeti tudi kot demonstracije, na podlagi katerih ali s katerimi se je mogoče estetsko vzgajati. Oboje je torej do neke mere potrebno navezati na raziskave moči samodeterminacije in nadzorovanja afektov, ki po eni strani utemeljuje moralno delovanje, po drugi pa na republikanske in liberalne politične in gospodarske reforme. V primeru literature in umetnosti s konca 18. stoletja,

skratka, kakor na primer predlaga Paul Hamilton v knjigi *Realpoetika (Realpoetik)* (2013), ne gre izključno ali nujno za smer od afektov k umetniškemu artefaktu, ampak se analize umetniških del približujejo nastajajoči socialni teoriji, teoriji kulture, ki je v tem obdobju (vsaj v krogu razsvetljenih liberalnih intelektualcev in umetnikov) zaposlena z vprašanjem sinhronizacije svobode in reda, tematizacijo pomena javnega mnenja kot vira politične legitimnosti ter nekakšne pogonske sile političnih sprememb, v bolj splošnem smislu pa z raziskavami estetske dinamike družbeno-transformativnih procesov.

Estetskovzgojni teren od druge polovice 19. stoletja in avantgardna estetika umetniškega dela

Od srede 19. stoletja je mogoče določeno premeno v estetski vzgoji razumeti predvsem kot radikalizacijo antikapitalistične kritike znotraj estetskih razprav v večji ali manjši navezavi na umetnost, ki je na primer pri gospe de Staël, predvsem pa Schillerju še relativno latentno prisotna. Medtem ko gospa de Staël pri utemeljevanju potencialov estetske vzgoje pri moderni literaturi izhaja tudi iz kritike profesionalizacije politike in posledičnega izključevanja velikega dela prebivalstva, Schiller v veliki meri stavi na kultiviranje življenjskih oblik in kritiko družbene dezintegracije kot stranskega produkta moderne delitve dela in stanovskih delitev, ki notranje razločujejo družbeno, trgajo notranje vezi človeške narave in razdvajajo njene harmonične sile, ločijo "užitek / ... / od dela, sredstvo od namena, trud od plačila." (Schiller, 3003, 29) Kljub temu, da se oba še do neke mere nostalgичno ozirata v 'otroško dobo' civilizacije (tj. antiko), kjer naj bi bilo vsakdanje življenje neposredno prepleteno z vseprisotno literaturo/poezijo, njune opredelitve estetske vzgoje ne izhajajo iz prepričanja, da je mogoče ponovno doseči nekdanjo estetsko integracijo družbe ter prepletenost družbe, politike in umetnosti. Literaturi/lepim umetnostim je namreč prvenstveno pripisan potencial prispevanja k oplemenitvi človekovega značaja, urjenja v rahločutnosti tako, da smo odprti za stvari, ki na nas učinkujejo, posredno pa prispevajo k dvigu tolerantnosti, zmožnosti vživljanja in medsebojnega pripoznavanja v okviru liberalnega političnega ideala meščanske javne sfere, ki v 18. stoletju še temelji na ideji/idealu ekvivalentne menjave.

Za razliko od tega se v 19. stoletju na eni strani srečamo z oblikujočimi se radikalnimi političnimi instrumentalizacijami umetnosti, kjer se umetnost v vse večji meri misli, interpretira in vrednoti na podlagi terminologije in politične ekonomije,³ v kontrapunktu s katero se

³ Sem je mogoče umestiti tudi formativni kontekst pojma 'avantgarda', ki se preko Saint-Simonove konceptualizacije politične vloge umetnikov iz leta 1825 postopoma aplicira na kontekst umetnosti. O tem glej: Kreft, 1989, 50–7.

začnejo oblikovati radikalne esteticistične zahteve, kjer naj bi umetnost nastopala kot od (real)politike in kapitalističnega trga neokrnjeni rezervat, torej se srečamo z obrambami njene avtonomije.⁴ Napetost med (real)politično instrumentalizacijo in avtonomijo umetnosti nastopa tudi kot izhodišče nekakšne institucionalizacije (meščanske) "kompenzacijske" in afirmativne funkcije kulturne sfere (Marcuse, 1977) v državni kulturni politiki in visoki umetnosti, kjer je umetnosti, najbolj splošno rečeno, pripisana vloga javne službe. Pomembno je izpostaviti, da se meščanske oblike kulturno-političnega utemeljevanja in podpiranja umetnosti v 19. stoletju ne vzpostavljajo več toliko v razmerju do aristokratske, ampak do množične kulture, predvsem pa njene *razvedrilne, distrakcijske* funkcije.

Na drugi strani pa se v 19. stoletju bolj določno srečamo tudi s splošno kritiko meščanskih življenjskih oblik in etosa, hkrati pa sumničavostjo do estetske vzgoje, ki temelji na razsvetljenem imperativu estetske integracije v (povprečno) skupnost, na imperativu konsenza in egalitarnosti mišljenja ter utemeljevanja človekove tvorne dejavnosti, ki naj bi črpala iz t. i. skupnostnega čuta (*sensus communis aestheticus*), saj naj bi vse naštetu zgolj potrjevalo uveljavljene vrednote, ne da bi jih bilo zmožno zares revolucionirati. Ta odmik od povprečne skupnosti in meščanskih življenjskih oblik in etosa je na eni strani mogoče povezati s formacijo modernega imperativa (estetske) inovacije. Torej imperativa inovacije, ki se lahko odvija bodisi v okvirih avtonomizirane estetske forme/umetnostnega dela, bodisi na ravni življenjskih oblik oziroma na ravni umetniškega življenja in samoizumljanja (*dandy*, boema), pri čemer jo je mogoče v veliki meri povezati z epistemološkimi intervencijami, ki jih vnese romantika. Za nas je v tej navezavi relevantno, da se v okviru romantične filozofije deloma premesti privilegirani predmet vednosti: od raziskav, kakšen je človek po naravi, se v vedno večji meri pomaknemo proti raziskavam (naravnih/bioloških in družbenih) pogojev možnosti in omejitve človekovega spoznanja. Romantično "epistemološko intervencijo" namreč v temelju zaznamuje še bolj radikalen odmik od narave kot objektivnega (danega, trdnega, obstoječega) sidrišča subjektivne vednosti (na tej podlagi kot ideal vednosti nastopajo naravoslovne znanosti) oziroma sistemu objektivnosti izmaknjenje resnice, ki jo je pred tem zagotavljal obstoj sveta/reči po sebi. V tem procesu se izpostavi dejstvo, da se resnica tvori v sferi duha, vednosti sami pa ostane prvenstveno analiza njene lastne zgodovine, starih ali še operativnih iluzij in predsodkov, ki jih določajo okoliščine človeku imanentnega okolja oziroma množstvo kolektivnih iluzij (Simoniti, 2012, 181–201).

V nekem najbolj splošnem smislu bi lahko govorili o bolj neposredni preusmeritvi pozornosti na fikijsko naravo realnosti, ki bo predstavljala pomembno izhodišče delnih redefinicij uveljavljenih koncepcij estetske vzgoje. Te redefinicije se bodo naslonile natanko na pretekle obsodbe umetnosti, da operira zgolj z videzom oziroma v okvirih imaginarnega (Platon). Kljub

⁴ Kronološko naj bi se v 19. stoletju najprej neposredno distanciral od (real)politične rabe politične terminologije v umetnosti Stendhal, in sicer tako, da izraz "levica" rabi v izvirno estetskem smislu, kot primarno ali kar izključno izraz za estetski radikalizem. Skuje torej izraz "umetniško levičarstvo", ki je načeloma onstran referenčnega polja v (real)politični sferi. Stendhalova pozicija torej evidentno nakazuje na določen razcep oziroma jo je mogoče interpretirati deloma drugače glede na to, za katero referenčno polje se jo uporabi – kot to formulira Kreft: Stendhal je "zmerni levičar v politiki – levi ekstremist v umetnosti". V: Ibid., 43.

splošnemu prepričanju specifika Platonove 'obsodbe' umetnosti namreč ni toliko v tem, da jo zvede na posnemanje stvari (tj. resnice stvari). Platon umetnost namreč konceptualizira kot dozdevek, torej ne nekaj, kar je nasprotno resnici, kar je njena odsotnost, ampak nekaj, kar posnema učinek resnice s svojo golo neposrednostjo, s svojim "čistim šarmom resnice" (Badiou, 2012, 602), na tak način pa ne potrebuje nikakršnega dela vednosti (argumentiranje, retorična sredstva itn.), da bi se ta pokazala/razkrila.⁵ Estetskovzgojna oblika 19. stoletja bo skratka na eni strani sledila sklepu, da če dostopamo zgolj do videza realnosti, pojavnosti, je natanko "umetniški videz" tisti, ki lahko razkriva logiko konstitucije realnosti. Na drugi strani pa bo sledila sočasnim ugotovitvam glede človekovega samozavedanja: če je samozavedanje mogoče doseči na podlagi človekovega odtujevanja zaradi produktov njegovega dela, bodo tudi umetnosti, opredeljene kot človekova predmetna pozunanjanja, eno od potencialnih sredstev dosege tega samozavedanja. Četudi smo podobne sklepe zasledili že v primeru zgodnjieromantičnega discipliniranja/kultiviranja afektov, strasti in interesov z umetnostjo, se teren povezave estetike, etike in umetnosti v 19. stoletju vendarle v vedno večji meri pomika proti povezavi estetike, umetnosti in vednosti. Temu ustrezno pa se raziskujejo tudi skupne točke umetniške in mišljenjske (tvorne) dejavnosti oziroma se umetnost sama pomika proti (samo)raziskavi. Programsko zahtevo, da naj bi umetnostno tvorno delovanje raziskovalo lastne pogoje možnosti in se gibal proti samotransparentnosti lastnih postopkov, sicer, izhaja joč iz Kantove opredelitve samostojnosti mišljenja, kronološko najprej definira Friedrich Schlegel (Schlegel, 1998). Avtonomizacija moderne umetnostne sfere med 19. stoletjem skratka sovpadе s programsko zahtevo po samorefleksivnosti umetnosti, pogojno rečeno: "volji do vednosti o sami sebi", kjer se vzpostavi avtopoetična podoba umetniške tvorne dejavnosti ali umetnostnega dela samega.

Poleg programske zahteve po samorefleksivnosti in avtonomiji umetnosti, bo za estetskovzgojne oblike od 19. stoletja vendarle ključna še bolj neposredna vez konceptualizacije umetnosti in umetniških praks samih ter kritike politične ekonomije oziroma oblikujoče se kritične teorije. Oba terena – torej bodisi esteticistični zagovor avtonomije umetnosti bodisi odmik od meščanskih estetskih norm na način simpatiziranja z delavskim razredom – bosta pri tem sovpadla s programskim prelamljanjem s prevladujočim meščanskim okusom in funkcionalističnim življenjskim etosom v okviru dela romantičnega gibanja 19. stoletja. Pri tem je ključno izpostaviti, da nobeden od njiju ne prinaša nekega radikalnega reza v estetsko vzgojo kot tako, ampak imata predvsem posledice za načine njene manifestacije. Estetskovzgojno premeno od 19. stoletja tako zaznamuje temeljni odmik od konvencionalnih izraznih sredstev in na skupnostnem čutu / podobah družbenega povprečja (*sensus communis*) utemeljenega poskusa doseganja deljenega razumevanja. Ta prelom je mogoče na eni strani uokviriti z modernim imperativom singularne invencije, na drugi pa natanko s to novo kritično pedagoško

⁵ V tej navezavi se bo bolj neposredno vzpostavilo tudi nasprotje med romantično filozofijo in romantičnimi filozofskimi konceptualizacijami umetnosti: medtem ko bo prvo zaznamovalo splošno sumničenje do neposrednosti/neposredovanosti resnice, bodo druge stavile natanko na to neposrednost, temu ustrezno pa tudi vzpostavile koncepcije, da se resnica uteleša natanko v umetnosti.

funkcijo modernega/modernističnega umetnostnega dela, ki naj bi v razmerju do gledalca bolj kot estetsko integrativno učinkoval kot trganje obstoječega (estetsko) stanja skupnosti ali internalizirani skupnostni čut.

V obeh primerih, torej tako pri umetniški tvorni dejavnosti kot gibanju proti samotransparentnosti lastnih postopkov ali razširjenem terenu kritično pedagoške estetske vzgoje od konca 19. stoletja naprej, se načeloma še vedno gibljemo na osnovnem terenu liberalne tehnologije vladanja, ki smo ga orisali v predhodnem poglavju. Temu ustrezno pa gre v vseh primerih, vsaj posredno, za vprašanje ekonomičnega (samo)vladanja na način usmerjanja lastnega delovanja s cepljenjem želje po delovanju, ki je tesno zvezano tudi s temeljno voljo do znanja in resnice. Estetskovzgojne oblike od 19. stoletja so torej še vedno zaposlene s proizvodnjo resnice, vendar se odmaknejo od zgodnjieromantičnega izpovedovanja, prinašanja na plan prikrito, polzavedno, posebno znotrajestetsko (tj. z objektivacijo, nadzorovanjem in kultiviranjem znotrajestetskega), proti samotransparentnosti lastnih postopkov in pogojem možnosti ter razkrivanju logike videza znotraj same umetniške tvorne dejavnosti. Posredno pa so zaposlene z že omenjeno raziskavo naravnih in družbenih pogojenosti zaznavanja, zgodovino preteklih in še operativnih iluzij, 'naravnih' omejitev človekove spoznavne zmožnosti itn., ki jo je razprla romantična epistemološka intervencija. Na podlagi te splošne estetskovzgojne premene je mogoče misliti tako nastajajočo socialistično realistično, vulgarno didaktično neposrednost, heideggerijansko 'poetično ontologijo', kritično teoretske utemeljitve umetnosti imanentnega ideološkega učinka ali konceptualno umetniške analitične raziskave ontologije umetnosti, naravnih in kulturnih pogojenosti zaznavanja v 20. stoletju.

V tej navezavi velja še dodatno osvetliti splošne specifične estetske pojavnosti modernega/modernističnega umetniškega dela, pri čemer se je mogoče opreti na konceptualizacijo avantgardne estetike umetniškega dela, kot jo formulira Grant Kester. Avantgardna estetika umetniškega dela naj bi po Kesterju postala polno operativna šele sredi 19. stoletja, pri čemer naj bi jo zaznamoval prehod k vzpostavljanju drugačnih odnosov do gledalca, kot so bili uveljavljeni. Pri tem naj bi temeljila predvsem na ideji, da avtentično umetniško delo predpostavlja določeno neodvisnost tako od umetnika kot od gledalca, pri čemer naj bi z gledalcem komuniciralo natanko preko te neodvisnosti in nesoizmerljivosti, še najpogosteje na način šoka, raztrganja, napada, tujosti, skratka na način različnih oblik estetske alienacije: "Avantgardno umetniško delo v tem scenariju služi razkritju nemožnosti konvencionalnega jezika, da bi zaobjel neskončno kompleksnost sveta ter naivne, po možnosti reakcionarne omejitve 'sladkega' konsenza o svetu. Konsenz ali deljeno razumevanje je v tem primeru povezano z nečim vablјivim, vendar nebitvenim, celo nezdravim, medtem ko raztrganina v konsenz privzema neposredno terapevtsko vrednost." (Kester, 2004, 19)

Kester sicer obliko estetske vzgoje, ki smo jo nakazali v prejšnjem poglavju, kronološko uokvirja s kontekstom 17. in 18. stoletja, kjer naj bi bilo mogoče opaziti vzporednico med filozofskimi konceptijami estetske izkušnje kot oblike komunikacije (Wolff, Hume, Kant) in vlogo, ki jo je umetnost takratnega obdobja igrala v okvirih vsakodnevnega življenja. Kot paradigma-tični primer te vloge izpostavi predvsem rokokojsko slikarstvo, ki je služilo dekorativni podlagi salonskega družabnega življenja, in naj bi prikazovalo ter v sami zasnovi slikovnega polja spodbujalo aristokratsko umetnost kultiviranega egalitarnega razpravljanja kot nekakšno an-

ticipacijo (ideala) meščanske javne sfere (Ibid., 26). Prehod proti avantgardni estetiki naj bi pri tem v temelju zaznamovala natanko sprememba v umeščanju umetnikov v razmerju do njihovih (v vedno večji meri meščanskih) potrošnikov, hkrati pa spremenjena vloga umetnosti v ravno tako spremenjenih družbenih okoliščinah (umetnost, ki pretežno nastopa na prostem trgu in za anonimnega naročnika). Medtem ko je rokokojski umetnik v estetski zasnovi umetniškega dela še bil v simbiotičnem razmerju do svojega (aristokratskega) gledalca in podpornika, naj bi pomik proti avantgardni estetiki v temelju zaznamovala refleksija vsesplošnega imperativa utilitarizacije in instrumentalizacije, ki grozi tudi umetnosti, hkrati pa vpeljuje umetnikove identifikacije z revolucionarnim delavskim razredom, ki tudi predstavlja podlago za že omenjeno razumevanje umetnosti in umetnikov na podlagi uporabe distinkcij iz (real)poličnega vokabularja (glej: Kreft, 1989: 33–96). Na tej podlagi naj bi se vzpostavil tudi teren za 'estetsko didaktiko' na način 'estetske alienacije' (primer Brechtovega potujitvenega učinka), ki ga je mogoče razumeti v povezavi s koncepcijami o umetnosti kot negativnem pozicioniranju do sveta/obstoječega⁶ in koncepcije umetnosti, ki razkriva videz realnosti/ideologije (konceptualizacije estetskega učinka kot umetnosti imanentnega ideološkega učinka).

Nesoizmerljivost, šokantnost, tujost modernega/modernističnega in avantgardnega umetniškega dela je vendarle potrebno razumeti tudi v okvirih omenjene paradigme umetniške ustvarjalnosti kot singularne invencije, naraščanja pomena "nominalizma" znotraj moderne umetnosti oziroma splošne singularizacije umetniških del po padcu objektivnih reprezentacijskih (žanrskih, medijskih itn.) norm, ki predpostavljajo vzpostavitev drugačnih oblik medijiranja individualiziranih umetnostnih oziroma drugačnih oblik vzpostavljanja relacij z univerzalnim (Osborne, 2013, 83-4).⁷

19. stoletje torej predstavlja formativni kontekst diferenciacije (real)politične usmerjenosti umetnika in – vzporedno z avtonomizacijo umetnostne sfere – (avtonomne) politike estetske komponente umetnosti (pa naj se ta nanaša na umetnostno delo/formo ali življenjske oblike). Ta konflikt bo vendarle prišel posebej v ospredje predvsem v okviru zgodovinskih avantgard z začetka 20. stoletja, ki so se bolj neposredno vključile v realpolitične boje (italijanski futuristi, jugoslovanski nadrealisti itn.). In sicer predvsem kot težko združljiva razpetost med političnostjo umetnosti, ki primarno operira na način revolucioniranja estetskega ali življenjskih oblik, temu ustrezno pa je tudi individualizirana, in družbenotransformativnim delovanjem na (real)političnem terenu, ki predpostavlja bolj učinkovite, neposredne in širše dostopne estetsko-didaktične pristope.

⁶ Umetnik naj bi sicer pri svojem tvornem procesu izbiral iz danega (vtisov, podob, jezika, preteklih ali obstoječih iluzij, mišljenjskih vzorcev itn. zunanje realnosti, skratka fenomenov ali ideologije), vendar pri tem naj ne bi operiral v golem modusu transformacije, deformacije, temu ustrezno ustvaril posnetek, dvojniki danega, ampak naj bi že transformirano/deformirano dano (ki je dano le kot fenomen, imaginarno) vpel v novo pomensko celoto, samoreferencialen sistem pomenjanja, temu ustrezno pa tudi ustvaril spreobrnitev danega (*retournment*), imaginarno realnost znotraj imaginarne realnosti (ki kot taka tudi nakazuje na to, da je realno dano zgolj imaginarno). Glej: Badiou, 2013, 32-9.

⁷ Osborne med ključnimi modernističnimi oblikami vzpostavljanja medijskega okolja za individualizirana umetniška dela kot predpogoj njihove družbene realizacije izpostavi umetniške –izme (kolektivna umetniška gibanja), totalitete avtorskega opusa, v drugi polovici 20. stoletja pa predvsem tudi umetniške serije.

“Družbeni obrat” v umetnosti od druge polovice 20. stoletja

Tako poimenovani “družbeni obrat” umetnosti od druge polovice 20. stoletja bi v navezavi na obe estetskovzgojni obliki lahko v prvi fazi razumeli kot delno aktualizacijo estetske vzgoje s konca 18. stoletja, torej tudi dialoške estetike predavantgardnega umetnostnega dela. Če se osredotočimo na osnovne poteze “družbenega obrata”, ki jih je mogoče odpreti na podlagi uvida omenjenih izbranih konceptualizacij obratov, je od konca devetdesetih let v okvirih mišljenja (predvsem vizualne) umetnosti in politike nedvomno bolj odmevala konceptualizacija relacijskega obrata oziroma estetike francoskega kuratorja in teoretika umetnosti Nicolasa Bourriauda, ki je na podlagi izbranih umetniških primerov razkril in utemeljeval produkcijo družbenosti v umetnosti od devetdesetih let 20. stoletja naprej. To naj bi bilo na eni strani mogoče razumeti kot intervencijo v vsesplošno poglobljenje in standardizacijo družbene vezi, na drugi strani pa na terenu temeljnih sprememb v mišljenju in prakticiranju (emancipatorne) politike od šestdesetih let 20. stoletja, ki je na strani snovanja drobnih modifikacij obstoječega in naj bi se odmaknila od modernih revolucionarnih in utopičnih emancipatornih projektov. Torej naj bi se odmaknila od projektov, ki temeljijo na vnaprejšnjem zamišljanju zgodovinskega razvoja, pri čemer sodobna umetnostna dela “poskušajo vzpostaviti načine obstoja ali modele delovanja znotraj obstoječe stvarnosti (Bourriaud, 2007, 16–7).”

Bourriaudovi konceptualizaciji je sledila utemeljitev participatornega obrata ene od njegovih kritičark, Claire Bishop, ki je razkrila “vzpon zanimanja za participacijo in sodelovanje, ki se je na številnih koncih sveta sprožilo na začetku devetdesetih let 20. stoletja (Bishop, 2012, 7).” Šlo naj bi za razširjeno polje, ki je bilo v času njenega pisanja znano pod pojmi, kot so družbeno angažirana umetnost, skupnostna umetnost, eksperimentalna umetnost, dialoška umetnost, intervencijska umetnost, participatorna umetnost idr., vse pa naj bi zaznamovala predvsem težnja po uničenju tradicionalnega razmerja med umetniškim objektom, umetnikom in občinstvom. Bishop za razliko od Bourriauda utemeljitev “družbenega obrata” v umetnosti od devetdesetih let v samem začetku kontekstualizira s sočasnimi kulturnopolitičnimi premenami v ravnanju z ustvarjalnostjo, pri čemer se osredotoči na formativni kontekst “nove ekonomije” od osemdesetih let 20. stoletja v Severni in Zahodni Evropi oziroma analizira laburistično retoriko, ki naj bi si zastavljala vprašanja, kaj lahko umetnost stori za družbo. Umetnost naj bi tako, kot izpostavi, manjšala nezaposljivost, kriminaliteto in spodbujala podjetnost, predvsem pa tudi prispevala k zmanjševanju “družbene izključenosti” delov populacije, ki so izgubili povezave s trgom dela, hkrati pa bi odpravljala njihovo izoliranost, saj naj bi jim pomagala sklepati poznanstva, razvijala družabnost in sploh prispevala k ‘pozitivnemu sprejemanju tveganj’ (Ibid., 20).

V zadnjem desetletju sta znotraj diskurza o sodobni umetnosti odmevali tudi konceptualizaciji pedagoškega obrata in novega institucionalizma, pri čemer naj bi se slednji nanašal predvsem na vključevanje raznolikih horizontalno in samoorganiziranih kolektivov, ki delujejo v večji ali manjši bližini umetnosti, v prostore umetniške institucije. Tako naj bi kolektivi v hierarhično organizirani kontekst institucije – ki ima trdne pravnoformalne temelje – vnašali “alternativne načine delovanja” in jih “od znotraj” virusno preoblikovali. Podobno naj bi

delovali tudi v umetniško institucijo vneseni “alternativni modeli produkcije znanja” v okviru pedagoškega obrata,⁸ kot so samoorganizirani izobraževalni kolektivi, nehierarhično organizirani bralni seminarji, začasni arhivi in knjižnice v galerijskem kontekstu, predavanja, pogovori in okrogle mize o raznolikih perečih družbenih tematikah, ki črpajo iz tradicije t. i. institucionalne kritike in radikalnih pedagoških praks 20. stoletja (avtonomne univerze, radikalno izobraževanje ipd.), ki načeloma nimajo nikakršne neposredne povezave z umetniškim poljem, ampak bolj z družbenimi gibanji.

Nove prevladujoče sodobnoumetniške organizacijske oblike, kot so sodelovalni, raziskovalni, intervencijski, samoorganizirani razprti procesi, ki se pogosto (samo)utemeljujejo kot kontrapunkt neoliberalni razgradnji skupnega, izginjanju javnega prostora, manjšanju javnih sredstev in prostorov za (neaplikativno) kritično humanistično in družboslovno vednost, je tako mogoče razumeti znotraj razširjene koncepcije, da je družbeno v aktualnih gospodarsko-političnih okoliščinah vsesplošno ogroženo, pri čemer naj bi sodobna umetnost predstavljala enega od osrednjih branikov aktualnega postpolitičnega stanja “po koncu družbe”. Vsesplošna ogroženost družbenega se pri tem utemeljuje na podlagi politično programskega zanikanja pozitivnega temelja družbenega oziroma izhodiščne teze, da “družba ne obstaja”, ki so pospremile začetek neoliberalnih politično-gospodarskih reform od konca sedemdesetih let 20. stoletja. Sodobna umetnost naj bi tako, kot izpostavi Boris Buden, izhajajoč iz Dantonove teze o koncu (zgodovine) umetnosti iz osemdesetih let, nastopala v postdružbenem kontekstu umetnostnega sistema, ki naj ne bi bil družbeni fenomen, ampak prvenstveno transnacionalni, dirgiran mobilni, hierarhičen fenomen moči, generator artikulacije zasebnega interesa ter tržne realizacije umetnostnih del (Buden, 2009, 93). V primeru umetniškega sistema kot mediacijskega okolja sodobne umetnosti naj bi skratka šlo za “desublimacijo celotnega tradicionalnega področja (družbeno)nacionalne kulture oziroma umetnosti (Ibid, 95),” na račun česar naj bi umetnost tudi izgubila svojo nekdanjo umeščenost, vkoreninjenost v konkretno družbeno in politično telo, bila obsojena na golo generiranje simbolnega kapitala na “umetnostni borzi”, in bila vsesplošno desocializirana oziroma namesto na družbenost obsojena na družabnost umetnostnega sistema.

Budnove teze je mogoče v najbolj splošnem umestiti v kontekst normativnih kritičnoteoretskih prispevkov o sodobni umetnosti, ki se osredotočajo predvsem na reduciranje kulturne in umetnostne produkcije na blago, pomikanje kulturne politike proti gospodarski politiki oziroma pomika kulture in umetnosti proti kulturni in kreativni industriji. Ti kritičnoteoretski prispevki pri tem črpajo predvsem iz analiz delovanja ‘komercialnih’ zasebnih galerij, umetniških sejmov in umetniških zvezd (pogosto znotraj angloameriškega prostora) ter razkrivajo prevlado ekonomske vrednosti nad simbolno vrednostjo umetnostnih del, vpetost sodobne umetnosti v gentrifikacijo itn. Poleg naštetega pa pogosto črpajo tudi iz kulturnopolitičnih legitimacijskih plemen v zadnjih treh desetletjih, kjer razkrivajo predvsem razširitev ideje, da naj bi kultura in umetnost postali sredstvi gospodarskega razvoja zahodnih deindustrializiranih mest ter bili sploh podvrženi logiki ekonomske racionalnosti. Kako so torej neoliberalne

8 Termin pedagoški obrat sicer uvedeta P. O'Neill in M. Wilson v knjigi *Curating and the Educational Turn* (2010).

politično-gospodarske reforme, ki naj bi sodobno umetnost prisilile v logiko ekonomske racionalnosti, združljive z njenim "družbenim obratom" ter (vnovično) razširitvijo koncepcij o njeni politični in družbeni vlogi?

Nezdružljivost vsaj do neke mere izhaja iz specifične percepcije neoliberalizma kot konca solidarnosti, trganja družbenih vezi oziroma vsesplošne družbene dezintegracije, kar je predvsem v zadnjem dobrem desetletju postopoma v vedno večji meri postavljeno pod vprašaj, saj naj bi v neoliberalnih družbah družbena integracija postala kvečjemu močnejša, bolj poglobljena, predvsem pa (znova) tesno prepletena z moralo:

Medtem ko je klasična socialna država vsaj določenemu številu ljudi omogočala boemsko življenje in dopuščala vsaj določeno mero indiferentnosti do družbenih norm, javne morale in pravil spodobnosti, danes obstranci v novem socialnem režimu čutijo vso moralno in psihološko težo lastne neproduktivnosti in so tesno družbeno integrirani, a tokrat kot objekti zasramovanja, ki so družbeno prikazani kot breme na proračunskih virih skupnosti in negativen zgled za podjetne in konkurenčne, pozitivno misleče, vitalne, zdrave in produktivne člane skupnosti. (Krašovec, 2016, 83)

Politični teren sodobne umetnosti je skratka tesno zvezan z njenimi produkcijskimi pogoji, pri čemer aktualizacija dialoške estetike, ki smo jo srečali v okvirih estetske vzgoje konec 18. stoletja, sovpade tudi z aktualizacijo (neo)liberalne tehnologije vladanja. Seveda ne gre zgolj za to, da bi "družbeni obrat" sodobne umetnosti zaznamovala izključno eliminacija futuroloških in utopičnih političnih vidikov ter fokus na obstoječem oziroma njegovem (mikro)reformiranju, aktualizacija družbene in moralne odgovornosti sodobne umetnosti, predvsem pa tudi odmik od modernistične strukturne kritike in revolucionarnih projektov proti identitetnim politikam in kulturnim študijam na referenčni ravni umetnostnih del, ampak se vse naštetno tesno zvezuje s produkcijskimi pogoji samega umetnika. Skratka pogoji fleksibiliziranega in prekarnege dela oziroma razširitve logike programskorazpisnega financiranja, razširitve zunajumetnostne legitimacije (pa naj gre za ekonomsko racionalnost ali pač socialno odgovornost), kjer naj bi bilo delo sodobnega prožnega umetnika neprestano podvrženo (samo)evalvaciji, imperativu (samo)odgovornosti, zagotavljanju konkurenčnosti na trgu delovne sile ter hkrati usposobljenosti za v vedno večji meri sodelovalno, skrbstveno, komunikacijsko, afektivno delo.

V tej navezavi je družbenoekonomske pogoje sodobne umetnosti in njen prevladujoči politični teren najbolj ustrezno razumeti na podlagi pomika od povojne socialne države in njej odgovarjajoče skrbstvene socialne politike proti temu, kar Stephen Lessenich (2015) imenuje aktivacijska socialna politika. Aktivacijsko socialno politiko naj bi bilo mogoče kronološko najprej zaznati v okviru novih pristopov k obravnavanju brezposelnosti, nekoliko pozneje pa se v oblikah socialno zapovedanega aktivnega in socialno odgovornega državljanstva razširi tudi na področje upravljanja političnega življenja posameznikov (t. i. aktivno državljanstvo). Nanaša se skratka na širše spremembe v modalnosti nacionalnih držav, pri čemer naj ne bi šlo za nekakšen "odmik države", ampak za spremembo logike in podobe njenih posegov. Lessenich se tukaj opre prav na študije, ki so črpale iz Foucaultovega pojma tehnologije vladanja oziroma vladnosti, torej – najbolj splošno rečeno – na analize prepleta tehnik gospodstva in modelov subjektivacije. V primeru aktualnih sprememb naj bi tako šlo sicer za pomik od (liberalne) pomoči za samopomoč k (neoliberalni) aktivaciji za lastno aktivnost, katere predmet je hkrati

“sebičen” in družbeno odgovoren subjekt, pri čemer se kot osrednje tveganje vzpostavi na-tanko premalo socializirani, preveč individualizirani, družbeno nemobilni posameznik, ki se upira aktiviranju in je sploh “grožnja socialnemu” (Lessenich, 2015, 85–144). Posamezniki s svojo aktivacijo in polnim privzetjem tržne logike pri tem niso odgovorni le za lastno eksistenčno stanje, položaj na trgu delovne sile in splošno ekonomsko stanje, ampak hkrati (so)odgovorni za položaj sodržavljanov in lokalne skupnosti. Torej tudi odgovorni za “negativne” in razdruževalne posledice polnega privzetja tržne logike na in za druge: posamezniki naj bi v vse večji meri prevzemali funkcije in odgovornosti tistih, ki naj bi jih politično predstavljali oziroma vladali v njihovem imenu, hkrati pa ostajajo distancirani od dejanske oziroma neposredne politične moči.

Na družbeni mikroravni bi tako bilo mogoče vidike aktivacijske socialne politike na primeru sodobne umetnosti na eni strani ugotavljati na ravni samega dela umetnikov in institucij za sodobno umetnost, ki se, če se ne uspejo prilagoditi logiki ekonomske racionalnosti, vedno pogosteje zatekajo k prevzemanju funkcij, za katere je nekoč skrbela skrbstvena kulturna politika socialne države (glej: Kraner, 2018). To prevzemanje funkcij kulturne politike, ki je tesno zvezano s širšim manjšanjem ugleda (sodobne) umetnosti, eliminacijo koncepcije, da je umetnost vrednota sama po sebi, spremlja tudi zatekanje k zunajumetnostni legitimaciji, ki jo v kontekstu laburistične retorike izpostavi Bishop. Pri tem gre skratka za težko razločljive spoje obsojanja sodobne umetnosti, da zajeda javne proračune, nove ‘družbene občutljivosti’ sodobnih umetnikov ter postindustrijske gospodarske in neoliberalne aktivacijske socialne politike: “Retorika umetnikov, katerih projekti si prizadevajo za pospeševanje ustvarjalnosti, se zavzema za odpravo hierarhije, /.../ na koncu zveni identično retoriki vladne kulturne politike, zagrete za mantri dvojčici o družbeni vključenosti in o ustvarjalnih mestih.” (Bishop, 2012, 23)

Sklep

Ta osnovni okvir nas pripelje nekoliko bližje k moralnemu registru, značilnem za refleksije dialoškega v sodobnem umetnostnem delu in kjer se umetnostno delo v vedno večji meri vrednoti na podlagi spekulativnih projekcij o njegovemu učinkovanju. Umetnostni projekti tako predstavljajo dober ali slab zgled za sodelovanje ali kritičnost, se empatično in horizontalno povezujejo ali zgolj brezsranno izkoriščajo aktivirano publiko, sprevrčajo vladajočo ideologijo ali slednjo le reproducirajo, so zgolj kronološko sodobni ali reflektirano prisotni v svojem prostoru in času itn. Takšno moralno vrednotenje sodobne umetnosti izhaja iz preteklih konceptualizacij političnega, emancipatornega, revolucionarnega estetskovzgojnega potenciala umetnostnega dela, pri čemer pa v veliki meri nastopa na političnem in etičnem terenu identitetnih politik in njihovih teoretskih legitimacij, ki so, predvsem od devetdesetih let naprej, izpostavile spoštovanje do drugega, pripoznavanje razlik, zaščito temeljnih svoboščin, skrb za človekove pravice, na družbeni mikro ravni pa vprašanja (subjektivne) vesti, spoštovanja, pravičnosti, odgovornosti, konsenza in dialoga. Skratka na terenu osnovnih liberalno humanističnih postulatov, kjer naj bi bilo mogoče strukturne družbene neenakosti preseči predvsem z

estetsko vzgojo (dovzetnostjo, občutljivostjo, tolerantnostjo, občutkom za skupnost) posameznikov. Postaviti jih je mogoče v bližino tega, kar Chantal Mouffe imenuje moralni register politike/političnega (Mouffe, 2005, 5), ki naj bi prvenstveno temeljil na negaciji za politiko konstitutivnega antagonizma na račun imperativa konsenza.

Literatura

- Badiou, Alain: *Art and Philosophy*, The Bloomsbury Anthology of Aesthetics, ur. McQuillan, Colin, Tanke, Joseph. New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury, 2012.
- Badiou, Alain: The autonomy of the aesthetic process. *Radical Philosophy*, št. 178, 2013, 32–9.
- Bishop, Claire: *Umetni peklji: participatorna umetnost in politika gledalstva*. Ljubljana: Maska, 2012.
- Bourriaud, Nicolas: *Relacijska estetika. Postprodukcija: kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska, Ljubljana, 2007.
- Buden, Boris: Umetnost po koncu družbe, *Maska*, št. 121–122, pomlad 2009, 90–96.
- De Staël, Germaine: *The Influence of Literature upon Society*, zvezek 1. London: Printed for Henry Colburn, English and foreign public Library, 1812.
- Elias, Norbert: *O procesu civiliziranja: sociogenetske in psihogenetske raziskave (prvi zvezek)*. Ljubljana: /* cf., 2000.
- Foucault, Michel: "Družbo je treba braniti". *Predavanja na College de France (1975–1976)*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2015a.
- Foucault, Michel: *Rojstvo biopolitike. Kurz na College de France (1978–1979)*. Ljubljana: Krtina, 2015b.
- Foucault, Michel: *Zgodovina seksualnosti*. Ljubljana: Založba ŠKUC, 2010.
- Habermas, Jürgen: *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1989.
- Hamilton, Paul: *Realpoetik. European Romanticism and Literary Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Hirschman, Albert, O.: *Strasti in interesi. Politični argumenti za kapitalizem pred njegovim zmagoslavjem*. Ljubljana: Krtina, 2002.
- Kester, Grant: *Conversation Pieces: community and communication in modern art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.
- Kraner, Kaja: Kulturna politika kot tehnologija vladanja: med gospodarsko in socialno politiko. *Časopis za kritiko znanosti*, let. XLVI, št. 272, 2018, 15–30.
- Krašovec, Primož: Še enkrat o neoliberalizmu II. politika. *Andragoška spoznanja*, 22(1), 2016, 71–84.
- Kreft, Lev: *Spopad na umetniški levici (med vojnama)*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1989.
- Lessenich, Stephen: *Ponovno izumljanje socialnega. Socialna politika v prožnem kapitalizmu*. Ljubljana: Krtina, 2015.
- Marcuse, Herbert: "O afirmativnom karakteru kulture", v: *Kultura i društvo*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
- Mouffe, Chantal: *On the Political*. London, New York: Routledge, 2005.
- Osborne, Peter: *Anywhere or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London, New York: Verso, 2013.
- Schiller, Friedrich: *O estetski vzgoji človeka. V vrsti pisem*. Ljubljana: Claritas, 2003.
- Schlegel, Friedrich: *Spisi o Literaturi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998.
- Shaked, Nizan: *The synthetic proposition: conceptualism and the political referent in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- Simoniti, Jure: Romantična znanstvena revolucija med odpravo reči na sebi in institucijo mesta izjavljanja, v: Berlin, Isaiah: *Izvori romantike*. Ljubljana: Krtina, 2012.
- Slacek Brlek, Andrej Sašo: *Odnos med "estetsko javnostjo" in "politično javnostjo": doktorska disertacija*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2012.

Povzetek

Razmislek o povezavah umetnosti in politike postaja v zadnjih desetletjih (znova) relevanten skupaj s konceptualizacijami premikov, ki naj bi jih vnesla sodobna umetnost, kronološko najpogostejše umeščena v obdobje od devetdesetih let 20. stoletja naprej. Številnim sodobnim umetniškim praksam in njihovim konceptualizacijam je pri tem skupno, da poskušajo najti predzgodovinsko smer redefiniranja modernističnega avtonomnega umetnostnega dela/forme, ki je objekt-artefakt in nekakšen gibalec komunikacijskih izmenjav in ustvarjalec družbene vezi. V članku izhajamo iz teze, da je povezave sodobne umetnosti in politike najbolj ustrezno razumeti v polju estetske vzgoje, ki je tudi tisti teren, na podlagi katerega umetnost vstopa v zahodno tradicijo vednosti in oblasti. Kljub temu je od modernosti naprej mogoče identificirati določene premene, ki se vežejo predvsem na različne konceptualizacije, kako naj bi se estetska vzgoja s pomočjo umetnosti manifestirala. Sodobnoumetniški “družbeni obrat” bomo tako razumeli v polju aktivacijske socialne politike in postavili v bližino liberalno reformistične estetskovzgojne paradigme s konca 18. stoletja.

Summary

Reflection on the connections between art and politics in recent decades has evidently become relevant (again) parallel to the conceptualization of shifts which are supposed to be introduced by contemporary art, chronologically most often located in the period since the 1990s. A number of contemporary art practices and their conceptualizations are common in trying to find a prehistoric line of redefinition of modernist autonomous artwork/form as an object-artifact in the direction of a kind of communication and social bonds generator. The article is based on the thesis that the links between contemporary art and politics are most appropriately thought of in the field of aesthetic education, which is also the field in which art enters the western tradition of knowledge and power. Nevertheless, it is possible to identify certain transitions from modernity on which mainly relate to different conceptualizations of how aesthetic education should be manifested through art. A contemporary-artistic “social turn” will thus be understood in the field of activation social policy and placed in proximity to the liberal-reformist aesthetic-educational paradigm at the end of the 18th century.

Ključne besede

estetska vzgoja, liberalna tehnologija vladanja, avantgardna estetika, sodobna umetnost

Keywords

aesthetic education, liberal technology of governance, avant-garde aesthetics, contemporary art

Umetnost in politika: nasilje neoliberalnega nekrokapitalizma

Marina Gržinić

Kroženje kapitala je danes edini teren, na katerem lahko relevantno preišljujemo o institucionalnih, kulturnih, ideoloških, epistemoloških in umetniških povezavah med družbo, politiko in gospodarstvom. Kaj bo opredeljeno kot nasilno, je vedno rezultat nasilnih hegemonskih procesov. Podobe ubijanja nas lahko izzovejo ali pa nas še dodatno paralizirajo, da se povsem prepustimo našemu vse bolj normativiziranemu, a obenem ubogemu biopolitičnemu življenju. V prispevku se bom osredotočila na kontekstualizacijo teh pojavov ter pokazala, da so podobe in njihova politika še kako pod vplivom procesov rasizma, hegemonije in kapitala. Prav tako bom pokazala, da je zahteva po oblikovanju alternativnih zgodovin osrednja emancipatorna gesta vsakega relevantnega odnosa med umetnostjo in politiko v času nekrokapitalizma, ki odloča tudi o zahodnem biopolitičnem življenju.

Uvod

Glavna sprememba, ki jo je danes možno uzreti znotraj neoliberalnega globalnega kapitalizma, je v temelju povezana z “življenjem”. Zadeva dva različna načina, ki sta povezana s kapitalizmom in njegovim upravljanjem življenja. Po drugi svetovni vojni je stanje na Zahodu pravzaprav prineslo novo razmerje med življenjem in politiko, ki jo poznamo pod imenom biopolitika. Slednja deluje s pomočjo številnih regulativnih tehnik v okviru vsakdanjega življenja posameznikov. Biopolitika, kot jo je sredi sedemdesetih let konceptualiziral Michel Foucault, označuje vstop fenomenov, ki so značilni za življenje človeških vrst, v red vednosti in oblasti ali preprosto v sfero političnih tehnik (Foucault 2010). A kako to stori? *Biopolitika* deluje po formuli, ki sem jo zasnula in jo uporabljam pogostokrat: biopolitika preprosto pomeni “omogočiti življenje in pustiti umreti”. Pomeni oblikovanje države blaginje za “prave” državljane – nacionalne; in ne za migrante – vse ostale pa pusti umreti, tako kot je pustila tiste, ki so v času hladne vojne prihajali iz nekdanje Vzhodne Evrope, Tretjega sveta in tako dalje. Osmi različica filma James Bond je odlično povzela zahodno biopolitično sintagmo, saj se naslov filma glasi *Živi in pusti umreti* (1973).

Toda z neoliberalnim globalnim kapitalizmom se to biopolitično upravljanje življenja radikalno spremeni v distopični projekt nekropolitike, ki zdaj administrira smrt in ne življenje. Pojem, ki ga je Achille Mbembe skoval pred petnajstimi leti, se danes zdi historičen, a temu še zdaleč ni tako. Dandanes nekropolitika deluje s polno močjo. “Nekropolitika”, objavljena l. 2003, po 11. septembru 2001, zgovorno priča o implementaciji vojaškega ustroja ter se ne kaže več kot upravljanje življenja, temveč kot vladanje prek smrti (Mbembe, 2003). Na podoben način kot sem formulirala biopolitiko, definiram nekropolitiko kot “pustiti živeti in ubiti”. Jasno je, da je “omogočanje življenja” v sedemdestih letih predstavljalo slogan države blaginje za prvi kapitalistični svet, danes pa gre le še za (logiko) “pustiti živeti”; “pustiti živeti” – danes, v času globalnega (nekro)kapitalizma – celo tistim po krvi in zemlji “pravi” biopolitičnim državljanom nacionalne države. In jasno je, da sta omogočiti življenje in pustiti živeti zatoorej dve radikalno drugačni obliki življenja. Kar zadeva prvo, je za življenje svojih državljanov (javne šole, zdravstvo itd.) v času države blaginje in prav tako v socializmu poskrbela država, danes, v času nekrokapitalizma, pa se mora vsakdo, ki ni del neoliberalne države, znajti po “svoje” in biti vesel, da (sploh) še živi in lahko dela. “Drugi” pa so pod nenehnim pritiskom, da bodo deportirani, kriminalizirani ali preprosto povsem prepuščeni sami sebi. A to je realnost Evrope, EU in razvitega zahodnega sveta – povsem drugačne pa so okoliščine v Afriki (Somalija), na Bližnjem vzhodu (Sirija), na Arabskem polotoku (Jemen) ali Latinski Ameriki (Venezuela).

Zadnja desetletja so pravzaprav pokazala, da je neoliberalni globalni kapitalizem, da bi napredoval, zgodovinsko ne le opravič z Berlinskim zidom l. 1989, temveč intenziviral razkol v načinih njemu ustrezno vzpostavljene vladnosti. Ob tem je prav tako bistveno poudariti, da ta prehod biopolitike k nekropolitiki ter njun soobstoj, tukaj in zdaj, takorekoč z ramo ob rami, kaže, da sodobna biopolitika – s sistematičnim upravljanjem velikih podatkovnih zbirk, varčevalnih programov in splošnega osiromašenja biopolitične populacije – proizvaja nasilje, ki je bilo nekdaj rezervirano za tiste, ki so videni kot ne “povsem” človeški. In če biopolitika pred-

stavlja sistematično vladanje življenju populacije, potem je nekropolitika precej več od tega: življenje pripne k smrti v obliki življenja, ki je podrejeno smrti – kot pomanjkanje, osiromašnje, neusmiljena eksploatacija ekosistema itd. Biooblast, ki je osredinjena na telo posamičnega državljan, se je zdaj spremenila v nekrooblast. Ta ne cilja le na telesa, cilja na celoten prostor do mere, da lahko uzremo premeno od biopolitične populacije k nekropolitičnim “mrtvim krajinam”. Najpoglavitejši element te premene je, da ne gre za diferenciacijo ali pa za poststrukturalistično razlikovanje, pač pa gre za vzpostavljanje delitve, ki poteka vzdolž kolonialne/rasne matrice moči.

Moja teza pravi, da bi vse, o čemer dandanes teoretiziramo v zvezi s statusom beguncev in prosilcev za azil, vključno z državljanstvom in pogoji za boljše življenje, moralo biti uzrto prav skozi nekropolitične leče.

Pomembno je tudi, da razumemo, da nekropolitika deluje s pomočjo ukrepov intenzivirane rasializacije. Rasializacija, ki jo prevajamo iz angleške besede “racialization”, ni neka “stara” oblika rasizma, na način pejorativnega in stereotipnega imenovanja in izključevanja, pač pa zajema sistematične postopke segregacije, ter nasilne tehnološko semiotične oblike vladanja in upravljanja, ki s konstruirano kategorijo rase, uveljavljajo “normo” getoiziranja, zaprtja, imobiliziranja ter obsegajo nove oblike izkoriščanja, prilaščanja in razlaščenja ljudi, držav, kot tudi zgodovin in besednjakov, nenazadnje pa tudi dela, kulture ter družbenega. Evropa in globalni neoliberalni kapitalistični sistem sta zelo dobro uglašena s hierarhizacijo, nadzorom in upravljaljskimi postopki današnjih neoliberalnih kapitalističnih držav. Ti, ki so na udaru, pa so predvsem migranti in vsi tisti, ki niso videni kot “naravna” komponenta neoliberalnega zahodnega kapitalističnega nacionalnega telesa. Tu imam v mislih prosilce za azil, begunce, ki beže iz predelov globalnega sveta, ki jim vladaajo vojne (Bližnji vzhod, Afrika), te pa je povzročil kapital in neoliberalno imperialno upravljanje. Ko ti ljudje prihajajo v Evropo, jim je vstop vanjo, zaradi sistema nadzora in biopolitike (ki je pravzaprav nekropolitika), preprečen. Izgnani so na podlagi nacionalnih zakonov in zakonov EU. To pa pomeni, da so deportirani zakonito. EU je utemeljila svojo “civilizacijsko vizijo” na sistemu postopkov in aktov, ki so “slepi” za diskriminacije in ki podpirajo rasistično čiščenje. Zato pa imamo doma v Evropi na delu odkrit rasizem s fašističnimi elementi (ki je v rabi tudi proti delavskemu razredu). Tukaj imamo strukturni in razredni rasizem, normalizirana preko celotnega teritorija EU.

Po drugi strani in obenem se lahko spomnimo na leto 2017, čas zadnje avstrijske volilne kampanje, ko je Svobodnjaška stranka Avstrije (FPÖ) objavljala plakate, ki so vsebovali očiten rasistični in fašistični slogan ter podobe, naperjene proti tistim, ki s prizme “*Blut und Boden*” niso uzrti kot dovolj avstrijski in zatorej dozdevno “ogrožajo nacionalno substanco, s svojo nepravilno rabo namškega jezika” in podobno. Tovrstni čisti rasizem je bil brez težav prikazan po celotni Avstriji. Podobno, če ne enako, se je dogajalo tudi v času zadnjih slovenskih volitev, pred poletjem 2018. Plakati SDS, ki so razširjali neresnice o beguncih in obljubljali vsote denarja vsepovprek “pravim” slovenskim državljanom, niso bili nič drugega kot rasializirane podobe, ki naj kriminalizirajo in hierarhizirajo.

Slovenija je v svoji lažni podobi mehke neoliberalne tranzicijske države, ki je danes “varna” v objemu Evropske unije, povsem rasistična. Posebej nasilno obračunava s tako imenovanim delavskim razredom iz drugih republik nekdanje Jugoslavije (Bosne in Hercegovine)

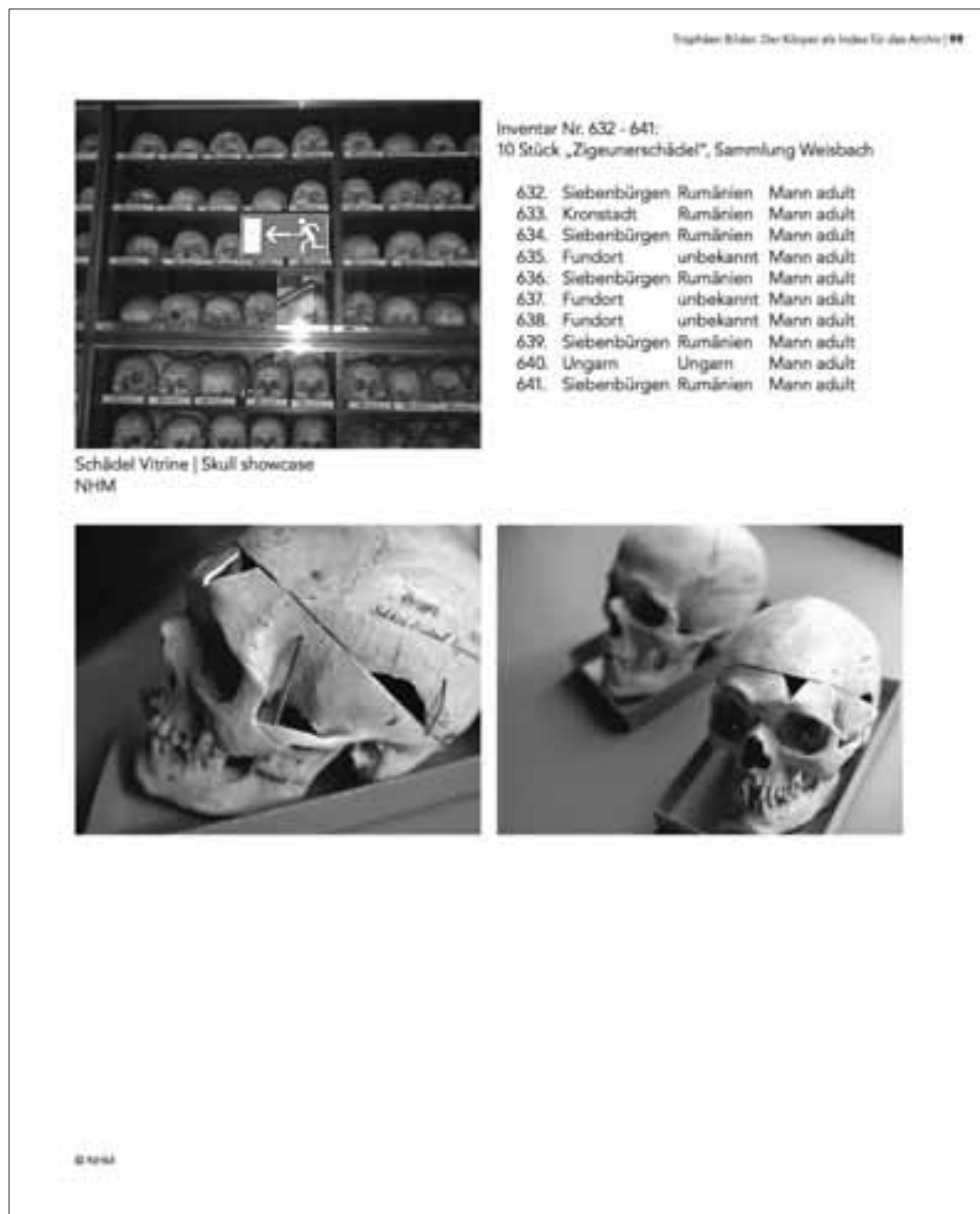
ter z begunci. V te postopke, ki jih slovenska država izpeljuje bodisi s povsem neustrezno pravno urejeno delavsko problematiko bodisi neposredno z represivnimi aparati države (policijo, vojsko, cariniki in itd), se v zadnjem času neposredno vključujejo množični mediji v privatni lasti. V zadnjem času izstopa primer časopisa *Delo*, ki naj bi vseskozi deloval kot objektivni informativni dnevni časopis, ki pod posebno rubriko poroča o problematiki beguncev v Evropi, Afriki in na Bližnjem Vzhodu. A temu ni tako. V oči bode situacija, ko so nevladne organizacije razkrile nedopustne prakse policajev, ki na meji zavračajo prosilce za azil, notranja ministrica v odhajanju (del vlade Mira Cerarja) pa je odgovorila z napadom na nevladne organizacije, ki naj bi tako, po njeni presoji, “nedopustno”, torej zunaj “zakonskih okvirjev” pomagale beguncem z navodili, kako naj ravnaajo, ko prosijo za azil pri samem vstopu v Slovenijo in po tem, ko so vanjo že vstopili. Napad notranje ministric je časopis *Delo* predstavil kot poglobljeno temo naslovnice, torej kot “zmagovalno” temo, ki jo bom še bolj natančno imenovala kot “trofejno” temo, o čemer govorim tudi v nadaljevanju tega besedila. Trofejna tema in trofejna podoba sta namreč imanentni delovanju nekrokapitalizma. Ko pa je civilna družba opozorila na nesorazmerno trofejno poročanje o tem napadu (čeprav tega izraza ni uporabila, saj se še vedno opira na modernistično analizo), so novinarji *Dela* skočili v bran svojemu kolegu in na ta način “zaščitili” “objektivnega” poročevalca.

Rasializacija

Dandanes toliko govorimo o rasizmu zato, ker je glavna logika postopkov, uporabljenih tako pri zastraševanju migrantov, manjšin in etnij, kot pri prepovedovanju beguncem, da bi napredovali proti Evropi, ali bolje, proti Evropski uniji. Rasizem in rasializacija – slednja predstavlja njegov obširen strukturni način razlastitve, diferenciacije, diskriminacije, getoizacije, zapiranja, zapustitve, prepovedi in nenazadnje izгона beguncev, etnij, migrantov, manjšin – sta osrednjega pomena za neoliberalni globalni kapitalizem.

Čeprav gre za stoletja staro in sistematično rabljeno orodje dehumanizacije, ki je služilo kolonialnemu plenjenju, ubijanju ter izkoriščanju ljudstev in skupnosti, dežel in naravnih virov, se je rasizem v nedavni globalni svetovni zgodovini, opazneje pa od devetdesetih let dalje, vnovič pojavil kot osrednji mehanizem nasilnega nadzora in diferenciacije. V preteklem stoletju je pokazal svojo nasilno strukturno fizionomijo v ZDA, Veliki Britaniji in Franciji. Kljub temu je “vzniknil na površje” s padcem Berlinskega zidu l. 1989 ter dobil svojo polno pojavnost v zvezi z dogodki 9/11 v l. 2001, oziroma je postal operativen po tem, ko so ZDA in njeni zavezniki iz NATA spodbudili vojne v povezavi in z zlorabo tragedije 9/11, kot je nedavno dejala Nicole Hemmer.

Od devetdesetih let dalje – po padcu Berlinskega zidu, predstavljenega kot “konec” sveta, ki ga delijo binarnosti, npr. komunizem vs. kapitalizem – je rast globalnega kapitalizma in njegove neoliberalne ideologije morala preusmeriti razmerje med kapitalom-delom-družbenim



• Prirodoslovni muzej na Dunaju, ki poseduje eno največjih zbirk lobanj, ki jo je v Evropi v drugi polovici 19. st. sestavil avstrijski antropolog Augustin Weisbach (1837–1914). Stran 99 v umetniškem katalogu, projektu Marike Schmiedt, z naslovom *Sprache kommt vor der Tat / Words precede Actions. The context of language, racism, economy and power* (Marika Schmiedt © ARTBRUT 2018)

spolom na drugo naracijo, in v svet je v svoji zamaskirani obliki vstopil *kulturni rasizem*. Kulturni rasizem je obenem nadomestil vlogo (psevdo)znanstvene kategorije rase, ki je bila dolgo časa označevalec dozdevne biološke rasne razlike. Psevdoznanstveni rasizem je omogočil najbrutalnejšo genocidno politiko zahodnih imperialnih oblasti: kolonializem in holokavst. Zlasti zato, ker so slednjega na evropski zemlji izvršili nacistična Nemčija in njeni zavezniki, je ta moral po drugi svetovni vojni izginiti iz medijev in zahodne javne sfere.

Kulturni rasizem vzdržuje neenakosti in izključevanja, vendar v obliki, za katero se zdi, da jih pretvarja v “naravno” obstoječe razlike v kulturi. Sčasoma te razlike dobijo skorajda pododovane lastnosti, da se zdi, da so malodane “genetsko” vtisnjene v specifični etniji, manjšini, identiteti ali skupnosti; počasi in postopoma so reproducirane kot učinkovita biološka rasna znamenja razlike. To pomeni, da na dolgi rok etnijam in manjšinam spodleti doseči visoko stopnjo kulture, ki je na oblasti. Slednja je kultura belskega režima, ki je po mnenju zahodnega (krščanskega, belega) fundamentalizma edina, ki poseduje sposobnosti in možnosti za prihodnost.

A v letu 2017 smo bili nedvomno priče vnovičnemu pojavu tega, za kar smo dolgo mislili, da je izginilo za vekomaj: psevdoznanstvenemu rasizmu. Leta 2017 je Nicole Hemmer temu sodobnemu, ponovno oživiljenemu psevdoznanstvenemu rasizmu nadela ime *intelektualni rasizem*, da bi opredelila obliko rasizma, ki se opazno reproducira v času rasistične, belske suprematistične in desničarske konzervativne dobe ameriškega predsednika Donalda Trumpa. (Hemmer 2017, *The Renaissance of Intellectual Racism*). Ta intelektualni rasizem, kot pojasnjuje Hemmerjeva, ni rezultat nevednosti – mit v zvezi s tem namreč pravi, da so rasisti revni in nevedni. Nasprotno, kot trdi Hemmerjeva, v prevladujoči atmosferi alternativnega desničarskega gibanja v ZDA (tovrstni rasizem) raste in cveti s pomočjo akademskih učenjakov, ki pišejo knjige, in ga z njimi “intelektualno” spodbujajo.

Kot sem že pojasnila, je znanstveni rasizem, zaradi grozodejstev druge svetovne vojne, ki je imela v svojem jedru nacistično sistematično iztrebljanje milijonov Judov v Evropi, postal takoj po vojni zelo osovražena tema, a se je po letu 2001 vnovič pojavil – sprva še vedno prikrit pod politično korektnim besednjakom, a počasi in vztrajno napredujoč do svoje današnje lege, brutalne rasializacije. Odsotnost besede rasializacija (po drugi svetovni vojni) v nemško govorečih evropskih državah – rasializacija se v nemško govorečih akademskih in javnih diskurzih glasi *Rassifizierung* – ni povzročila izginotja procesa, ker je bil ta že prisoten v vsakodnevnih evropskih praksah; preprosto ga ni bilo mogoče poimenovati. Hemmerjeva je dejala, da se je takšen rasizem vrnil s “Trumpovo priložnostno retoriko genetske superiornosti, z njegovimi svetovalci, ki so hvalili nadvlado bele zahodne kulture, z njegovim oklevanjem, da se odpove alternativni desnici /.../ vse to je ponovno spodbudilo zagovornike znanstvenega rasizma” (Hemmer 2017, *Scientific racism*). Ta znanstveni rasizem v obliki intelektualnega rasizma je danes prisoten v knjigah in psevdoznanstvenih razpravah, ki zastrupljajo, uničujejo in strogo podrejajo družbene in politične prostore ter skupnosti, konstruirane kot inferiorne prek “dokazov”, ki vnovič odkrivajo, da so vsi, ki niso beli, manj “prilagodljivejši”, “revnejši” ter da je njihova “nezmožnost” zagotovo “dedna”. Osrednji del te pripovedi je režim supremacistične beline, ki v Evropi in ZDA reproducira sistem rasnega razlikovanja, ki se predstavlja kot dobronamerni izid znanstvenih raziskav, čeprav je jasno, da ta rasializacija ni posledica neved-

nosti, ampak nasilne hegemonie oblasti. Zato ne preseneča, da se je od leta 2017, nekoč skriti sistematični (psevdo)znanstveni rasizem, ki je bil podlaga za genocidno politiko v zvezi z črnskimi Afričani in staroselskim prebivalstvom Latinske Amerike, z Judi in Romi itd., skozi stoletja imperialnega zahodnega kolonializma in zaslužnjevanja, antisemitizma in kolonialnosti, javno "vnovič pojavil" na globalni ravni.

Čeprav je intelektualni rasizem simptom Trumpove dobe v ZDA, je pomembno izjaviti, da je prav tako zelo razširjen pojav v EU, močno prisoten v Avstriji, na Švedskem, v Franciji, Nemčiji in Sloveniji. Upam si celo trditi, da ne preseneča, da je znanstveni rasizem označevalec današnjega časa. Po dolgem obdobju svoje zastarelosti se je vrnil, da bi se zdaj implementiral na migrantih, beguncih in zdomskih delavcih z rasializacijskimi postopki, ki delujejo z zelo raznoliko intelektualno, akademsko pa tudi birokratsko retoriko, v zadnjem času vse bolj udomačeno in normalizirano obliko razlastitve in marginalizacije. Poleg tega ni presenetljivo niti to, da intelektualni rasizem sobiva s kulturnim. Pomembno je poudariti, da so v nasprotju z nekaj desetletji nazaj, konstruirani označevalci razlike, kot sta denimo inteligenca in moralnost, ki sta bili zakoreninjeni v razredni delitvi, danes popolnoma rasializirani. V Avstriji se učence, ki dozdevno niso sposobni govoriti dobre nemščine, pošilja v "sonder Schule" – segregirane šole, ki se razlikujejo po "tipih motnje" – da bi ustvarili homogene razrede in izjemno razvit sistem segregiranih vajeniških programov. Kljub temu, da so ti učenci rojeni v Avstriji, njihovo manjšinsko ozadje predstavlja "znamenje razlike". Nadalje, kulturni rasizem danes vzdržuje procese očiščevanja od travmatičnih preteklih dogodkov, kar zmore zgolj "civilizirani" Zahod; če se pošalim, čeprav ni prav nič smešnega v tovrstni logiki, je "Jug", kar se tega tiče izgubljen primer. Marisol de la Cadena je pokazala, da kulturni rasizem in hegemonika kulturna "rasna čistost" vključujeta nebrzdan nacionalizem, ki je vselej družbeno-spolno označen, seksualiziran ter vtisnjen v geografijo (De la Cadena 2001, 5).

Po tem, ko je sredi zadnjega stoletja mednarodna skupnost zavrnila raso kot biologijo, je v devetdesetih letih rasizem posodobila s pomočjo kulture ter predstavljala kulture kot nosilce in proizvajalce razlike do te mere, da je bil rezultat takšnega dojemanja kulture, znan kot kulturni rasizem, sprejet kot naravni proces, ki kulturne razlike opredeli kot skorajda biološko obliko razlike. To pojasnjuje, zakaj se je znotraj okvira kulturnega rasizma kultura, čeprav ves čas rasistični stroj, predstavljala, kot da nima (nikakršnega) opravka z raso. A dejansko je bila od devetdesetih let dalje, kot je pokazal Robert Young (v De la Cadena 2001, 3), rasa "proizvedena" s pomočjo kulture, kultura pa je pričela delovati rasno. To je kulturi omogočilo označevanje in reproduciranje rasnih razlik. Podaljšek te trajektorije danes deluje na naslednji način: rečeno preprosto, vse kulture, ki niso bele supremacistične kulture, so označene kot zunanja kulturna grožnja, ki jo je potrebno sistematično uničiti ali izgnati. To ne sovпада le z migracijskimi omejitvami, prepovedmi beguncev in tako naprej, pač pa je rasistična tudi sama zahteva po popolni integraciji.

Kulturni rasizem predstavlja vse te "inferiorne" kulture kot prenašalce domala genetsko vpisanih značilnosti, ki se (sicer) reproducirajo, a brez kakršnihkoli prihodnjih sprememb, ter kot tiste, ki lahko s tem "okužijo" večinsko kulturo na oblasti. V tem trenutku so posledice teh teorij uničujoče. Te "pomankljivosti" različnih etnij in manjšin, videne, predstavljene in podkrepjene s tovrstnimi rasializiranimi kulturno in intelektualno ponujenimi teorijami, na

188 | Historisches Gedächtnis als Medium kollektiver Selbstbeziehung



Reichsminister Dr. Joseph Goebbels empfängt die Wiener Schauspieler in der Hofburg



Die Bühne 1938, Heft - 469

Ober: Bildnis des Reichsministers Dr. Goebbels. Von links nach rechts: Dr. Goebbels, Frau Reichsministerin, Reichsminister Dr. Goebbels, Reichsminister Dr. Goebbels und Frau Reichsministerin.

Links: Reichsminister Dr. Goebbels bei der Eröffnung des Reichstages am 1. März 1938.

Rechts: Generalfeldmarschall Hermann Göring in der Steuergasse.

Während seiner Rede in Wien sprach Generalfeldmarschall Hermann Göring über die Zukunft der deutschen Nation. Im Hintergrund: Hermann Göring bei der Eröffnung des Reichstages am 1. März 1938.

DON: LEO WETTERSTON
STANZ: BACH

© ONS

• Joseph Goebbels, druženje z dunajskimi igralci v Hofburgu leta 1938, objavljeno v Die Bühne/Oder. Stran 138 v umetniškem katalogu, projektu Marike Schmiedt, z naslovom *Sprache kommt vor der Tat / Words precede Actions. The context of language, racism, economy and power* (Marika Schmiedt © ARTBRUT 2018)

koncu proizvedejo “inferiorne” kulturne skupnosti, ki so malodane “biološko”, t.j. genetsko nespremenljivo imobilizirane ter brez upanja za “napredek”. Takšen terminalni rasizem v ZDA trenutno deluje kot proces ukinitve pomoči revnim materam, “da bi že prenehale rojevati otroke”, ali kot “premik v zakonu o priseljevanju od načela združevanja družine (*family-based immigration*) do načela priseljevanja na podlagi dosežkov” (*merit-based immigration*), da bi s tovrstnim bresramnim rasizmom, obdržala “priseljence z višjim inteligenčnim kvociantom/IQ” (Gest 2018). To je povezano z drastičnim zmanjševanjem socialne in zdravstvene pomoči najbolj potrebnim znotraj različnih skupnosti. Te procese pa je potrebno povežati ne le z nasprotovanjem in napadanjem večkulturnosti – o čemer je pisala tudi Sara Ahmed (2015) – pač pa tudi z rezi vladnih programov za revne ali, kakor je bilo rečeno, za “kulturno inferiorne skupine”, ki se niso zmožne “spremeniti”.

Vse, kar sem do sedaj konceptualizirala, se odraža v več drugih prehodih: od liberalizma k neoliberalizmu; od večkulturnega kapitalizma h globalnemu kapitalizmu; od administracije življenja k administraciji smrti; ter od spremembe imperialnih nacionalnih držav prvega kapitalističnega sveta v militarizirane vojne države. In nenazadnje ter najpomembneje: historični kolonializem se je spremenil v sodobno kolonialno matrico moči, ki predstavlja spremembo oziroma vnovičen pojav dveh oblik upravljanja življenja – vladnosti in suverenosti. V vseh teh radikalnih premenah oblik oblasti lahko prepoznamo tudi dve različni obliki konstitucije družbene vezi: na eni strani postsocialistični nekdanji drugi svet – nekdanjih vzhodno evropskih držav – ki se spreminja v turbo fašistične družbe, medtem ko so se na drugi strani stare zahodne kolonialne imperialne države, nekdanje nacionalne države, spremenile ne le v vojne države temveč tudi v postmoderne fašistične družbene strukture – čiste individualizacije, fragmentacije in mobilizacije posameznikov z vztrajnim zavračanjem “drugega”.

V takšnem kontekstu so podobe z nasilno vsebino vselej zgodovinske, saj je tisto, kar je videno kot nasilno, konstruirano in upravljano z nasiljem; nič ni zatorej naravno v razmerju do nasilja. Kar bo opredeljeno kot nasilno je vselej rezultat nasilnih hegemonskih procesov. Podobe ubijanja, ki jih imamo pred nosom, lahko v nas izzovejo upor in revolt, lahko pa nas paralizirajo, da se povsem prepustimo našemu normativiziranemu življenju. To je način, s katerim se sistem zaščiti, posodobi, “revolucionira”, da bi služil kapitalističnemu načinu re/produkcije. Kroženje kapitala je pogoj, na katerem je zgrajeno družbeno in na katerem temelji logika trga. Kroženje kapitala je edini teren, na katerem so vzpostavljene institucionalne, kulturne, ideološke, epistemološke povezave in povezave med podobami.

To pomeni, da rasizem deluje s pomočjo intenziviranega brutalnega procesa rasializacije teles in podob, zgodovin in skupnosti, ki so obenem instrumentalizirani ter ekonomsko, politično in epistemično podrejeni. Živimo globoko v kapitalizmu, v katerem so rasizem z antisemitizmom, osamitvijo, segregacijo itd. – vsi soborci – skupaj z neposrednim izkoriščanjem in vojno, nosilni stebri današnjega zahodnega kapitalističnega neoliberalnega globalnega režima. Anne McClintock je v svoji analizi britanskega kolonializma zelo jasno izjavila, da “rasa, družbeni spol in razred niso različne domene izkušnje, ki bi obstajale v čudoviti izolaciji druga od druge, niti jih ne gre preprosto zapakirati skupaj kot Lego armature. Prej nasprotno, nastajajo v medsebojnem razmerju” (McClintock, 1995, 5).

Pod takšnimi pogoji sta dobiček in privatizacija vidna v svojem skorajda čistem stanju (privatizacija vsakega javnega prostora: institucij, izobraževanja, socialne države).

Oblike reprezentacije in vizualizacije so del teh kolonialnih, imperialnih procesov

Za to razpravo pa sta pomembna vsaj dva primera. Prvi je iz leta 2011.

1. primer

Rachel Haidu, izredna profesorica umetnostne zgodovine na Rochestrski Univerzi v New Yorku, tovrstno ohranjanje oblik reprezentacije in vizualizacije, ki so del kolonialnih, imperialnih procesov izpostavi v recenziji filma *Spektri* belgijskega umetnika Svena Augustijnena (*Spectres*. Sven Augustijnen. Video, barvni, francoščina, Belgija, 2011, 104 min). Film na svojstven način podpira in ne spodkopava psihotičnega družbenega in političnega belgijskega prostora tišine, še več, odobrava belgijske apologetske hegemonске monologe, ko pride do točke premišljevanja o lastnem kolonializmu. Za Rachel Haidu je sporno to, da kljub temu, da film želi izpostaviti belgijsko kolonialno preteklost in vzbuditi kritično refleksijo belgijske zgodovine zločinov, storjenih v času kolonizacije Konga in takoj po povrnjeni neodvisnosti Konga (1960), Belgiji to spodleti.

Augustijnenov film namreč želi opredeliti osrednjo vlogo Belgije v leta 1961 storjenem umoru Patrica Lumumbe, vodje za neodvisnost Konga. To naredi s snemanjem intervjuja z Jacquesom Brassinnom de la Buissièreom in grofom Arnouldom d'Aspremontom Lyndnom, čigar pokojni oče je v času osvoboditve Konga opravljal funkcijo belgijskega ministra za afriške zadeve. Haiduova se tako vpraša, kje v filmu lahko zasledimo pozicije, ki se postavljajo po robu (nasproti) omenjenima hegemonoma?

Trdi, da film "priskrbi preveliko širino za Brassinnovo različico zgodbe o umoru, ki belgijske uradnike razbremenjuje krivde in jo zvrča na pajdaše Mobutuja. Leta 2000 je sociolog Ludo De Witte – po tem, ko je pregledal Brassinnove lastne arhive – objavil knjigo, ki je prišla do nasprotnih ugotovitev, s tem pa izzvala parlamentarno preiskavo, ki je na koncu stopila na Brassinnovo stran. Odsotnost De Witta, ki je v filmu kar nekajkrat omenjen, nas opominja na to, da smo daleč od 'debate' med dvema nasprotujočima si pozicijama" (Haidu 2011). Še več, Haiduova v svoji recenziji zaključí, da "se zdi, da je delo /Augustijnenovega filma in/ deklasificiranja politične zgodovine Konga rezervirano za Augustijnenovo kamero", ki se zadržuje "na posnetku elegantnih Brassinnovih gležnjev" (Haidu 2011).

2. primer

Drugi primer se nanaša na izvrstno delo avstrijske umetnice Marike Schmiedt, ki v svojih delih že vrsto let izpostavlja rasistične genealogije diskriminacije in getoizacije Romov na Zahodu in v Vzhodni Evropi. Avtorica v svojih delih (instalacijah, razstavah, filmih) in javnih intervencijah kritično izpostavlja normalizacijo tako preteklih kot sedanjih evropskih rasializacijskih procesov, naperjenih proti Romom. Schmiedtova pokaže, da so implikacije znanosti in njene populistične rabe v medijih, javnih diskurzih in muzejskih zbirkah zelo pomemben element v podpiranju kolonialnih in imperialnih reprezentacij.

V svojem umetniškem katalogu /diskurzivnem projektu/ z naslovom *Besede so pred dejanji. Kontekst jezika, rasizma, gospodarstva in moči /Sprache kommt vor der Tat / Words precede Actions. The context of language, racism, economy and power/* nas Marika Schmiedt popelje skozi Prirodoslovni muzej na Dunaju, ki poseduje eno največjih zbirk lobanj, ki jo je v Evropi v drugi polovici 19. st. sestavil avstrijski antropolog Augustin Weisbach (1837–1914). Ta antropološka zbirka vključuje 40.000 predmetov, človeških ostankov, vključno z lobanjami, kostmi, lasmi in telesnimi tekočinami. Zbirka po večini zaobsega relikvije iz zgodovinskih in prazgodovinskih časov, a tudi človeške ostanke iz problematičnih poglavij zgodovine, ki se nanašajo na obdobja kolonializma in nacional-socializma. Človeška biologinja Maria Teschler-Nicola, ena od akterk v gradivu Schmiedtove, sicer pa direktorica antropološke zbirke omenjenega muzeja, v odličnem intervjuju, ki ga je za *Südwind-Magazin* pripravila Irmgard Kirchner, premišluje o vprašanih restitucije posmrtnih človeških ostankov kot o trofejah (“trofejnih kosteh”). Na to temo sem leta 2015, sklicujoč se na delo Suvendrini Perera, kontekstualizirala koncept trofejne podobe (Gržinić 2015). Trofejna podoba, kot pokaže Perera, uteleša specifične prakse administriranja, kategoriziranja in vizualiranja. Pravzaprav trofejna podoba predstavlja način, kako so vsi tisti, ki ne pomenijo nič, nenadoma vključeni v red države in njenih represivnih in ideoloških aparatov (denimo množični mediji in že omenjeni primer časopisa *Delo*, september 2018).

Maria Teschler-Nicola izjavi: “Kritično je zlasti nacistično obdobje, s katerim se antropologija težko ukvarja in s katerim še vedno težko ravna. V času nacistične dobe so bili opravljeni nakupi – na primer od Inštituta za anatomijo v Poznańu. Kuratorjem je bilo jasno, da je šlo za človeške kosti odporniških borcev ali poljskih Judov. Kljub temu ni bilo nobenega zadržka. Prav tako so bila med nacistično dobo opravljena izkopavanja na judovskem pokopališču v Währingu” (Teschler-Nicola 2016). Marius Turda, direktor Centra za medicinsko humanistiko na Univerzi Oxford Brookes, v Oxfordu, VB, pravi, da se moramo zavedati “pomembne vloge, ki jo je koncept rase odigral v artikulaciji antropoloških in etničnih naracij nacionalne pripadnosti. Razumeti privlačnost ideje rase v tem kontekstu je nujno. Ob idealiziranih podobah nacionalnih skupnosti in rasnih hierarhijah, ki se priplazijo nazaj v vzhodnoevropsko popularno kulturo in politiko, se je potrebno zavedati tudi latentne in pogostokrat prezrte zapuščine rase pri oblikovanju ne le znanstvenih disciplin, kot je antropologija, temveč tudi njeno vlogo pri vzniku in razvoju modernega madžarskega in romunskega nacionalizma” (Turda 2006). Prav tovrstni “rasistični znanstveni rezultati” so osnova različnim zbirkam kosti in lobanj, razstavljenih v muzeju.

Amnezija, afazija, zaplemba

V neoliberalnem nekrokapitalizmu se je celotna družba preoblikovala v en sam *velik naložbeni* sektor, ki služi za nenehno financializacijo kapitala, da se lahko vselej zagotovijo nove priložnosti za dobiček. V okviru tega celotnega procesa se odvijajo drugi, morda manj vidni postopki zato, da si institucije zagotovijo ohranitev moči za vsako ceno. Dandanes moramo govoriti ne le o financializaciji kapitala, temveč tudi o financializaciji (kulturnih) institucij kot takih. Kar se kupuje in prodaja, je informacija sama, kot da bi bila izpraznjena vsakršne vsebine; ker se financializacija nanaša na porast velikosti in pomembnosti nečesa, tako rekoč brez “osnove”, lahko govorimo dobesedno o financializaciji kulturnih in umetniških institucij zaradi njihove produkcije neobvladljivega balona informacij, ki daje občutek, da so tudi institucije same narasle v nekontroliranem obsegu in pomembnosti. Ob tem je treba dodati še proces “čiščenja terena”, kar smo se naučili iz balkanskih vojn. Prakse in teorije, ki motijo nenehno proizvodnjo in tok informacij, je potrebno izbrisati, kajti le-te morajo izginiti.

Na tem mestu se lahko vnovič navežem na Mbembeja. Pojasnjuje to, kar tu konceptualiziram z dvema vzporednima razširitvama (Mbembe 2016). Mbembe poudarja, da digitalna tehnologija informacijske dobe in financializacija gospodarstva delujeta z roko v roki. Posledično lahko izjavim, da je to, kar se dogaja, rezultat, ne produkcije, temveč hiperprodukcije samih informacij; digitalizacija je aktivirana kot inkubator za konstantno produkcijo informacije – o njej sami. Drugi niz razširitve pa zadeva novo delo kapitala, saj se v temelju ne razlikujemo več od stvari, reči. Rezultat tega ni osvoboditev, temveč novi rasizem. Kot pojasnjuje Mbembe, nove tehnologije “vse bolj odpirajo temeljna vprašanja o naravi človeške vrste, kar zahteva ponovni razmislek politike rasializacije in pogojev, v katerih poteka boj za rasno pravičnost, danes, tukaj in drugje po svetu” (Mbembe 2016), ob tem pa doda, da je to postalo čedalje nujnejše. Mbembe predlaga demitologizacijo belega človeka, saj mora prav ta demitologizacija določenih različic zgodovine potekati *z roko v roki* z demitologizacijo režima belega človeka. Takole pravi: “To ne zato, ker je ta belina enaka zgodovini. Človeška zgodovina je po definiciji zgodovina onkraj te beline. Človeška zgodovina zadeva prihodnost” (Mbembe 2016). Da bi torej sledili Mbembejevemu predlogu, predlagam radikalno analizo nasilnih procesov “pozabljanja”, kot jih je uvedel beli režim moči. Jasno pa je, da bomo pri tem izhajali iz prehoda biopolitike v nekropolitiko. A preden vzpostavimo genealogijo tega režima in načina privatizacije ali izbrisa zgodovine je pomembno še nekaj. Zavedati se moramo, da neoliberalni zahodni svet, gledano splošno, deluje z dvema različnima logikama v postopkih, s katerimi kontrolira zgodovino, še posebej alternativne oblike zgodovine. A ne glede na razlike je osrednji način odnosa do zgodovine repeticija, ponovitev, ki proizvaja vsaj dva različna postopka (de)historizacije. Po eni strani gre za logiko neoliberalnega zahodnega sveta, ki se predstavlja kot čisti trans (onkraj) – zgodovinski stroj, po drugi strani pa lahko v regijah vzhodne in južne Evrope ali Juga zaznamo prisilne tehnike sprejemanja historizacije kot totalizacije. V obeh primerih je rezultat tega suspenza zgodovine, katerega primarni namen je znebiti se vsakršne alternative znotraj nje same! Priče smo povsem psihotičnemu procesu popolne evakuacije zgodovine, alternativnih oblik vednosti in alternativnih oblik življenja ter zatorej delovanja.

1938 | Historisches Gedächtnis als Medium kollektiver Selbstbeziehung



Reichsminister Dr. Joseph Goebbels empfängt die Wiener Schauspieler in der Hofburg



Die Bühne 1938, Heft - 469

Ober: Willkür der Propaganda:
die Reichsminister. Vier Tage
nach seiner Dr. Goebbels eine
Reichsminister. Reichsminister
Reichsminister in Hofburg und
Fritz Wenzel.

Links:
Reichsminister Dr. Goebbels be-
grüßt den neuen Direktor der
Reichsminister Dr. Fritz Wenzel.

Rechts:
Generalfeldmarschall
Hermann Göring in
der Reichsminister

Während seiner Besuche in
Wien, vertrat Generalfeld-
marschall Hermann Göring seine
Führer-Auffassung. In der
Führer-Auffassung: Herr
Göring mit dem Reichsminister
Dr. Goebbels.

DRUCK: LUDWIG WITTMANN
STANZ: Bielefeld

© Ona

: Museum der Welt / Muzej sveta, na novo odprt s problematično razstavljenimi trofejnimi lobanjami staroselcev Mundurucu, Brazilija. Stran 164 v umetniškem katalogu, projektu Marika Schmiedt, z naslovom *Sprache kommt vor der Tat / Words precede Actions. The context of language, racism, economy and power* (Marika Schmiedt © ARTBRUT 2018)

Če pa se lotimo podrobne analize, lahko vidimo, da je tudi sam postopek "pozabljanja" skonstruiran. Zato bom ponudila njegovo natančno genealogijo, ki se po drugi svetovni vojni, vsled holokavsta na Zahodu, kaže kot pglavitna kategorija prihodnosti.

V sedemdesetih smo bili priče uvedbi tega, kar bi poimenovala biopolitična amnezija, ki ni obravnavana kot rasializirajoč proces pozabljanja, temveč se predstavlja kot primanjkljaj v spominu. Vendar pa je govoriti o amneziji tudi paradokсно, saj živimo v času, vsaj na Zahodu, hiperdigitalizacije, kjer so digitalni arhivi več kot proteza in se zato zdi zmožnost spominjanja skorajda zastarela človeška funkcija. Namesto nas opravijo delo digitalni arhivi. Zato lahko vidimo, da je tudi amnezija del besedišča, ki pripada nekdanjemu modernističnemu času, podobno pa se dogaja tudi z arhivom. Namesto tega govorimo o digitalno razširjenih repozitorijih.

V devetdesetih letih, po padcu Berlinskega zidu, v sovpadu z Agambnovim pojmom zapustitve, se zatiranje kontrazgodovin nadaljuje kot afazija. V besedilu "Kolonialna afazija: rasa in onemogočene zgodovine v Franciji" ("Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France") Ann Laura Stoler obravnava primer Francije, saj francoski republiki spodleti vsakokratna povezava z lastno imperialno in kolonialno zgodovino (Stoler 2011). Stolerjeva pove, da je izraz "kolonialna afazija priklican zato, da nadomesti pojem 'amnezije' ali 'pozabljanja'". Afazija omogoča boljše razumevanje treh procesov, ki jih lahko izsledimo v odnosu do zgodovine v devetdesetih. Namreč, kot to razvije Stolerjeva, afazija povezuje tri lastnosti: zaporo vednosti, težave pri generiranju besedišča, ki povezuje primerne besede in koncepte s primernimi stvarmi, in težave pri razumevanju dolgoročne pomembnosti tega, kar je že bilo izgovorjeno (Stoler 2011, 125).

Leta 2017 je francoska teoretičarka Marie-José Mondzain objavila knjigo z naslovom, ki bi ga v slovenščino lahko prevedli kot *Zaplemba besed, podob in časa*, s podnaslovom "Za radikalnost" (Mondzain 2017). V njej izpelje prvo tezo, da neoliberalna anestezija politične akcije deluje na način delegitimiziranja "radikalnosti". Mondzainova je jasna: ekonomski liberalizem je zaplenil naše besedišče, beseda radikalizem je izenačena s terorizmom in priče smo pozivom k deradikalizaciji. A Mondzainova pred takšnimi zahtevami ne kapitulira; vztraja: "Deradikalizacija naj bi delovala kot prebujenje, ki zapusti subjekt nočne more in ga nemudoma obnovi s predlogom drugih sanj, tistih o povratku k redu in zdravju" (Mondzain 2017).

Mondzainova ni naivna in se jasno distancira od tistih, ki se usposabljaajo za terorizem. Kljub temu poziva k drugačni perspektivi: "Ne le, da ne smemo priti iz krize, pač pa jo moramo intenzivirati v njeni radikalnosti na način, da razporedimo vse svoje ustvarjalne vire ter mobiliziramo vsak upor, da bi ustvarili podobo drugačnega sveta" (Mondzain 2017).

Kaj je torej tisto, kar imamo danes po amneziji in afaziji? Odgovor je: zaplemba. Zaplemba soobstaja z nekropolitičnimi rasializirajočimi asemblaži; predstavlja zaseg in zatorej popoln izbris kontrakturnih političnih zgodovin.

Zato bom shematično predstavila postopke izgube zgodovine takole:

1970 BIOPOLITIKA / amnezija

1990 ZAPUSTITEV / afazija

2003-2017 NEKROPOLITIKA / zaplemba

Vse to implicira še en premik, ki ga Marc James Léger opisuje kot sodobno premestitev, ali še natančneje, zapustitev kulturne politike reprezentacije, kot jo najdemo v postmodernih kulturnih študijah, v smeri prepotrebne radikalizirane konstituirajoče politike (Léger 2012). Kar pomeni, da ta premik implicira kolektivni boj in opozicionalnost kot podlagi za morda še možno demokratizacijo neoliberalnih nekrokapitalističnih družb.

Jasno je, da je ta moja predlagana genealogija procesov vsiljenih spodletelih oblik spominjanja in pozabljanja povezana s percepcijo časa. Nekropolitična zaplemba pomeni imobilizacijo in temeljno *negacijo časa*. Mbembe meni, da je negacija časa kolonialni pogled na čas, ki pomeni čas, ki je brez zgodovine. Ali še bolj natančno, biti brez zgodovine pomeni, kot to zapiše Mbembe, biti "radikalno *izven časa*", *to je biti povezan le z neko izvirno* – sama bi temu rekla zahodno epistemično – logiko repetitive, ki pa je repetitivna brez razlike. O tem govorim prav na samem začetku tega dela besedila. Zahodna matrica, ki se vedno kaže kot transhistorična, implicira neki temeljni čas, ki je čisto ponavljanje – ne dogodkov kot takih, temveč vpeljava samega zakona repetitive. Zato Frantz Fanon razume dekolonizacijo natančno kot subverzijo zakona repetitive (Mbembe 2016). Mbembe se tu sklicuje na Fanonovo knjigo *V suženjstvo zakleti* (Upor prekletih) iz leta 1961.

Naj povzamem. Skozi postopke nekrokapitalističnih rasializirajočih asemblažev, ki so vsiljeni na kontra-zgodovine, tako dobimo: v sedemdesetih letih biopolitično amnezijo, pozabljanje; v devetdesetih letih vsiljeno zapustitev in izgon v obliki afazije, "pozabljanja", ki ne najde besed; danes pa lahko opazimo, da se soočamo z nekropolitično suvereno zaplembo ali zasegom, popolno privatizacijo skupnostnih konrazgodovin od tistih na oblasti: od represivnih državnih aparatov do vseh vrst kulturnih, umetniških, arhivskih, političnih in ekonomskih ter družbenih institucij. Pod tako neizprosni procesi rasializacije so kontra (alternativne uprizorjene in konstruirane) zgodovine nujne. To pa še zlasti velja za umetnost, umetniške institucije in družbeno.

Toda zakaj je v tem trenutku to tako pomembno? Ker brez kontra (alternativnih) zgodovin ni možno zahtevati nazaj sedanjosti, niti si zamisliti prihodnosti.

Iz angleščine prevedla Jovita Pristovšek

Literatura

Ahmed, Sara: *Liberal multiculturalism is the hegemony – it's an empirical fact' – a response to Slavoj Žižek*, 2015; <https://libcom.org/library/%E2%80%98liberal-multiculturalism-hegemony-%E2%80%93-its-empirical-fact%E2%80%99%E2%80%93response-slavoj-%C5%BEi%C5%BEek-sara-ah> (5. 6. 2018)

De la Cadena, Marisol: *The Racial Politics of Culture and Silent Racism in Peru*. Prispevek, pripravljen za Razi-skovalni inštitut Združenih narodov za socialni razvoj (UNRISD), predstavljen na konferenci *Rasizem in javna politika*, Durban, Južna Afrika, september 2001;

[http://www.unrisd.org/80256B3C005BCCF9%2F\(httpAuxPages\)%2FEE7EB1E30A96C11F80256B6D00578643%2F%24file%2Fdcadena.pdf](http://www.unrisd.org/80256B3C005BCCF9%2F(httpAuxPages)%2FEE7EB1E30A96C11F80256B6D00578643%2F%24file%2Fdcadena.pdf) (5. 6. 2018)

Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth*, New York: Grove Press, 1961.

Foucault, Michel: *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–1979*. Prevedel Graham Burckhell. New York, NY: Picador, 2010.

Gest, Justin: *Points-based immigration was meant to reduce racial bias. It doesn't*, 2018; <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jan/19/points-based-immigration-racism>

Gržinić, Marina: *Conclusio: Words Precede Actions*. Sklepni ese, objavljen v katalogu Marika Schmiedt, z naslovom *Sprache kommt vor der Tat / Words precede Actions. The context of language, racism, economy and power* (Marika Schmiedt © ARTBRUT 2018)

Gržinić, Marina: *The question of the militant image*. The militant image reader, ur. Urban Subjects. Gradec: Camera Austria, 1. izdaja, cop. 2015.

Haidu, Rachel: *Sven Augustijnen's film Spectres*. Artforum. 7/2011.

<https://www.artforum.com/print/201107/sven-augustijnen-s-spectres-28798>. (5.6.2018)

Hemmer, Nicole: *The Renaissance of Intellectual Racism. How institutions gift a veneer of respectability to white nationalists who promote racist pseudoscience*, 2017; https://www.usnews.com/opinion/thomas-jefferson-street/articles/2017-04-18/resurgence-of-intellectual-racists-like-raymond-wolters-in-the-trump-era?src=usn_tw (5.6.2018)

Hemmer, Nicole: *"Scientific racism" is on the rise on the right. But it's been lurking there for years*, 2017; <https://www.vox.com/the-big-idea/2017/3/28/15078400/scientific-racism-murray-alt-right-black-muslim-culture-trump> (5. 6. 2018)

Léger, Marc James: *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics*, Winchester: Zero Books, 2012.

Mbembe, Achille: *Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive*. Prispevek za Mbembejeva javna predavanja na Wits Institute for Social and Economic Research (WISER), University of the Witwatersrand (Johannesburg), 2016. <https://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf> (5.6.2018)

Mbembe, Achille: *Necropolitics*. Public Culture 15/2003. str. 11–40.

McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York, London: Routledge, 1995.

Mondzain, Marie-José: *Confiscation: Des mots, des images et du temps*. Pariz: Liens qui libèrent, 2017. <http://editionsliensquiliberent-blog.fr/marie-mondzain-radicalite-confiscation/> (5. 6. 2018)

Stoler, Ann Laura: *Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France*. Public Culture 1/2011, 121–156; <http://publicculture.dukejournals.org/content/23/1/121.abstract> (5.6.2018)

Teschler-Nicola, Maria v Irmgard Kirchner: *"Ein heikles Thema"* [Občutljiva tema]. Intervju z Mario Teschler-Nicola v *Südwind-Magazin* 7/2016; <http://www.suedwind-magazin.at/ein-heikles-thema-rueckgabe-von-relikten> (5. 6. 2018)

Turda, Marius: *Craniometry and Racial Identity in interwar Transylvania*. Anuarul Institutului de Istorie "G. Bariț" din Cluj-Napoca, XLV/2006, 123–138; <http://www.historica-cluj.ro/anuare/AnuarHistorica2006/06.pdf> (5.6.2018)

Povzetek

Zadnja desetletja so pravzaprav pokazala, da je neoliberalni globalni kapitalizem, da bi napredoval, zgodovinsko ne le opravil z Berlinskim zidom l. 1989, temveč intenziviral razkol v načinih njemu ustrezno vzpostavljene vladnosti. Ob tem je prav tako bistveno poudariti, da ta prehod biopolitike k nekropolitiki ter njun soobstoj, tukaj in zdaj, tako rekoč z ramo ob rami, kaže, da sodobna biopolitika – s pomočjo sistematičnega upravljanja velikih podatkovnih zbirk, varčevalnih programov in splošnega osiromašenja biopolitične populacije – proizvaja nasilje, ki je bilo nekdanj rezervirano za tiste, ki so videni kot ne “povsem” človeški. In če biopolitika predstavlja sistematično vladanje življenju populacije, potem je nekropolitika precej več od tega: življenje pripne k smrti v obliki življenja, ki je podrejeno smrti – kot pomanjkanje, osiromašenje, neusmiljeno izkoriščanje ekosistema itd. Biooblast, ki je osredinjena na telo posamičnega državljana, se je zdaj spremenila v nekrooblast. Ta ne cilja le na telesa, cilja na celoten prostor do mere, da lahko uzremo premeno od biopolitične populacije k nekropolitичnim “mrtvim krajinam”.

Summary

Recent decades have shown that in fact neoliberal global capitalism, in order to progress, not only did away with the Berlin Wall in 1989 but also intensified a rupture in the modes of its properly established governmentality. Moreover, it is important to note that this shift from biopolitics to necropolitics and their coexistence here and now, rubbing shoulders so to say, shows that contemporary biopolitics—through systematic management of big data, austerity programmes and the general immiseration of the biopolitical population—produces a violence that was once reserved for those seen as not “fully” human. And so, if biopolitics is a systematic governing of the life of the population, then necropolitics is much more than this: it attaches life to death in a form of life that is subjugated to death, as austerity, immiseration, merciless exploitation of the ecosystem, etc. Biopower, which is centred on the body of a single citizen, is now shifted to a necropower. More than just targeting bodies, it targets the whole space, to the extent that we see a switch from biopolitical populations to necropolitical deathscapes.

Ključne besede

biopolitika, nekropolitika, rasizem, nasilje, podoba

Keywords

biopolitics, necropolitics, racism, violence, image

Knjiga ***Border Thinking:*** **post-, branje in** **mesto koncepta**

Jovita Pristovšek

V prispevku nameravam osvetliti specifične vidike t. i. “*post-*” dobe z branjem obsežne antologije, ki je v angleškem jeziku v letošnjem letu izšla pri založbi Sternberg Press (Berlin, 2018). Gre za knjigo z naslovom *Mejno mišljenje. Demontaža zgodovin rasializiranega nasilja* (*Border Thinking. Disassembling Histories of Racialized Violence*), ki jo je uredila Marina Gržinić.

Uvod

Antologija predstavlja enaindvajseto izdajo v liniji predhodnih knjig zbirke, ki izhaja pod okriljem dunajske Akademije za likovne umetnosti in ki jo urejajo rektorica Eva Blimlinger in vice rektorici Andrea B. Braidt ter Karin Riegler. Predlog za izdajo knjige, ki jo lahko pravzaprav vsakdo predloži, domači ali tuji teoretiki, umetniki, profesorji ali raziskovalci, pa je izključno odločitev rektorata. A knjiga *Border thinking* ima svojo natančno zgodovino: v letu 2015 se je v okviru predmeta *Postkonceptualnih umetniških praks* (PCAP), ki ga na dunajski akademiji umetnosti vodi Marina Gržinić, porodila kot politična nuja in kot poskus izpeljave naracije, ki naj predstavlja refleksijo o pomembnem begunskem gibanju, katerega začetek sega v leto 2012 z begunskim protestniškim taborom na Dunaju (13). Pravzaprav se je leta 2015, ko je avstrijska vlada povsem zatrla proteste in samo gibanje, pojavila nuja po izpisu zgodovine begunskega gibanja pa tudi po veliko širši refleksiji tega, kaj zadnjih nekaj let le-to predstavlja v Evropi in po svetu. Od tod tudi izhodiščna in osrednja tema publikacije, premišljevanje o t. i. "begunski krizi" v Evropi, katere najočitnejša značilnost ni le množitev novih meja in njihova preobrazba, marveč vse opaznejše meje in omejitve same (zahodno)evropske (bele, mainstreamovske) misli, da bi o tem premišljevala.

Menim, da knjiga govori o (paradoksnem) času (ki kroji globalni prostor), o posebni vrsti časovnega vozla, ki nam lahko služi kot plodna podlaga za premišljevanje o današnjem t. i. "post-" globalnem kapitalizmu in za opredelitev mesta samega koncepta "post-". Še več, upam si trditi, da tok prispevkov, ki ga ta knjiga ponuja, obenem osvetljuje številne konsekvence, ki jih koncept "post-" prinaša tako v epistemološkem kot ontološkem smislu. Antologija je tako namenjena vsem, ki žele premakniti meje mišljenja ter premisliti nasilno preteklost, ki preganja sedanjost in briše prihodnost, in vsem, ki žele koncipirati radikalno drugačno družbenost.

Izboru in natančno izbranemu sosledju 26 prispevkov tridesetih avtorjev različnih generacij in z različnih področij delovanja v grobem dajejo podlago vsaj tri ključne trajektorije, ki jih M. Gržinić razvija v okviru pedagoškega in teoretskega dela. Prva trajektorija, kot napove uvodnik, zadeva *historizacijo biopolitike*, kot jo je v sedemdesetih letih koncipiral Michel Foucault, tj. kot politike "skrbi" za (dobro) življenje (znotraj zahodnega sveta) in *premeno k nekropolitiki*, s katero je Achille Mbembe leta 2003 v kontekstu Afrike opredelil politiko, ki življenje upravlja s smrtjo. Artikulacijo nekropolitike je zdaj moč prepoznati tudi znotraj konteksta prvega sveta. Ta linija tako premišljuje o življenju kot takem ter vrsti načinov njegovega upravljanja, tj. o oblikah vladnosti življenja v kontekstu neoliberalnega globalnega kapitalizma. Druga trajektorija se nanaša na *transformacijo nacionalne (imperialne) države v vojno državo*, ki temelji na sodelovanju v vojnah transnacionalnega kapitala in ki življenja sprevača v "pogrešljiva", "gola", v "kolateralno škodo", spet druga pa "zapušča" denimo lastne državljane, če niso "vredni te skrbi". Tu gre torej za obravnavo načinov, na katere se kapitalizem formulira v obliki države (oz. se postavlja nad njo kot oblika suverenosti). Tretja trajektorija pa zadeva premišljevanje o neoliberalni državi kot *rasni državi* (kot manjkajočem vmesnem členu v prej omenjeni transformaciji) in branje strukturnega rasizma, ali natančneje, procesov *rasializacije* kot globalnemu kapitalizmu (in hkrati v temelju z idejo rase povezanih) notranjih admini-

strativnih, pravnih in ekonomskih procedur, ki uravnavajo prostor kapitalizma, pa tudi reprezentacije, vednosti, teorije, in praks (Gržinić, 2014, 107).

Border thinking – mejno mišljenje ali mišljenje, ki se ustvari na ali ob meji, ki zapira in deli, je sicer termin, ki izhaja iz postkolonialnih in dekolonialnih študij – pa v tem kontekstu predstavlja veliko več: predstavlja *reapropriacijo meje*, *njeno rekontekstualizijo* ter *remobilizacijo* (20). Genealogije rasializiranega nasilja so v knjigi dobesedno demontirane in demolirane v nizu petih sekvenc, naslovljenih *Izpostavljanje*, *Mobilizacija*, *Priti do dna (zadevi)*, *Demaskiranje* in *Prekinitev (Exposing, Mobilization, Get Down To, Demasking in Disconnecting)*, ali petih delov publikacije, ki sledijo natančni intervencijski politiki. Vse prispevke namreč družijo premišljevanje na meji o sami meji, ki je dobila formo teritorija, ki seže onkraj svoje materialnosti, naj gre za meje, ki ščitijo “trdnjavo Evropo”, za “telo” ali “rasno meso” (Carr, 1998), kamor se te meje vpisujejo, za meje evropocentrične misli vsled “kolonialne afazije” (Stoler, 2011), za “mejna telesa”, ki odpirajo liminalne prostore in misel onkraj teh meja, bodisi za mejo kot politično stališče, ki jo mejno mišljenje postavi nasproti (omejeni) evropocentrični misli v nameri, da se tako od nje “razveže”. Vsak izmed teoretskih prispevkov in predstavljenih umetniških pozicij s teoretsko podlago, ki prihajajo iz različnih geografskih, nacionalnih in identitetnih kontekstov, prinaša izjemno natančno trasiranje in analizo vse bolj razširjenih in diverzificiranih rasializacijskih postopkov. Kar dobimo, je branje grozljivih simptomov in konsekvenc, ki jih ti postopki pomenijo tako za življenje samo kot za možnosti političnega mišljenja in delovanja. Hkrati pa navkljub temu in prav temu navkljub te analize prinašajo možnost “za politično misel” v času, ko mainstreamovska zahodna misel današnje globalno “stanje stvari” opisuje z besednjakom “post-vsega” (še zlasti v pomenu zaprtja možnosti političnega mišljenja in delovanja).

Ker ta knjiga, kar postane jasno že v uvodniku, pravzaprav *že misli o sami sebi* in natančno *ve, kaj hoče*, naj moj zgoščen, tezni, pregled toka prispevkov služi kot podlaga našemu premisleku o konceptu “post”, obenem pa tudi kot povabilo k branju preciznih analiz artikulacij trenutnega “brezmejnega” in brezsravnega razlaščanja življenj, spomina, zgodovin, sedanjosti in prihodnosti, ki v času planetarnega prepleta v temelju zadeva vse nas; na nek način knjiga predlaga, da si s pomočjo analiz, ki jih ponudi, (za)mislimo in zatorej zasnujemo drugotno družbenost in družbo, ki naj bo razvezana, kot to zahteva dekolonialna misel, od kolonialne/rasne matrice moči/oblasti.

Demontaža zgodovin rasializiranega nasilja

Nemudoma zatorej *izpostavimo*, da *Border thinking* odpira območje specifičnega "toka spomina", ki z genealoškim pristopom izrisuje svet poln paradoksov in kontradikcij: nov globalni red, v katerem se drug ob drugem znajdejo množitev meja, zidov in vedno novi poskusi njihovega prečenja; kritična samorefleksija poteka ob kritiki zahodnega brezsravnega razlaščanja ljudi, ki s hegemonsko idejo o rasi, spolu in razredu vzpostavlja režime, ki predstavljajo "ontološko in epistemološko" podprte diskvalifikacije "drugih". Tu najdemo tako ignoranco kot upanje, tako omrtvelost kot opolnomočenje. Še več: nezaslišano grobišče v mediteranskem morju in životarjenje preživelih v šotorih, ki nas sprašujejo: "*Does your dog sleep well?*". Takšen svet *izpostavi Tok spomina (Stream of Memory)* Rubie Salgado, Gergane Mineva in das Kollektiv Women, ki v stilu Joe Brainardovega dela *I remember* ter v sklicevanju na delo *Kölnska katedrala in druge pesmi* (1885) (*A Catedral de Colônia e outros poemas*) Affonsa Romana de Sant'Anna, pred nami v anaforični ponovitvi "*Spominjamo se*" (s prepletom spominjanja na zgodovinske, pretekle in nedavne dogodke) izriše "zgovorno" genealogijo strukturnega rasizma različnih kapitalističnih institucij, ki vse bolj delujejo v spreji s sodobnim konzervativnim rasističnim populizmom.

Border thinking priča o tem, da se meje z opredelitvijo sveta kot globalnega niso razpustile; nasprotno, raznovrstne izključevalne, diskriminatorne, segregacijske, selektivne in deportacijske oblike nasilja, vladnosti in suverenosti so danes dobesedno presegle vse meje ter tako dobile bistveno bolj netransparentne in med sabo prehodne oblike ter funkcije. V besedilu *Izbrana vključitev sirskih beguncev v turških institucijah upravljanja migracij ter regulacija začasne zaščite (Differential Inclusion of Syrian Refugees in Turkey Institutions of Migration Management and Temporary Protection Regulation)* Göksun Yazici na primeru sirskih beguncev v Turčiji natančno izriše logiko sodobnega migracijskega režima EU, ki obsega tako dogovore med Turčijo in EU, izgradnjo novih institucij za upravljanje migracij, kot tudi celotni pravni aparat z zakoni, skupaj z artikulacijo širokega spektra diferenciranih statusov. Namen režima, trdi Yazicijeva, je izgradnja sistema ovir, ki služijo vključevanju/izključevanju migrantskega dela, meja pa je postala teritorij, kjer poteka izbrana (če ne izbirčna) vključitev, ki s povezavo med nadzorom migracij in režimi upravljanja dela ustvarja različne nivoje prekarnosti, ranljivosti, (ne)svobode in pravic.

V besedilu *Nekropolitika na Vzhodu (Necropolitics in the East)* Stanimir Panayotov postavi idejo rase kot osrednje analitično orodje za premišljevanje o bio-/nekropolitiki Centralne Vzhodne Evrope. Izhajajoč iz leta 2014 objavljene knjige *Nekropolitika, rasializacija in globalni kapitalizem: Historizacija biopolitike in forenzika politike, umetnosti ter življenja (Necropolitics, Racialization, and Global Capitalism: Historicization of Biopolitics and Forensics of Politics, Art, and Life)* M. Gržinić in Šefika Tatlića, analiza sledi dvema linijama. Prva opaza izogibanje analitičnemu premisleku o ideji rase, da bi pokazala, kako se neminljivi rasizem oplaja iz same rasne nemosti. Druga pa se (vsled begunskih katastrof na otokih Lesbos v Grčiji in Lampedusa v Italiji) osredini na idejo otoka, da ga interpretira kot paradigmatični prostor

nekropolitike na Vzhodu. Še več, Panayotov konceptualizira otok in morje kot dvostopenjski protektorat coniranja nezamisljivega: nekropolitike kot repetitive smrti – varovanja meje humanistične liberalne misli in varovanja meje (dozdevno) humanističnih (nacionalnih-rasnih-vojnih) držav.

Khaled Ramadan v besedilu *Mesto kot filmsko prizorišče – Post-Snuff film in nova doba realne kinematografije: resnična minljivost protagonista na izvedbenem filmskem setu* (*Set City—Post-Snuff Film and the New Age of Reality Cinematography: Real Transience of the Protagonist at the Execution Film Set*) opredeli nov vizualni žanr sodobnega časa. Ramadan pre-mišlja o vizualizaciji nasilja in smrti s podrobno analizo ISIS-ovega propagandnega in rekrutskega videa, ki prikazuje ob kinematografsko stilizirano usmrtitev pilota jordanske kraljeve flote Moaz al-Kasasbeha. Rezultat je nov tip kinematografije, t.i. “realna kinematografija”, s katero poimenuje dejansko usmrtitev na kraju snemanja, ki naj zabeleži teroristično nasilje. Od tod tudi njegova omemba *post-snuffa*, saj so v zgodovini filma obstajali t. i. “snuff” filmi, ki naj bi vsebovali resničen, za film posneti umor in se prodajali na črnem tržišču. Avtor ob tem priključuje v spomin tudi historične oblike estetizacije, dokumentiranja in distribuiranja (podob) linčanja (Afroameričanov), da bi osvetlil “kronično voajeristično razmerje” (Sontag), ki ga krogimo s podobami nasilja.

Če gre Ramadanu obenem za genealogijo sovpletenosti v “proizvodnjo” in “potrošnjo” podob nasilja in smrti, pa prispevek Betül Seyme Küpeli, ki predstavlja umetniško delo, nastalo v koprodukciji z Esro Özmen, *VIR: IMIGRACIJA? (RESOURCE: IMMIGRATION?)*, postavlja pod vprašaj sovpletenost samih umetniških praks in institucij v hiperpotrošnji (podob) (i)migracij in beguncev. Avtorici v svojem delu vzpostavljata povezave in prevprašujeta zgodovinske, ideološke in politične nivoje arhitekture, mestnega načrtovanja in umetnosti ter jih kontekstualizirata v razmerju do hegemonije sodobne ekonomije (zunanjega) pogleda, ki begunce, azilante in migrante reificira v objekt trgovanja s pogledom.

Analiza *Pametne meje: Izzivi in omejitve podatkovno vodenih meja* (*Smarter Borders: Challenges and Limitations of Data-Driven Borders*), ki odpira drugi del knjige z naslovom *Mobilizacija*, pokaže, kako se prav ta vzpostavitev hegemonije režima zunanjega pogleda, ki bo begunce, azilante, migrante pa tudi državljane Evrope reificirala v objekt trgovanja, izkaže za sam cilj *Paketa pametnih meja*, ki ga Evropska komisija vpeljuje kot odgovor na begunsko krizo in probleme nadzora sodobnih migracijskih tokov. Fieke Jansen in Tactical Technology Collective identificirajo transformacijo meje v okolje, kjer se podatki (vsled intenziviranega sodelovanja med različnimi obmejnimi agencijami in organi kazenskega pregona) gibljejo svobodneje od populacije; kjer se zbiranje podatkov v novih bazah vsiljuje in vtika v vsakdanje življenje posameznikov; in kot okolje, kjer meja postane nepretrgan prostor onkraj svoje fizične lokacije. Analiza napoveduje, da se prihodnost evropskih meja ne giblje le v smeri “predvidevajočih meja”, ki bodo na podlagi (zbranih in ohranjenih) podatkov algoritmično ocenjevale stopnjo tveganja ter podajale rasializirajočo in sistemsko diskriminatorno oceno tveganja za posamičnega potnika, temveč bodo ti sistemi predstavljali neposreden izziv sami državnim vladnostim.

Konsekvence za demokracijo (kakršno je vzpostavila evrocentrična zahodna epistemologija) so daljnosežne. Historično gledano je ta (kolonialni) pogled nekoč reificiral in infantiliziral

ral predvsem afriški kontinent (in njegovo populacijo), zdaj pa so nekdanji pogoji atlantskega kolonializma, ki so omogočili preobrazbo afriškega telesa v objekt trgovanja in objekt pogrešljivosti v neoliberalnem globalnem kapitalizmu, postali univerzalni pogoji človeškosti kot take (Mbembe v Gržinić 2015, 114). Še več, kot implicira Achille Mbembejeva *Kritika črnskega uma* (2017), se "črnski um", kot kaže, postavlja kot ena od ključnih smeri mišljenja, če naj zahodna epistemologija preseže meje lastnega "kolonialnega uma". To pa obenem zahteva tudi razvezo od samooptimizacijskega značaja kapitala, skozi katerega je slednji sposoben absorbirati vsakršen protest, odpor ali anarhijo kot vitalne izraze lastnega sistema (Vogl, 2014, 12).

Musawenkosi Ndlovu v problematiziranju afriško-orientirane medijske ekspanzije zahodnih, vzhodnih, bližnjevzhodnih in latinskoameriških medijskih organizacij (ter Afriki lastnih medijskih organizacij) opaza, da je globalnim medijem skupna prav kritika dosedajšnjega stereotipnega upodabljanja Afrike. *Brezmejna globalna javna sfera* (*Borderless Global Public Sphere*) osvetli, da se za tovrstnim jezikom dekolonizacije skriva strateško zajetje Afrike kot trga za globalne novice, kar za Ndlovuja v grobem pomeni ekspanzijo dominantnih neoliberalnih globalnih kapitalističnih držav s produkcijo kulturnih programov za nacionalno, regionalno, svetovno potrošnjo ali potrošnjo diaspore; prek južnoafriških medijskih programov se tako izpeljujejo in širijo zahodne ideje, kolonialni jeziki, kulturni imperializem ter trženje in poblagovljenje identitet. Rezultat vsega tega pa je nastanek novih meja med afriškimi državami, regijami in družbenimi razredi.

Kako potemtakem reartikulirati samorazumevanje, samozavedanje in samoreprezentacijo, kar z besedo imenujemo "svoboda"? Jelena Petrović se v *Kaj danes pomeni svoboda?* (*What Does Freedom Stand for Today?*) sprašuje prav o današnjem pojmu svobode in o možnosti ter možnih oblikah politično angažiranih in družbeno transformativnih praks, da prikažejo svobodo, ki danes služi kot arbitraren pojem neoliberalne družbe, zlasti kot pojem za (vojne) države, da lahko upravičujejo (permanentne) vojne proti t. i. terorju. Ker se njena analiza poleg zajetja svobode nanaša tudi na vprašanja depolitizacije in kriminalizacije upora, Petrovićeva z izborom sodobnih umetniških praks, ki proizvajajo t. i. "politiko napake" (angleško *glitch*) ter konceptualizirajo in aktualizirajo politike svobode, ki gre onkraj obstoječih neoliberalnih, patriarhalnih in kolonialnih oblik družbe, predlaga skupnost, ki lahko razume sebe kot "biti skupaj z drugimi".

Ta zahteva "biti skupaj z drugimi" pa predpostavlja nič manj kot priznavanje temeljnih človeških pravic vsakomur. *Človeško dostojanstvo se lahko potepta: Brez temeljne pravice do boljšega življenja!* (2016) (*Human Dignity is Violable: No Fundamental Right to a Better Life!*) je umetniško delo Marike Schmiedt, ki v obliki petih plakatov obravnava avstrijsko azilantsko in begunsko politiko ter z apropiacijo afirmativne protibegunske vizualne in retorične forme kritično komentira "vodič za begunce", ki ga je Zvezno ministrstvo za notranje zadeve Avstrije izdalo kot vir informacij za begunce o pravilih in vrednotah v Avstriji. Delo eksplicitno poziva k premisleku o pravici do azila – ne kot gostoljubnosti, ki je v resnici polna predsodkov in netolerance, temveč – kot temeljni človeški pravici.

Border thinking predlaga, da *vidimo, prepoznamo in spregovorimo o konstruktu rase* kot mehanizmu reifikacije, varnostnem sistemu in kot tehniki vladnosti (Mbembe, 2017, 35), torej kot o glavnem notranjem mehanizmu neoliberalnega globalnega kapitalizma; ta konstrukt je z

vsemi opisanimi mehanizmi ter še zlasti s posthumanizmom in “nekropolitičnim optičnim strojem” (Gržinić, 2016, 172–173) vse bolj zaslužen za današnji “postpolitični” prostor zahodne in evrocentrične epistemologije ter njene vizualne reprezentacije. Omenjena epistemologija je afazična, tako rekoč brez besed, ko skuša priklicati kolonialno zgodovino in jo povezati s sedanostjo (Ann Laura Stoler, 2011), optični stroj pa je zares “agnostičen” (saj je tako rekoč izgubil sposobnost za prepoznavanje poprej znanih stvari) in zato ne more več prepoznati razredne, rasne ter družbenospolne razlike kot tistih, kar dejansko so: nasilni (evropocentrični) koncepti, ki so v svojem temelju specifični oblastniško-nasilni načini organizacije razmerij reprodukcije in življenja (Lugones 2007, 186–187).

O učinkih rasizma in kolorizma – ki delujejo tudi tako, da silijo v samozavračanje lastne črnske in zatorej v samospregledanje domnevne “naravne” barvne manjvrednosti do točke, ko vse eskalira v samodestruktivni odnos do lastnega telesa – priča avtobiografska analiza Maire Enesi Caixete. V besedilu *Rasializirana disforija* (*Racialized Dysphoria*) avtorica, ki je kot “temnopolti/latino otrok” odrasčala v Avstriji – v sklicevanju na delo *Plantažni spomini: epizode vsakdanjega rasizma* (*Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*) Grade Kilmombe – z vrtčevskimi, osnovnošolskimi in pubertetniškimi epizodami analizira lastno rasializirano disforijo.¹ Obenem pa Caixeta spregovori tudi o trenutku, ko identifikacija z lastno črnskejo začne delovati kot osvobajajoča in predstavlja ne le ponovno vzpostavitev odnosa do lastne identitete, temveč obenem politično izjavo s pripoznanjem lastnih črnskih prednikov – kar ji je omogočilo vnovično vzpostavitev odnosa med umom in telesom, ali dobesedno ponovno “nastanitev” v lastnem telesu.

Če naj današnja različica kapitalizma nemoteno akumulira, se mora polastiti samih čutov in čutnosti kot tistih dveh domen, ki omogočata dostop in razmerje do sveta (Joseph Pugliese 2015, 590). Polastiti se mora tudi (najintimnejšega) spomina, besednjaka, kontrazgodovin in upora (Gržinić 2017, 5). Abdicirati mora svojo odgovornost za (historično in današnjo) proliferirano produkcijo odvečnih in pogrešljivih življenj, ali sveta, kjer, kot trdi Shirley Anne Tate, “everyone is (not) white” /ni vsak belec/belca/ (140). V svojem besedilu *Mejna telesa: mešanost in izdajati se za nekaj drugega v nadaljevanju ‘Beg iz zapora’* (*Border Bodies: Mixedness and Passing in ‘Prison Break’*) spregovori o neoliberalni rasializaciji, ki poteka, tako Tatova, v domnevno postrasni (“post-race”) dobi in kjer je *post-* le kamuflaža nikoli zares problematiziranega, a trdovratnega rasizma. V tem kontekstu avtorica obravnava figuro “tragičnega mulata”, ki ga v televizijski seriji Paula T. Scheuringa *Prison Break* igra Wentworth Miller. Ta “postrasna realnost” je podlaga, na kateri Tatova obravnava t. i. “postrasni skopični režim”; oba sta skupni točki tako “postobamovskih” diskurzov v ZDA kot tudi “večrasno/tolerantnih” politik življenja (v pomenu transrasne intimnosti) v Združenem kraljestvu. V tem kontekstu se Tatova sprašuje o ozadju “libidinalne ekonomije” (belske večine), ki telo Wentwortha Millerja – ki je raso mešano in zatorej “mejno telo” (emblematično za stoletja prisotni antiafriški rasizem) – zdaj nenadoma prepozna kot belo telo. Miller je namreč prav toliko “bel”, da se lahko izdaja (se lahko “izmuzne”) za belca; Tatova za to uporabi izraz *passing as white* – *izdajati se za*

1 Disforija v transspolnem kontekstu označuje stanje nelagodja in občutek neugodja v lastnem telesu.

belca. Avtorica *pride do dna* logiki reprezentacije, ki Millerjevo "mejno telo" uporabi kot teren, na katerem "gostiteljski" narod lahko izvaja svojo toleranco, se dobesečno "izdaja" za tolerantnega, vse vključujočega in civiliziranega, da bi lahko v resnici znova ustvaril (beli) nacionalni prostor. Funkcija *passing as white* z vzpostavitev "belskosti" na "mejnem telesu" to "belskost" vsakič znova predstavi kot *neoznačeno* in *brezmadežno normo*.

Tudi "trdnjava Evropa" briše zgodovino svoje kolonialne preteklosti in spomin na kontra-zgodovine, da bi vzdrževala mit o "prostoru svobode" in "odprtosti" za migrante (ki so le "človeški" kapital), katerih selekcioniranje poteka vzdolž etno/nacionalnih, rasnih, religijskih, razrednih in družbenospolnih sistemov diferenciranja. Tjaša Kancler s pozicije trans* migranta/ke (v Španiji), torej kot ne povsem "bela", v svojem besedilu *Prevpraševanje tišine. Kriza, meje in dekolonialne interference* (*Interrogating Silences. Crisis, Borders, and Decolonial Interferences*) obravna utišano kolonialno/imperialno zgodovino evropske migracijske politike. Omenjenih tem se loteva z vidika kolonialnosti družbenega spola, nadzora nad subjektivnostjo in vednostjo ter politike smrti.

Kancler premišljuje o rekonfiguraciji zunanjih in notranjih meja znotraj same Evrope kot repetitiji zahodnoevropskega političnega, gospodarskega in družbenega modela, ki se ponovi in se ponavlja v vzhodnoevropskih državah postsocializma. Postsocializem, predlaga, velja premisliti natanko v odnosu, ki biva v prepletu modernosti, kolonializma in kapitalizma, saj se nam le tako lahko ideje rase, rasizma in družbenega spola pokažejo kot skupni imenoalec tako "bivše" zahodne kot "bivše" vzhodne Evrope, torej kot regije, kjer kot temeljne značilnosti prevladujejo razizem, fašizem in homotransfobija in dosledno "spoštovanje" dublinskih direktiv v reševanju "begunske krize".

Mejna identiteta, je ključna tudi za Yuderlys Espinoza Miñoso, ki v besedilu *K gradnji zgodovine srečanj/razhajanj. Feministični um ter antirasistično in dekolonialno delovanje v Abya Yali* (*Toward a Construction of the History of a (Dis)encounter. The Feminist Reason and the Antiracist and Decolonial Agency in Abya Yala*²) izriše genealogijo srečanj in razhajanj med feminizmom ter črnskimi in staroselskimi protirasističnimi boji v kontekstu Latinske Amerike vse od osemdestih let dalje. Miñoso premišljuje o historičnih nemogućnostih latinskoameriškega feminizma, da bi proizvedel lastno teorijo, s katero bi reflektiral svojo geopolitično realnost.

Za njeno analizo pa je ključna strategija in ideologija pojma *mestica* (mešane rase), saj implicira tako pomiritev konfliktov med nasprotujočimi kulturnimi in epistemičnimi tradicijami kot proces "beljenja", integracije in asimilacije (obe ravni namreč opisujeta razlikujoča se pogoja, v katerem so vzniknili feministični boji).³ Ob premišljevanju o mejah teorije, ki je osredinjena (zgolj) na družbenospolno zatiranje opozarja na izrazito tendenco belih feminističnih analiz, ki spregledajo raso kot konstitutivno v vseh teh formacijah. To (belo) tendenco označi s pojmom "feminističnega uma", da bi poudarila skupni imenoalec belih in tudi drugih feministk, ki jim sledijo, da ostanejo zavezane zahodni modernosti in kolonialnosti.

² Abya Yala je v jeziku kuna ime, pri katerem vztrajajo staroselska ljudstva današnjega severozahoda Kolumbije in jugovzhoda Paname za poimenovanje ameriškega kontinenta pred "odkritjem" Amerike.

³ V ZDA na podlagi "rasnega zatiranja", segregacije in apartheida, v Latinski Ameriki pa na podlagi "asimilacijskega" rasizma, ki je te boje postavil v skrivno pozicijo.

O vlogi jezika v procesih rasializacije, genderizacije in eksotifikacije (zlasti rasializiranih) teles, v pojmovanju ženskosti in žensk kot biološkega spola in v procesih razrednega klasificiranja in hierarhializacije življenja (ki je vse bolj postalo tema medijskega oglaševanja) govori tudi delo *Ljubček/ljubica, divino kosilo, in želiš si, da bi ga imel/a* (*A Diva's Dish Darling and You Wish You Had It*). Njideka Stephanie Iroh uporabi formo pesmi kot medij za analizo vloge najhitreje rastočega jezika, tj. jezika sodobne tehnologije in družbenih medijev, ki prispeva k depolitizaciji boja rasializiranih "drugih". Zato izjavi: "Pravijo, da je boj resničen, a meje so nejasne" (179).

V besedilu *No, ladjica! Čuvaj se!*⁴ (*Now, Little Ship, Look Out!*) se Suvendrini Perera osredini na stanje *vmesnosti* kot emblematičnega stanja, v katerega so pahnjene današnji migranti, prisiljeni prečkati Sredozemsko morje. Ob artikulaciji kritičnih genealogij *prehoda kot procesa*, Perero zanimajo procesi in modalnosti nelegalnega prečkanja ali bega ter mediji in tehnologije, ki jih omogočajo. Te genealogije poimenuje kot "spektralne" zaradi njihove pošastnosti, grozljivosti in ker se v luči "/n/ekropolitike suženjstva /, ki/ preganja biopolitiko neoliberalizma" (184), *pogrešljivo življenje* – ki je rezultat historičnega razmerja med smrtjo, dobičkom in kapitalizmom – pokaže kot oblika današnje "kolateralne škode", kot produkcija vednosti z naštevanjem (štetjem, razvrščanjem, usmerjanjem), medsebojnim prepletanjem tehnologij varnosti (nadzora/monitoringa) in humanitarnosti (reševanja/varovanja). Če je bilo *pogrešljivo življenje* afriškega sužnja ujeta v nezaključen prehod, med življenjem in smrtjo, suženjstvom in svobodo, potem sledi pretekle "oceanske ekologije" preganjajo tudi sodobne oceanske "geografije teles/mrličev".

Četrty del knjige odpira analiza *Premestitve. Judje, Romi in ostali tujci v kulturi radikalne desnice na Madžarskem* (*Transpositions. Jews, Roma, and Other Aliens in the Radical Right Culture in Hungary*), s katero Zoltán Kékesi *demaskira* realno in simbolno krajino rasizma na Madžarskem. Kékesijevo izhodišče je antisemitsko spominsko mesto na Madžarskem, s katerim je obeležen spomin na (pravzaprav) prvi antijudovski sodni primer Tiszaeszlár, v katerem so bili Judje po krivem obsojeni umora nejudovske deklice. Primer je postal simbol grožnje, ki so jo v poznem 19. stol. utelešali imigracijski tokovi Judov z vzhoda ter tedaj emancipirane judovske skupnosti na Madžarskem. Deklica Eszter Sólymosi in njena mrtva podoba pa je postala izkrivljen, a trajen opomin grožnje za evropske krščanske narode, grožnje, ki naj bi jo posebljali judje, ki so bili v tej izmišljeni zgodbi obtoženi povsem po krivem. Kékesi je v analizi na sledi transformaciji Sólymosijine podobe (vse od leta 1882) v skladu s koncepti naroda, ki jo je upoprabljal, da bi na izkrivljen in izmišljen način pomagali ustvarjati podobo povezovalne narodove biti. Avtor pokaže, kako spominska mesta (in njihova simbolna lokalizacija) ter komemoracije (in spomin kot tak) služijo nacionalni državi: s pozivi k obnovi skupnosti s pomočjo očiščenja od "ogrožajočih drugih" in z ustvarjanjem protisemitskih, protiromskih in protipriseljenskih predstav, fantazmatičnih narativov in diskriminatornih diskurzov.

V *Odkloni na mejah* (*Diffractions at Borders*) člani umetniške skupine C.A.S.I.T.A. (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni, Diego del Pozo Barriuso) v pogovoru z Juanom Guardiola izhajajoč iz njihovega umetniškega ciklusa *Ograje na meji Ceute in Melile 1985–2014* (*Infografike*) (*Val-*

4 Gre za verz iz Nietzschejeve *Vesele znanosti*.

las de la frontera en Ceuta y Melilla 1985–2014 (Infografías)) osvetlijo dogajanja na področju Ceute in Melille, ki ločuje španski teritorij od maroškega, ter z njima povezano reprezentacijsko paradigmo: estetizacijo, pod katero leži brutalno nasilje. Umetniško delo uporabi obstoječe natise in faksimile španske vojaške geografske službe, imperialistične, idealizirane litografske panorame vojnih območij, na katere postavlja sodobni infografski reprezentacijski model meja, ki zaradi tehnološke (abstrahirajoče) perspektive “ukloni” pogled na dejansko nasilje nad migrantskimi telesi. Delo te meje umešča na “nikogaršnjo zemljo”, ki pa to ni (kljub temu, da se tako predstavlja). Gre namreč za teritorij v Maroku, ki je nekdanji španski protektorat in območje med dvema “avtonomnima mestoma”, Ceuto in Melillo, ki pa sta v lasti Španije, a prav tako v Maroku; gre torej za prostor/teritorij med dvema različnima kolonialnima lastninama Španije v Afriki, na katerega sedaj pritiskajo stotine beguncev, ki si (prek Španije) žele vstopiti v EU. Prostor, ki se v pogovoru odpre pred nami, je prostor, v katerem se z več kot dvestoletnim razponom križajo različne perspektive časa in kontekstov, prostorov, reprezentacijskih tehnik, simbolnih fikcij in krajin. Delo priča o “srhljivih krajinah z odklonskimi perspektivami o grozljivih dogodkih” (211).

Estetizacija, ki krivi pogled na dejansko nasilje, in mehanizmi, ki ga omogočajo, ter vprašanje retorike o “zaščiti ‘našega’ načina življenja”, ki cveti v času družbenorazrednega izkoriščanja populacije, predstavlja osrednjo temo dela *Politika strahu (Politics of fear)* Nede Hosseinyar. Omenjeno delo je segment trajajočega raziskovalnega projekta na temo kulturnega rasizma in analizira ponavljajočo se rabo islamofobnih in protimuslimanskih sloganov v kampanjskih plakatih različnih skrajnodesničarskih političnih strank v Evropi. Hosseinyarjeva z izrisom evropskega zemljevida in lociranjem sloganov premešča nacionalno fragmentirane politične pozicije v transnacionalne desničarske in skrajnodesničarske “manifeste” Evrope, ki je izgubila kompas in postala homofobna ter rasistična.

Tem mehanizmom ustvarjanja “drugih” in podrejanja pa se posveča Aneta Stojnić v besedilu *(Raz)(u)telesene subjektivnosti in tehnologije nadzora ((Dis)embodied Subjectivities and Technologies of Control)*, v katerem analizira predhodne procese dehumanizacije in desubjektivacije. Stojnićeva se vsled “begunske krize”, tehnologij nadzora meja (EU in onkraj) ter bio- in nekropolitične vladnosti, osredini na dve ključni vprašanji: “Kdo predstavlja človeka?” in “Kdo je subjekt?”. Avtorica v sklicevanju na Deleuza argumentira, da je individuum dividualiziran s pomočjo digitalnih oblik nadzora (deljen ter pretvorjen v podatek) in dehumaniziran s pomočjo direktnega vpisa meje na njegovo telo. Subjekt, ki je vselej produkt interpelacije, pa se tako zdaj proizvaja kot rezultat nenehnega boja med živim bitjem in aparatom (dispozitivom). Stojnićeva obenem zagovarja svojo osrednjo tezo, da se politična re-subjektivacija, potencialnost skriva prav v liminalni, decentrirani poziciji, v liminalnih telesih in prostorih.

V besedilu *Ljudstvo brez države proti državi. Kurdska avtonomija kot omejitev nacionalno-državne oblasti (A Stateless People against the State. The Kurdish Autonomy as a Limitation of Nation-State Power)* Çetin Güner na podlagi izvornih besedil kurdskega gibanja analizira teoretični okvir modela “demokratske avtonomije”, ki ga je razvil kurdski voditelj Abdullah Öcalan. Öcalanov koncept predlaga model samovladanja za kurdsko prebivalstvo (ki na področju Bližnjega vzhoda velja za največje avtohtono prebivalstvo brez lastne države) ter vrača potrebo po nacionalni državi, saj temelji na neposredni demokraciji, javni participaciji in pluralnosti. Za kurdsko ljudstvo na ozemlju Turčije so samovzpostavljene in samoupra-

vljane institucije (ki družbo, ki stremlje k avtonomiji, branijo pred državo, ki stremlje k centralizaciji moči/oblasti) postale pomembnejše od državnih.

Terminologija, ki jo v nameri po razvezi od nebrzdanosti neoliberalnega globalnega kapitalizma uvajajo analize zadnjega dela knjige, poimenovanega *Prekinitev / Disconnecting*, pred nami izriše razsežnost konsekvenc: “dlje od onkraj”, “hiperrealnost”, “večna sedanost”, popolna “dehistorizacija”, “de-kontekstualizacija”; vsi ti pojmi izrišejo domala popolni odklop misli od realnosti, nekakšno “čisto formo” sna.

“Dlje od onkraj” je španski nacionalni moto, ki ga pod vprašaj postavlja istoimensko umeetniško delo Miguela Gonzáleza Cabezasa. *Plus Ultra* (2016) problematizira intenzivirano poznanje nadzora meja od leta 2006 dalje, začenši s špansko (EU)-maroškim dogovorom o nadzoru migracij iz Afrike, ki ni služil le kot model za vse kasnejše sporazume o nadzoru migracij med članicami EU z državami izven EU, temveč hkrati kot model konstrukcije in postavljanja zidov znotraj samih držav EU.

Joshua Simon v besedilu *Fantomska politika v Palestini-Izraelu. Od dvojne negacije k dvojnemu izbrisu* (*Phantom Politics in Palestine-Israel. From Double Negation to Double Erasure*) analizira mrtvo točko Izraela in režima, vzpostavljenega po okupaciji Palestine. Gre za intenzivirano politično realnost izraelsko-palestinskega odnosa, nekakšno zaostreno stanje suspenza, ki se pogloblja s kontradiktornimi notranjimi razmerji in ki se predstavlja kot “hipernevtralnost”. Posebnost izraelsko-palestinskega konflikta, danes le še enega od mnogih malignih in neozdravljivih nasilnih konfliktov bližnjevzhodne regije, argumentira Simon, je prav “matrica nadzora” nad konfliktom, ki osvetljuje številne karakteristike sodobnih modelov (neoliberalne) suverenosti, razširjenih zlasti po letu 2001: politika se odvija med vlado in lastniki obveznic (saj sta okupacija in vojna donosen posel), neoliberalna (vojna) država deluje po Bartlebyjevskem modelu, kot edina možna oblika protesta pa se kaže neoliberalni protest, ki bodisi neoliberalno suverenost napada tam, kjer jo najbolj boli, ali pa kot pasiven in nekonflikten odpor z bojkotom. Simon trdi, da vpeljana v vojno državo ta model spremeni v brutalen in krut mehanizem *brisanja* beguncev in vsakršnega palestinskega kolektivnega političnega projekta. Obenem pa krivi historični čas v razmerju do ključnih prelomnic političnega konflikta (1967, 1948, 1917) v preteklosti, o čemur priča vrnitev k ideji biblične božanske obljube o sveti zemlji kot premise za obstoj izraelske države in razloga za vsa njena dejanja. V tem stanju “hipernevtralnosti”, polne kontradikcij in napetosti prežita tako božanska obljuba (ki bo izpolnjena z aneksijo okupiranih palestinskih teritorijev) in anihilacija (ki grozi z uporabo nuklearnega orožja proti Iranu).

V besedilu *Ruska revolucija v sanjah in realnosti* (*The Russian Revolution in Dreams and Reality*) Ilya Budraitskis analizira rekonstrukcijo sanj o ideji “velike Rusije”, gradnjo naracije nacionalne zgodovine kot “večne sedanosti” (brez kontradikcij, konfliktov in revolucije), ki prekriva vse globljo gospodarsko, družbeno in ideološko krizo postsovjetske Putinove Rusije in ki je postala “čista forma” te ideološke krize. Analiza razgrne, da je skupen cilj gradnje teh sanj o ruski državi in gradnje njene zgodovine z zgodovinskimi razstavami, ki združujejo predsovjetske, sovjetske in post-ovjetske dobe (Nikolaja II., Stalina in Putina), natanko premestitev revolucije v postpolitično konsenzualno pozabo. “Objektivna evalvacija” revolucije kot tuje zarote in kriminalizacija dogodkov iz leta 1917, trdi Budraitskis, bosta družbo “poučili”, da sta nasilje in teror edina rezultata družbenega prebujenja.

V prispevku *Sarajevo, gnilo srce Evrope* (*Sarajevo, Rotten Heart of Europe*) Adla Isanović analizira velikopotezni večdisciplinarni festival "Sarajevo, srce Evrope", ki je pod vodstvom držav EU leta 2014 v Sarajevu obeležil stoto obletnico izbruha 1. svetovne vojne in "prinesel" sporočilo o solidarnosti, miru in spravi. Isanovićeva Sarajevo poimenuje kot "gnilo srce Evrope", saj mesto predstavlja zibelko prve svetovne vojne, danes pa nekakšen retrograden post-socialistični islamski center regije, ki je daleč od evropskih skrbi in emocij in povsem prepuščen revščini, ki jo povzroča oblastni režim. Analiza pokaže, kako so prakse in oblike produkcije vednosti in vidnosti, povezane s festivalom, služile dekontekstualizaciji, dehistorizaciji, depolitizaciji ter izbrisu lokalnih zgodovin in spomina, obenem pa tudicivilizirajoči evropski misiji, da obnovi svoj status superiornosti ter ohrani preživetje "evropskih vrednot in identitete" z utišanjem svoje zapuščine kolonializma, rasizma in fašizma, vseh v jedru trenutne neoliberalne vladnosti.

Hiroshi Yoshioka v *Hirošima, Fukušima in onkraj. Meje in transgresije v nuklearni imaginaciji* (*Hiroshima, Fukushima, and Beyond. Borders and Transgressions in Nuclear Imagination*) izriše zgodovino podob in naracij, povezanih z nuklearno močjo in katastrofo, s sevanjem in eksplozijo, kot se odražajo v umetniških delih, mangah, filmih in kolektivnih ter ambivalentnih predstavah japonske družbe od leta 1945 pa vse do danes. Z obravnavo sodobnih fotografskih del Miyako Ishiuchi, naslovljenih *Hiroshima*, in Tadasu Takaminovih performans/video del *Japan Syndrome* Yoshioka izriše sodobno nuklearno imaginacijo Japonske v razmerju do fukušimske katastrofe iz leta 2011, njene potlačitve ter pozabe še vedno prežeče nevarnosti sevanja. Obenem pa izriše vzdrževanje sna o svetli prihodnosti, ki jo prinaša nuklearna energija.

Sklepna misel

Naj zaključim. Preteklost, sedanost in prihodnost so vstopile v posebno vrsto ekonomije, ki jo, gledano s širšega zornega kota, upravljajo digitalne tehnologije, vojne in finančni kapital. Izpostaviti velja predvsem dva (oz. tri) pomembne vidike. Prvi zadeva spekulativno gesto, ki je vidna v uporabi predpone "pred-" (*pre-*), vidne v luči predpreventivnega delovanja in nadzora – kar se zgodi v sedanosti, temelji na vnaprejšnji preprečitvi nečesa, kar bi se lahko zgodilo v prihodnosti (Avanessian in Malik, 2016). Drugi vidik zadeva predpono "post-", ki implicira, da ta prihodnja sedanost (ki prav zato, ker ne predstavlja materializacije anticipirane prihodnosti) zdaj lahko špekulira o samem razmerju do preteklosti. Suhail Malik v enem od intervjujev denimo izjavi, da "/s/mo prihodnost nečesa drugega" (*ibid.*) – miniranje prihodnosti v sedanosti, spremeni status sedanosti, zato "/s/edanost ni ta, s katero si začel. Sama konstrukcija spekulativno konstituirane sedanosti ('pre-') aktivno potisne sedanost v preteklost, ki je prav tako 'post-'" (Malik v *ibid.*). Z epistemičnega vidika, če se vrnem k obravnavanim analizam, pa to pomeni, da smo dejansko priče "zaplembi" kontrazgodovin (Gržinić, 2017) in obenem nekakšni financiaciji ("ene same") zgodovine.

A prav zato, ker je ta “post-” stanje in pogoj hkrati, v katerem so meje postale docela nejasne, je boj v *Border thinking* radikaliziran natanko na način, ki vztraja pri tej paradoksnosti meji. *Border thinking* to paradoksnost vzame v vsej njeni radikalnosti: reappropriira mejo, jo rekonstruktualizira ter remobilizira. Knjiga pa s tem od prve do zadnje strani priča o tem, da se je moč zbuditi iz te “čiste forme” sna, vse dokler dejansko razmišljamo o *mejah*; z mejnim mišljenjem je moč preseči tudi meje samega mišljenja.

Literatura

Armen Avanessian in Suhail Malik: *The Time-Complex. Postcontemporary*, 2016; <http://dismagazine.com/discussion/81924/the-time-complex-postcontemporary/> (11. 9. 2016)

Carr, Brian: *At the Thresholds of the “Human”: Race, Psychoanalysis, and the Replication of Imperial Memory*. Cultural Critique 39/1998, 119–150.

Gržinić, Marina (ur.): *Border Thinking. Disassembling Histories of Racialized Violence*. Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna, Vol. 21, Berlin: Sternberg Press, 2018.

Gržinić, Marina: *Political Agency: The Subject and the Citizen in the time of Neoliberal Global Capitalism*. AM Journal of Art and Media Studies 14/2017:1–11.

Gržinić, Marina: ‘Afterwards’. *Struggling with Bodies in the Dump of History*. Body between Materiality and Power: Essays in Visual Studies. Ur. Nasheli Jiménez del Val. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016, 159–78.

Gržinić, Marina: *Kolonializem Evrope, dekolonialnost in rasizem*. Politika, estetika in demokracija, ur. Marina Gržinić, Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2015, 107–122.

Gržinić, Marina, in Tatlić, Šefik: *Necropolitics, Racialization, and Global Capitalism: Historicization of Biopolitics and Forensics of Politics, Art, and Life*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2014.

Lugones, María: *Heterosexuality and the Colonial/Modern Gender System*. Hypatia 1/2007, 186–209.

Mbembe, Achille: *Critique of Black Reason*. Durham, London: Duke University Press, 2017.

Pugliese, Joseph: *Transcendence in the Animal: Guantanamo’s Regime of Indefinite Detention and the Open in the Cage*. Villanova Law Review 3/2015, 573–626.

Quijano, Anibal: *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America*. Nepantla. Views from South 3/2000, 533–580.

Stoler, Ann Laura: *Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France*. Public Culture, 1/2001, 121–156.

Vogl, Joseph: *Prikazen kapitala* (prev. Marko Bratina). Ljubljana: Knjižna zbirka Krt, Krtina, 2012.

Povzetek

V prispevku osvetljujem specifične vidike t. i. “post-” dobe ob branju obsežne antologije z naslovom *Mejno mišljenje. Demontaža zgodovin rasializiranega nasilja* (*Border Thinking. Disassembling Histories of Racialized Violence*) urednice Marine Gržinić, ki z izborom 26 prispevkov tridesetih avtorjev prinaša analizo t. i. “evropske begunske krize”, katere najočitnejša značilnost ni le množitev novih meja in njihova preobrazba, marveč vse opaznejše meje in omejitve same (zahodno)evropske (bele, mainstreamovske) misli, da bi o tem stanju premišljevala. Argumentiram, da knjiga govori o (paradoksnem) času (ki kroji globalni prostor), o posebni vrsti časovnega vozla, ki lahko služi kot plodna podlaga za premišljevanje o današnjem t. i. “post-” globalnem kapitalizmu in za opredelitev mesta tega koncepta. Tok prispevkov, ki ga ta knjiga ponuja, obenem osvetljuje številne konsekvence, ki jih koncept “post-” prinaša tako v epistemološkem kot ontološkem smislu.

Summary

In this article I highlight specific aspects of the so-called “post-” period on reading the extensive anthology entitled *Border Thinking. Disassembling Histories of Racialized Violence* edited by Marina Gržinić. This selection of 26 articles by 30 authors offers an analysis of the so-called “European refugee crisis”, whose most striking feature is not only the proliferation of new borders and their transformation but also the increasingly noticeable borders and constraints of (Western) European (white, mainstream) thinking about this situation. I argue that the book refers to a (paradoxical) time (that shapes the global space), about a special type of time node that can serve as fertile ground for thinking about today’s so-called “post-” global capitalism and for defining the place of this concept. At the same time, the flow of articles offered in this book sheds light on the many consequences that the concept of “post-” brings in the epistemological as well as ontological sense.

Ključne besede

post-, rasa, rasializacija, nasilje, mejno mišljenje

Keywords

post-, race, racialization, violence, border thinking

Vidnost revolucije¹

Estetske revolucije/kontrarevolucije in
kitajska sodobna umetnost

Miško Šuvaković

Zgodovina zahodnih modernih političnih revolucij (Egbert 1970) in kontrarevolucij vse od francoske buržoazne revolucije leta 1789 prek meščanskih, nacionalnih in delavskih revolucij v 19. stoletju (1848², 1871) ter sovjetske in prosovjetskih revolucij konec drugega desetletja 20. stoletja oziroma po koncu druge svetovne vojne pa do “poslednje utopične revolucije” nove senzibilnosti, povezane s študentskim gibanjem maja 1968, je dolga in kontradiktorna.

¹ Osnova za razpravo je bilo poglavje “Revolucija etc.” iz knjige Miška Šuvakovića *Umetnost i politika*. Prevedeno z avtorjevim dovoljenjem.

² Clark 1988.

O revoluciji

Velike zahodne revolucije so bile v prvi vrsti družbene in politične revolucije, v katerih so bili načrtovani in zatem v temelju zamenjani družbeni, politični in ekonomski odnosi tako v nacionalnih in večnacionalnih državah kot na mednarodni ravni ureditve mednarodne družbenosti. Družbene in politične revolucije so nameravale doseči totalno in ponavadi nasilno spremembo sveta ter poiskati nove oblike družbenosti, torej nove oblike življenja. To pomeni, da so sprožale in vključevale družbene, ekonomske, kulturne in življenjske spremembe vse od vsakdanjega življenja pa do metaravni strukturiranja in izražanja moči. Koncept "revolucije" je bil povezan z modernističnimi taktikami in strategijami, ki so vodile k novemu. Odnos med revolucijo in novim je bil bistven za francosko buržoazno revolucijo, s katero so bili koncept, afektivna privlačnost in močna želja po novem postavljeni kot bistveno določilo moderne. Paradigmatičen odnos med modernim in novim je bil skozi 19. stoletje in prvih šestdeset let 20. stoletja oblikovan kot "splošni politični razum". "Splošni politični razum" iskanja novega je imel dva, pogosto nasprotujoča si obraza:

- iskanje družbenega novega, ki je bilo povezano z različnimi levičarskimi (Negri 2003) taktikami in strategijami radikalne in totalne, politično ozaveščene spremembe družbene stvarnosti (sovjetska boljševistična revolucija, nemška in madžarska boljševistična revolucija, kitajska kulturna revolucija (Tang 1986), jugoslovanska samoupravna revolucija, kampučijska kmerska revolucija),
- iskanje tehnično in ekonomsko novega, najpogostejše v navidezno depolitiziranih formatih razvoja liberalnih zahodnih družb, zasnovanih na proizvodnji, menjavi in potrošnji dobrin ter izvajanju novih "oblik vsakdanjega življenja" in novih oblik "ekonomske ureditve življenja": industrijske in postindustrijske revolucije oziroma, morda točneje, evolucije v Evropi in ZDA, ki so le izpopolnjevale, ne pa opuščale državno *mašinerijo*.

Gerald Raunig je podal splošno sodobno razlago revolucij 20. stoletja z naslednjimi besedami:

V vidno polje našega proučevanja mnogo bolj sodijo tiste diskurzivne in aktivistične smeri, ki so revolucijo pojmovala in jo pojmujejo kot proces, ki ni končan in se ne more končati, kot molekularni proces, ki se ne nanaša nujno na državo kot bistvo in univerzalijo, temveč nastaja pred državo, zunaj države. Poststrukturalistična teorija revolucije, ki jo je treba razviti za ta namen, v navezavi na Antonia Negrija zarisuje revolucionarni stroj kot trojnost. Trije posamezni sestavni deli revolucionarnega stroja, tako jih lahko jasno ločujemo tudi v analizi, se med sabo razlikujejo in se udeležujejo v svojem odnosu drug do drugega; njihovo delno prekrivanje in razločljivost sta določena s konsistentnostjo dogajanja in pojma revolucije. Revolucionarni stroj nenehno prehaja svoje sestavne dele, dogaja se kot razmah vstaje, odpor in konstituirajoča moč. (Raunig 2011, 23)

S tem je nakazal – v navezavi na Negrijevo razmišljanje o revoluciji – da je revolucija ustvarjalna preobrazba, ki nastane z uporabo proti "mračnemu in terorističnemu bistvu države". Dejavniki revolucije – vstaja, odpor in konstituirajoča moč – so predstavljeni kot časovni dogodek, dogodek v času in dogodek s časom. Kot časovni dogodek revolucija pokaže, da

so "vstaja", "odpor" ali "konstituiranje" v razmerju do časa. Čas je bolj kot prostor "pojav", povezan z revolucijo: prostor se zasede, čas se dogaja – kot se tudi revolucija dogaja. Revolucija je obenem dogodek vstaje in upora, ki se godi v določenem času, ki je nujno "sodoben" – je dobesedno izvajanje tega ZDAJ. Revolucija pokaže, kakšen je značaj te sodobnosti – kako sodobnost dobiva svoj smisel. Negrijevo sintagmo "čas za revolucijo" (Negri 2003, 19-135) lahko razumemo ne samo v smislu, da gre za vprašanje časa, v katerem naj pride do revolucije, temveč da gre za konstituiranje časa revolucije.

Levičarski in liberalni revolucionarni potenciali so se soočili znotraj študentskih gibanj, ki so težila k "novi senzibilnosti" (Marcuse 1978; 1981) in k "radikalni spremembi vsakdanjega življenja" v razvitih liberalnih in komunističnih družbah Zahoda v poznih šestdesetih letih dvajsetega stoletja. Študentska gibanja s svojo – obenem – novolevičarsko, duhovno eksotično in liberalno emancipatorno politično podlago so bila naperjena proti birokratizaciji in tehnokratizmu kapitalistične hladnovojne družbe v Franciji, Nemčiji in ZDA oziroma proti postrevolucionarni birokratizaciji in etatizaciji, torej odstopanju od revolucionarnih utopij v realkomunističnih hladnovojnih družbah, na primer v Jugoslaviji ali na Poljskem. Atmosfera "maja 1968" je bila *spočeta* v zgodovinskih pogojih hladnovojnega odtujenega visokega modernizma (Baron 2009; Crowley, Pavitt 2008) poznih petdesetih let in v emancipatornih ter revolucionarnih šestdesetih letih (Battcock 1973; Meyer 1979, 97-106), ko pride do spopada dominantnih centrov in obrobij modernizma v polju soočenja elitne in popularne umetnosti ter kulture. Ne pozabimo, da je imela popularna kultura na prehodu petdesetih v šestdeseta leta še subverziven značaj. (Hall, Jefferson 2003) Zato spremembe statusa umetniškega dela in statusa umetnika niso avtonomne transformacije v polju umetnosti, temveč so *dogodki* s širšimi, to pomeni, političnimi posledicami v razmerju do kulture in družbe (Ferry, Renaut 1985, 33-67) ter do metafizike individualnega in kolektivnega človeškega. Antonio Negri, na primer, "maja 1968" ne razume kot ekstatičnih soočenj in bojev, temveč kot užitek v odkrivanju *nove človeškosti* in s tem *novega humanizma*:

Revolucionarna gibanja so imela svoje premore, hipne refleksije in radosti. Nazadnje, ko razmišljamo o tem, maj 1968 ni bil navdušen spopad in boj, to bi bil namreč še 'modernistični vidik'. Leto 1968 je bilo nekaj povsem drugega – zadovoljstvo v odkrivanju nove človeškosti, globoka radost v nas samih in okrog nas, uresničitev elementov izraza, domišljije in življenja, ki lahko obstajajo skupaj. Šli smo od utopije k neutopiji konkretizacije realnega. Kar smo počeli, kar smo želeli početi in kar smo začeli početi, je vsebovalo tveganje novega, nek novi svet. Vendar to niso bile sanje. Edina primerjava z letom '68 bi lahko bila revolucija iz leta 1848.³

3 "A revolutionary process never ends: Sylvere Lotringer talks with Antonio Negri", *Artforum*, maj 2008.

Politični *dispozitivi* estetske revolucije

Z estetsko revolucijo poimenujemo raznovrstne strategije in taktike, s katerimi družbeni, politični, kulturni in umetniški dogodki, s katerimi se uresničujejo “nagle” in “velike” spremembe uveljavljenih pogojev in okoliščin, postanejo individualno in/ali kolektivno vidni.⁴ Pojem estetske revolucije je treba razumeti v postschillerjevskem in postheglovskem kontekstu mišljenja Jacquesa Rancièra:

Natanko to sem imenoval estetska revolucija: konec nekega urejenega sistema razmerij med tem, kar je lahko videno, in tem, kar je lahko povedano, med vednostjo in akcijo, med aktivnostjo in pasivnostjo. (Rancière 2010, 21)

Radikalni konec nekega družbenega reda se zgodi s kompleksnim prežemanjem umetnosti, kulture in družbe. Pojmovan je kot totalna revolucija, torej “prelom” ali “preusmeritev” znotraj *čutnih režimov* in usmerjenosti *čutnih režimov* k epistemološkim ter življenjskim učinkom čutne navzočnosti človekovega individualnega in kolektivnega življenja.

“Estetska revolucija” pri tem ni dobesedno ali neposredno zrcaljenje, torej umetniško ali medijsko prikazovanje družbenih revolucionarnih sprememb, temveč je ustvarjanje in uresničevanje pogojev, v katerih se individualni ali kolektivni subjekti prepoznajo kot čutni udeleženci in soudeleženci družbenih revolucionarnih dogodkov. Estetska revolucija ni sam optični in akustični, torej čutni dogodek zaznavanja ali zaznavnega prikazovanja boja za obrat ene konstelacije moči v drugo. Estetska revolucija je sodelovanje čutnega režima prikazovanja, postavitvenja in transformiranja pri ustvarjanju in vzpostavljanju oziroma *oživljanju* novega družbenega dispozitiva, ustvarjenega z revolucijo. Povedano z drugimi besedami:

Dispozitiv je heterogeni skupek, ki navidezno vključuje vse jezikovno in ne-jezikovno, torej diskurze, institucije, stavbe, zakone, policijske ukrepe, filozofske propozicije itd. Dispozitiv kot tak je mreža, ki se vzpostavi med temi elementi. (Agamben 2007, 16)

Družbeni dispozitiv ni “estetska revolucija”, temveč tisto, kar se v revoluciji pojavlja na izjemno kompleksen način in katerega čutno, to je telesno pojavljanje se kaže v temeljnih spremembah odnosa med vidnim in nevidnim⁵ oziroma fiktivnim in faktičnim (Rancière 2004, 36), med institucionalnim in dejavnim oziroma diskurzivnim in nediskurzivnim v kompleksnem razmerju umetnosti, kulture in družbe.

“Estetska revolucija” se od *umetniške revolucije*, ki temelji na radikalni spremembi pojavnosti in jezika umetnosti znotraj avtonomij, torej modernističnih imanenc umetniškega

⁴ Tako razumljeni splošni pojem “vidnega” sem prevzel iz kritične razprave o pojmu spektakla pri Guyju Debordu in Michelu Foucaultu v spisu: Crary 1999, 72–79.

⁵ “Aesthetic Revolution”, v: “Glossary of Technical Terms”, v: Rancière 2004, 82.

ustvarjanja, loči po tem, da ni povezana zgolj z umetniškim, temveč s slehernim kulturnim in družbenim čutnim režimom. Estetska revolucija se loči tudi od “kulturne revolucije”, ki se uresničuje z radikalnimi spremembami pogojev in okoliščin vsakdanjega življenja, od zasebnosti do javnih oblik življenja, po tem, da se izkustveno-politično navezuje na širše pogoje in okoliščine od vsakdana ter se nanaša tako na umetnost kot na pojavnosti družbe v najrazličnejših oblikah. “Estetska revolucija” se bistveno razlikuje tudi od “spektakla”. Spektakel je akumulacija, npr. kapitala v čutnem, ki pelje k odtujenosti in razdvojenosti posameznika znotraj kolektiva, torej družbene skupnosti. Estetska revolucija se odvija kot ustvarjanje skupnosti in intersubjektivnega odnosa, kar se izvrši kot sprememba dispozitiva, torej kot mešanica heterogenih potencialov jezikovnega, čutnega, institucionalnega, telesnega, zakonodajnega, protipravnega, ekscesnega itd.⁶

Slovenski estetik Aleš Erjavec je na primer reinterpretiral pojem “estetske revolucije” Jacquesa Rancièra in njegovih navezav na Schillerjevo vizijo o poenotenju “lepe umetnosti” in “umetnosti življenja”: “Kajti človek /.../ se igra le tedaj, če je človek v polnem pomenu te besede, in je tudi le tedaj povsem človek, ko se igra.” (Schiller 2003, 73) Odnos med umetnostjo in življenjem, razumljen kot projekcijsko polje osvoboditve in emancipacije človeka, bodo po njem obeležila povsem različna srečanja odprtih umetniških, kulturnih in družbenih praks skozi dolgo 20. stoletje. Estetske revolucije 20. stoletja so določene z *idejami* napredka in ustvarjanja ter z vero v metafizično in družbeno enotnost človeka kot subjekta:

Znotraj tega okvira ostajata umetnost in politika dve temeljni kategoriji, z estetskim projektom poenotenja lepega umetnosti z lepim življenja, ki ponuja promesse de bonheur – bodisi v obliki umetniških ustvarjalnih projektov, bodisi družbenih in umetniških vizij ali pa načrtov raznih velikih zgodb. Zato se je ‘pojaviła zveza med marksistično vanguard in umetniško avantgardo v dvajsetih letih, kajti obe sta bili zvesti istemu programu.’ (Rancière 2004, 38) Podobno so italijanski futuristi leta 1918 ustanovili Futuristično politično stranko, ki je za kratko obdobje privedla do opaznih političnih posledic v Italiji /.../; Situacionistična internacionala je bistveno vplivala na dogodke ‘68 v Parizu; alternativna kultura in kritična družbena teorija sta v Združenih državah Amerike v petdesetih in šestdesetih letih pomembno prispevali k bistvenim spremembam v ameriškem načinu življenja in mentaliteti; in gibanje Neue Slowenische Kunst je bilo ključno pri simbolni, materialni in politični afirmaciji samostojne Republike Slovenije. (Erjavec 2015, 281)

Estetska revolucija tako vodi k novi čutnosti, ustvarja “nov način zaznavanja”, posameznike in skupnost sooča z drugačnim čutnim izkustvom oziroma z drugačnimi preureditvami “distribucije čutnega” pri uresničevanju nove in drugačne človeškosti. Na tem mestu je pomembno, da v teoretskem pogledu razlikujemo med novim in drugim. Estetsko in politično sta povezana in sta ponujena kot kompleksni *algoritem* za razumevanje emancipatornih praks ter učinkov spremembe, ki jo emancipatorne prakse izvedejo v polju “distribucije čutnega”. Ideja “estetske revolucije” je zato ena bistvenih kritik neoliberalnega modela družbenega napredka, ki se z reinterpretacijo čutnega preoblikuje od ekonomskega k družbenemu.

6 O užitku v revoluciji: “A revolutionary process never ends: Sylvere Lotringer talks with Antonio Negri”, *Artforum*, maj 2008.

Primer “estetske revolucije”: kitajska avantgarda

Kitajsko družbo sta doletela dva velika revolucionarna in zagotovo temeljna projekta, usmerjena k preoblikovanju totalitete vsakdanjega življenja: “kulturna revolucija” (1966–1976) in “realizacija socialističnega tržnega gospodarstva” (1992). Gre za globoke in bistvene spremembe načina in oblik življenja s posledicami za individualno in kolektivno življenje prebivalcev Kitajske. Poleg številnih gospodarskih, političnih, družbenih in kulturnih posledic je za te spremembe značilna tudi sprememba “čutnih režimov”. Spremenjeni čutni režimi “kulturne revolucije” in “socialističnega tržnega gospodarstva” so izjemno različni, v fenomenološkem smislu neprimerljivi med seboj – neprimerljivi (1.) v smislu ustvarjanja konkretne družbene *totalne kolektivnosti*, v kateri izginja individualnost in se kritično preseže vsak zahodni liberalni vpliv, in (2.) v smislu ustvarjanja pospešene in razvite *liberalne, ekonomsko določene družbe*, ki je diskretno, a nesporno podrejena fiktivni idealiteti socialističnega kolektiva države, ljudstva *skozi* partijo. Kar je skupno tem projektom, je “totalizirajoča strategija” izvrševanja spremembe družbe in njene vidnosti zase in za drugega. Oba projekta se razlikujeta od zahodnih vplivov, ki so se v kitajski družbi pojavljali v prvi polovici 20. stoletja. Gre za zares specifično kitajsko različico materialnih odnosov družbenosti in učinkov, ki izhajajo iz tega. (Tang 1986)

Kulturna revolucija je bila množično in populistično gibanje, ki je nastalo v frakcijskih bojih znotraj Komunistične partije Kitajske, katerega cilj je bila kritika in revolucionarno preoblikovanje birokratskih struktur ter statične realsocialistične postrevolucionarne organizacije družbe, zasnovane po sovjetskem vzoru. Zgodnje družbene reforme so bile značilne za večino postrevolucionarnih socialističnih družb: novi zakon o zakonski zvezi, obvezno šolanje, agrarna reforma, nacionalizacija gospodarskih podjetij, torej vzpostavljanje družbene lastnine. Eden od pomembnih procesov v kitajski družbi je bil boj za hrano, torej proti množičnemu pomanjkanju in lakoti. Leta 1951 je na primer potekala kampanja proti kontrarevolucionarnim družbenim silam. Prva petletka je bila izpeljana med letoma 1953 in 1957. Razvoj “težke industrije” in “ljudskih komun” je vzpostavila kampanja med letoma 1958 in 1960. Začela se je tudi kampanja za dekollektivizacijo. Okupacija Tibeta je pripeljala do novih konfliktov. Leta 1962 je izbruhnil konflikt z Indijo. Kulturno revolucijo je sprožil predsednik Ljudske republike Kitajske Mao Cetung, ki je okrog leta 1965 začel frakcijski boj s partijskima tekmečema Deng Xiaopingom in Liu Shaoqijem.

Za kulturno revolucijo (Badiou 2006, 291–321 in 322–328) so značilne ideje permanentne revolucije, torej revolucije, ki mora potekati vsak dan skozi temeljna preoblikovanja družbe, pa tudi znotrajpartijski boj za moč ter prevlado v partiji in s tem v družbi. Kulturno revolucijo zaznamuje radikalnopolitistična ideja razrednega boja in množične preobrazbe družbe s pomočjo aktivističnih revolucionarnih organizacij, kot so bile skupine ali enote *Rdeče garde*. Anarhični značaj spontanih množičnih skupin ali odredov garde so nadzorovale in usmerjale “delavske skupine”. V obdobju petdesetih dni med majem in julijem 1966 se je pričel vpliv delavskih skupin, torej vpliv partijske linije. Kulturna revolucija je obračunala s fevdalnimi, kolo-
nialnimi, buržoazno-kapitalističnimi in zmernimi realnosocialističnimi političnimi podla-

gami v kitajski družbi oziroma z zunanjimi imperializmi kolonialne dobe in z gospostvi hladne vojne. Z notranjimi sektaškimi boji je kulturna revolucija vodila od “kitajske komunistične partije” kot voditeljice kitajske revolucije v realizacijo kitajske družbe kot družbe komunističnih subjektov, tj. revolucionarjev:

Komunisti ne oblikujejo posebne partije, ki bi bila postavljena nasproti drugim delavskim partijam. /.../ Komunisti: v toku zgodovine so politični subjekt. (Badiou 2009, 183)

V razglasu predsednika Mao Cetunga z naslovom “Sklepi v šestnajstih točkah” je razglašen cilj kulturne revolucije:

V veliki proletarski kulturni revoluciji je edina metoda za množice ta, da osvobodijo sebe, in uporabiti ni mogoče nobene druge metode. (Badiou 2006, 324)

Zato je bila kulturna revolucija obenem osvobajajoča in emancipatorska, torej nasilna in brutalna praksa preoblikovanja kitajskega ljudstva iz soudeleženca komunizma v kolektivni komunistični, tj. politični subjekt. Politična artikulacija Rdeče garde je vodila k njeni ukinitvi, ko je delavski razred postal subjekt: ... delavski razred mora upravljati z vsem ...⁷

Izvedba revolucije je bila zasnovana na maoističnih revizijah (Cetung 1968) Marxovih, Engelsovih, Leninovih in Stalinovih nauk. Postajanje subjekta prek revolucionarne prakse je predstavljeno kot premik iz teorije v življenje. Čutni režimi tega premika se razvijajo skupaj s celotno propagandno produkcijo kulturne revolucije. Zato lahko kulturno revolucijo razumemo kot “estetsko revolucijo”, torej čutno odpiranje družbenih procesov, ki heterogene strukture ljudskih množic preobrazijo v komunistični subjekt nove politike.

Kulturna revolucija je v desetih letih privedla do velikih sprememb, do uničenja tako tradicionalnih kot modernih institucij v kitajski družbi, ko je status meščana spremenila v status delavca-revolucionarja, družine v kolektiv, tj. komuno, funkcije kulture v razredno izobraževanje in ustvarjanje integrativnih totalnih oblik življenja, spremenila pa je tudi avtonomije poklicev, družbenih komunikacijskih modelov in ciljev družbenosti. Voditelji kulturne revolucije so bili predsednik Mao, Lin Biao, Jiang Qing in Chen Boda kot glavni teoretik od leta 1965. Prva množična akcija je bila naperjena proti institucijam Komunistične partije Kitajske. Milijonsko *Rdečo gardo*, ustanovljeno leta 1966, so sestavljali študenti, dijaki, delavska in kmečka mladina. Delovali so kot množična mobilizirana in aktivirana udarna sila kulturne revolucije v obračunih s političnimi nasprotniki znotraj partije in v družbi. Maove ideje so bile objavljene v številnih propagandnih knjigah. Za izvajanje kulturne revolucije je bil razvit cel sistem propagande, torej infrastrukture “estetske revolucije”, s katero je bila uničena stara in zgrajena nova dinamika “čutnih režimov”: plakati, javni mitingi, revolucionarne *procesije* ali mitingi, revolucionarni *rituali* verbalnih in fizičnih obračunov v družbi. Govorilo se je o “štirih velikih pravicah”: svoboda govora, popolno izražanje, sprožanje velikih debat in tiskanje propagandnih plakatov. Obliko-

⁷ Poročilo predsednika Mao Cetunga septembra 1967. V: Badiou 2006, 327.

van je bil kult predsednika Mao Cetunga kot nespornega voditelja in družbene avtoritete. Množična radikalizacija kulturne revolucije pa je vodila k družbenemu kaosu, ki se je kazal v individualni negotovosti in razveljavitvi meščanske svobode, pa tudi v nasilnih spopadih in obračunih konkurenčnih skupin *Rdečih gardistov*. Radikalno obdobje kulturne revolucije se je končalo leta 1969. Na 9. kongresu Komunistične partije Kitajske, ki je potekal aprila 1969, je bila potrjena vrnitev k avtoritarni vlogi partije pod vplivom vojske, kar potrjuje dejstvo, da je 45 % članov Centralnega komiteja Komunistične partije Kitajske prihajalo iz vojaških struktur. To je pripeljalo do znotrajpartijskih obračunov in predpostavlja se, da je bil Lin Biao, eden od voditeljev kulturne revolucije, likvidiran leta 1971. Po teh dogodkih je prišlo do konsolidacije in institucionalizacije družbenih praks znotraj kitajske družbe pod vodstvom predsednika Mao. Kitajska je leta 1971 postala članica Združenih narodov namesto nacionalistične republike Tajvan. Ču Enlaj, dolgoletni premier Kitajske, je leta 1975 objavil program gospodarske modernizacije. Predsednik Mao Cetung je umrl leta 1976. Kulturna revolucija se je končala leta 1977. Deng Xiaoping je bil rehabilitiran in pričel je z radikalnimi gospodarskimi reformami ter z odpiranjem Kitajske zunanjemu svetu. Nova ustava je predvidevala kolektivno vodstvo.

Preobrazba kitajske družbe – druga velika kulturna revolucija – je potekala s preusmeritvijo kitajske družbe k “tržnemu socializmu” v skladu s politično podlago, kot jo je postavil Deng Xiaoping. Kitajski gospodarski razcvet je potekal pod nadzorom Komunistične partije, ki se ni umaknila v imenu demokratičnega parlamentarnega pluralizma. Eno simbolnih in brutalnih obeležij posebne kitajske poti v ekspanzivni tržni socializem pod nadzorom KP Kitajske je bil obračun s študentskimi protesti na glavnem pekinškem trgu Tiananmen 3. in 4. junija 1989. Ena od spominskih alegoričnih podob kitajskih revolucij je video Jun Yanga “Revolucije” iz leta 2011.

Danes so o sodobni kitajski umetnosti na voljo številne knjige in sistematične študije, ki ponujajo natančne kronološke uvide v njen razvoj. (Nuridsany 2004, 260–262; ali Hung, Wang 2010, 436) Imel sem priložnost dvakrat obiskati Kitajsko, leta 2005 in 2010, in srečal sem se z dramatično bistvenimi in temeljnimi spremembami, ki jih je v družbi, kulturi in umetnosti izzvalo “socialistično tržno gospodarstvo”.

Ena prvih razstav, usmerjenih k *novemu izrazu*, je bila v parku poleg Nacionalnega muzeja v Pekingu septembra 1979. Dva dni po otvoritvi je razstavo prekinila intervencija policije. Istega leta je bil ustanovljen prvi časopis *Svet umetnosti*, ki je bil usmerjen k sodobni zahodni umetnosti. Leta 1982 je bila proti zahodnim vplivom v umetnosti naperjena kampanja, poimenovana “duhovno onesnaženje”. V Nacionalnem muzeju v Pekingu sta leta 1983 pripravljeni Picassova in Munchova razstava. Nacionalno umetniško združenje je v devetih mestih organiziralo šest razstav kot del kampanje proti “duhovnemu onesnaženju”. Nasprotniki kampanje so leta 1985 ustanovili gibanje Novi val 1985. Istega leta je ustanovljena Severna umetniška skupina, ki jo je vodil Wang Guangyi. Istega leta so avtorji, zbrani v gibanju Novi val 1985, razstavljali v Nacionalnem muzeju v Pekingu. Ob istem času je imel Zhang Xiaogang prvo samostojno razstavo v Šanghaju. Leta 1975 je pripravljena razstava Roberta Rauschenberga v Pekingu in zatem v Lhasi v Tibetu. Ustanovljena je Skupina Zero. V Nacionalnem muzeju v Pekingu je leta 1987 odprta razstava “Obrnimo se k prihodnosti”. Prva mednarodna konferenca o sodobni kitajski umetnosti je organizirana v Nanjingu leta 1988. Nastop sodobnih ki-

tajskih umetnikov – Huang Yong Pinga, Jie Cang Yanga in Gu Dexina – je bil na razstavi “Čarovniki zemlje” v pariškem Centru Georges Pompidou leta 1989. Ustanovljena je skupina Veliki slonji rep v Guangzhou leta 1990. Italijanski kritik in kustos Achille Bonito Oliva je kitajskim umetnikom omogočil nastop na Beneškem bienalu leta 1993. V sekciji, poimenovani “Pot na Vzhod”, so razstavljali Feng Mengbo, Wang Guangyi, Xu Bing, Zhang Peili.

Prva razstava z naslovom “Kitajska/Avantgarda” je organizirana v Nacionalnem muzeju v Pekingu leta 1989. Na njej se je predstavilo 185 kitajskih umetnikov. Razstavo so odprli štiri mesece pred državno intervencijo proti študentom na pekinškem trgu Tiananmen junija 1989. Razstava z istim naslovom, “Kitajska avantgarda” (“China Avantgarde”) je bila leta 1993 tudi v Haus der Kulturen der Welt v Berlinu. Kitajska avantgarda se imenujejo umetniške prakse, ki so nastale z opuščanjem ali s problematiziranjem socialističnega realizma v slikarstvu in kiparstvu po Mao Cetungovi smrti leta 1976 in po koncu kulturne revolucije leta 1977. Začetni pomen oznake “kitajska avantgarda” se navezuje na umetniške prakse, ki so težile k “visokemu modernizmu” v okviru visoke kulture. Pri tem so vzpostavljene reference na modernistično gibanje iz leta 1919, imenovano “Gibanje četrtega maja”. Povezovanje sodobne kitajske avantgarde z visokim modernizmom se konča leta 1988. Pojem “kitajska avantgarda” ne ustreza pojmu “avantgarde” v evropskem in ameriškem smislu, temveč označuje sinhrono povezane projekte prozahodne modernizacije in aktualizacije tradicionalne nacionalne kulture v postmaoističnem obdobju poznega socializma. Po Martini Köppel-Yang:

Bistvena značilnost umetnosti kitajske avantgarde osemdesetih let je krepitev odnosa med umetniškim delom in diskurzom. Avtorska pozicija estetike socialističnega realizma je zastarela. Dialektični odnos med teorijo umetnosti in umetniškimi praksami je zamenjal hierarhični odnos iz socialističnega realizma. Umetniki so svoja dela objavljali v umetniških časopisih, sprožali so razprave in polemike o novih estetskih ter ideoloških konceptih. Bistvene polemike so se nanašale na obravnavo vprašanj o realizmu, formalizmu in samoizražanju med letoma 1979 in 1984. Nato se je pozornost usmerila k vprašanju moderne zavesti med letoma 1985 in 1989. Te polemike so služile za določanje umetnikovega položaja med tradicijo, zahodnimi vplivi in uradnimi diskurzi. (Martina Köppel-Yang 2003, 184)

Gao Minglu na primer o kitajski avantgardi osemdesetih let govori kot o soočenju dveh pomembnih “nerazlikovanj” znotraj kitajske kulture. Prvič, gre za časovno nerazlikovanje pri zamenjavi modernizma s postmodernizmom. Modernizem in postmodernizem se namreč prikazujeta kot istočasna pojava odpiranja proti Zahodu in zahodni subjektivnosti (moderna) ter prikazovanja ponovno aktualne lastne nacionalne identitete (postmoderna). Drugič, gre za bistveno nerazlikovanje med identiteto modernizma kot elitne umetnosti in postmodernizma kot umetnosti dominantne popularne ali množične umetnosti. Postmoderno se tako razlaga kot aktualno in okrepljeno modernost. Predstavniki nove kitajske umetnosti ustvarjajo v širokem razponu od slikarstva, fotografije, videa do instalacij, konceptualne umetnosti in grafike. Nekateri vodilni predstavniki so Wang Guangyi, Wu Shanzhuan, Xu Bing, Liu Wei, Fang Lijun, Yu Hong, Ding Yi, Zheng Jian, Gu Dexin, Huang Yong Ping idr.

Cinični realizem je kontroveržno poimenovanje kitajske umetnosti (slikarstvo, instalacije), nastale po letu 1989. Termin je skoval Li Xianting v besedilu “Apatija in dekonstrukcija v

umetnosti po letu 1989: analiza trendov *ciničnega realizma* in *političnega popa*". (Xianting 2010, 157–166) Cinični realizem je razumljen kot pristop umetnika k nesmiselni realnosti v vsakdanjem življenju. Označuje ga paradoksalen in pogosto absurden eklektični spoj predstav političnih travm, ikonografije ameriškega pop arta (analogije s fotorealizmom in pop ikonami), socrealističnega kitajskega slikarstva od značilnega "sublimnega" socialističnega realizma do "populističnega" realizma kitajske maoistične kulturne revolucije, tradicionalnega kitajskega slikarstva (sodobna kitajska folklor, grotesknost zenovskega *chen* slikarstva, prosojnost oblik daoističnega slikarstva in populistični izraz konfucijanstva) in vplivov sovjetske umetnosti perestrojke (soc art,⁸ moskovska konceptualna umetnost). Nekateri avtorji kitajski "cinični realizem" označujejo za komercialno različico "kitajske avantgarde", ki nastaja kot trojno parodiranje zahodnega kiča, eksotike kitajske tradicije in socialističnega populizma. Xianting *ciničnemu realizmu* ob bok postavlja umetniške prakse, usmerjene k neposredni kritiki realnosti, ki jih imenuje "politični pop":

Pojav političnega popa pomeni temeljni obrat v moderni zgodovini kitajske umetnosti. Spolitičnim popom je označeno oddaljevanje od usmerjanja pozornosti k zahodnim modernim idejam in umetnosti – trezno prebujanje in osvobajanje od velikih spraševanj človeka in umetnosti – obrat k resničnemu prostoru kitajskega življenja. S humornim pristopom se v političnem popu izvaja dekonstrukcija subjekta in psihološke obremenitve s politiko. Politični pop je prelomnica, ki za kitajsko moderno umetnost nakazuje izhodišče za njene lastne izbire. (Xianting 2010, 165)

Slikar Zhang Xiaogang je jezik modernega slikarstva, na primer evropske eksistencialne figuracije poznih štiridesetih in petdesetih let, povezal s prikazovanjem kitajskega vsakdana. Nekatera slikarska dela so nastala kot vizualna/pikturalna kritika ideologij kitajske družine, užete med tradicijo, komunistične projekte preobrazbe in sočasno politiko nadzora rojstev. Zhang Xiaogang v seriji slik *Velika družina* (od 1994) tematizira tričlansko, dvočlansko in petčlansko kitajsko družino. Dela z ideološkimi izpeljavami subjektivne in zasebne identitete, z odtujenim in ohlajenim realizmom. Modusi odtujenosti v izrazu obraza, izumetničenost realističnih izpeljav družinskih figur itd. ustvarjajo nekakšen vtis zdrsa znotraj utrjene življenjske normalnosti. (Greenhalgh, Winckler 2005, 310–334) Plakatni slog Wang Guangyija izvaja z znaki popularne potrošniške kulture humorno dekonstrukcijo socrealistične vizualne ikonografije kulturne revolucije. Gre za razgradnjo ali, točneje, relativizacijo ideološko konsistentne podobe sveta, na primer v *Veliki kritiki: Casio* (1993) ali v *Veliki kritiki: Pepsi* (2001). Fang Lijun je na slikah, ki prikazujejo vsakdanje življenje sodobne Kitajske – odhod na plažo, srečanje skupine moških –, deformacijski/karikaturni realizem prikazovanja povezal s socrealističnimi vzori in s tradicionalnim kitajskim slikarstvom (01-06-2002, 2002). Te (*Image is Power*, 2002) in podobne (Minglu 2003, 247–283) slike kažejo na prikazovanje *kitajskega pogleda na svet* ali *sodobnega kitajskega načina življenja* od nacionalne zgodovine prek moderne emancipacije do aktualnega trenutka. Gre za tranzicijo od socialistične umetnosti prek modernega

slikarstva k "sodobni globalni kitajski umetnosti" na mejah med sočasno prisotnim tradicionalnim neokonfucijanskim nacionalizmom, modernimi in sodobnimi ameriškimi neoliberalnimi in evropskimi parlamentarnimi modeli družbenosti ter socialističnimi in liberalnimi identitetami odnosa med kolektivnim subjektom in individualno-liberalno subjektivizacijo. (Hui 2009) Eden značilnih procesov liberalne subjektivizacije je povezan s pojavom in razvojem umetnosti performansa. Kitajski performans je nastal z vzpostavljanjem alternativnega umetniškega prostora "Pekinški East Village" leta 1993. (Berghuis 2008, 127–151) Prvi performansi so bile brutalne telesne avtoerotične akcije Ma Liuminga, avtodestruktivna dejanja Zhang Huana in spektakularizacije prostorskih dogodkov Zhu Minga.

Preobrazbo kitajske avantgarde v sodobno umetnost (Hung v: Chiu, Genocchio 2010, 391–413) je mogoče videti kot proces, metaforično povedano, dekolonizacije (Wisker 2010, 51–60) kitajske umetnosti od zahtev po dohajanju zahodne umetnosti oziroma priključevanja (*plug-in*) v mednarodni sistem umetnosti in vzpostavljanja *sodobne globalne kitajske umetnosti*. Gre za redefiniranje kitajske družbe, kulture in umetnosti kot "sodobnih" (*dangdai yishu*). Sodobno pomeni "kitajsko kot globalno", torej preobrazba lokalne identitete kot singularnega sugeriranja univerzalne identitete glede na aktualen svetovni čas. Zato je največji del sodobne kitajske umetnosti prepoznaven kot dekonstrukcija stabilnih umetniških in kulturnih identitet s fleksibilnim izvajanjem slikarskih/postslikarskih in performativno-postmedijskih produkcij glede na statične idealitete modernosti, natančneje, fascinacije z modernostjo v "kitajski avantgardi" v osemdesetih letih 20. stoletja. Genealogija sodobne umetnosti na Kitajskem je povezana z "razumevanjem sodobnosti" kot polja sočasnega ekonomskega in umetniškega strukturiranja vzporednih svetov kulture ter umetnosti v kitajski kulturi.

Prvič, opaziti je mogoče, da se sodobno umetnost v nasprotju z moderno umetnostjo dojema kot domačo umetnost in ne kot uvoženo ali referenčno postavljeno zahodno umetnost. Kitajski nacionalizem ima vse odlike globalnega imperialnega nacionalizma, a obenem tudi postsocialističnega osvobajanja in razpiranja nacionalne vidnosti po desetletjih potlačevanja v revolucionarnem obdobju, ima pa tudi odlike povsem notranjih, travmatičnih nacionalnih hegemonij in potlačitve nacionalnih pravic manjšin, kajti Kitajska je poslednja socialistična multinacionalna država. Drugič, umetnost se dekontekstualizira, kar pomeni, da se slogovne in paraslogovne oznake zavržejo v imenu singularnih rekontekstualizacij, ki ne nudijo splošne podobe aktualnega časa, temveč sodobnost pokažejo kot "kalejdoskopsko", nepregledno mrežo razdrobljenih dogodkov. (Albertini 2008) Tretjič, sodobna umetnost je razumljena kot kompleksna infrastruktura tržnih, to pomeni, predstavitevni, posredniških ali prodajnih fleksibilnih institucij, ki temeljijo na fleksibilnem obračanju ekonomskega in simbolnega kapitala z delovanjem umetnika, kustosa in kritika, pri čemer postane umetnik "mediator sodobnosti".

... individualizirani prostori in kanali, ki so jih s svojimi neodvisnimi projekti in fizičnim gibanjem generirali umetniki in kustosi. (Hung v: Chiu, Genocchio 2010, 406)

Gre za kaotično in konkurenčno gibanje po različnih institucionalnih, ponavadi hibridiziranih modelih vse od samoorganiziranih prostorov in mrež prek transnacionalnih komercialnih mrež distribucije umetnosti, ki je svojo kitajsko infrastrukturo pridobila od državnih pro-

gramov kulturne politike, skladne s politiko "socialističnega trga". Sedaj že povsem demonstrativni primeri hibridnega oblikovanja sveta umetnosti v komercialnem kontekstu visoke in v kontekstu množične popularne potrošniške umetnosti so "umetniški centri", tak je na primer center 798 Dashanzi. Sodobna kitajska umetnost je s svojo kompleksnostjo in intenzivno umetniško, ekonomsko ter estetsko agresivnostjo zagotovo povezana z učinki spektakularizacije Kitajske kot ene od dominantnih gospodarskih velesil ob koncu prvega desetletja 21. stoletja.

Eden danes vodilnih predstavnikov sodobne kitajske umetnosti je arhitekt in umetnik Ai Weiwei. Weiwei se je rodil v umetniški/pesniški družini v Pekingu leta 1957. Odraščal je v vzdušju kulturne revolucije. Družino so leta 1959 izselili iz Pekinga in poslali v delovno taborišče. Kasneje je bil oče rehabilitiran in leta 1976 se je družina vrnila v Peking. Študirati je začel na Pekinški filmski akademiji leta 1978. Sodeloval je na prvi razstavi skupine Zvezda pred Nacionalnim muzejem v Pekingu leta 1979. Leta 1982 je začel študirati na šoli za oblikovanje Parsons v New Yorku. Bil je član skupine za solidarnost s Kitajsko, leta 1989 je v New Yorku osem dni gladovno stavkal. Na Kitajsko se je vrnil leta 1993 zaradi očetove bolezni. Kot umetnik, arhitekt in oblikovalec je aktivno sodeloval v javnem umetniškem življenju Kitajske. Sodeloval je kot svetovalec švicarskima arhitektoma Herzogu in de Meuronu na natečaju za predlog Nacionalnega stadiona za olimpijske igre v Pekingu. Istega leta je ustanovil FAKE, arhitekturni biro. Razstavlja na mednarodnih razstavah po svetu: Beneški bienale, Sydneyški bienale, Bienale v Busanu, Moskovski bienale, instalacija v muzeju Tate Modern v Londonu. Od leta 2005 objavlja bloga (*sina.com*). Od junija 2009 dalje na Twitterju objavlja mikrobloge. Kot politični aktivist redno kritizira kitajsko vladno glede vprašanja človekovih pravic. Raziskoval je korupcijo in prikrivanje korupcije v zvezi z gradnjo šole v Sečuanu po potresu leta 2008. 3. aprila 2011 so ga na pekinškem letališču aretirali brez posebnega pojasnila, omenja se utaja davkov. Weiweija najdemo na seznamu sto najvplivnejših ljudi iz sveta umetnosti, ki ga je objavil londonski časopis *ArtReview* oktobra 2011, kar je izzvalo proteste kitajskih oblasti.

Ai Weiwei se razglaša za umetnika sodobnosti; poudarja, da je čas, v katerem živimo, popolnoma drugačen od predhodnih obdobj:

Ta doba bo uničila vse prejšnje sisteme, moči, centre diskurza in bo tako proizvedla celoten sistem. Zaradi digitalizacije, interneta in drugih novih metod propagiranja, zaradi posledic politično-gospodarske strukture globalizacije se bodo v razmerju med posameznikom in sistemom pravic pokazale temeljne spremembe. Podobno se bo umetnost človekove zavesti in čustev srečala z novimi jezikovnimi metodami. (Weiwei, Ambrozy 2011, 125)

Weiwei je vzpostavil splošno fleksibilno prakso, ki si prisvaja, umešča in prevzema povsem različne oblike performativnega, medijskega in kulturno-družbenega delovanja v prepletenem polju družbe-umetnosti-kulture. Njegova umetnost je simptomatičnega fleksibilnega značaja:

Nimam stališča. Izredno si želim opazovati skupino protislovij, ki se naravno pojavljajo, prav tako kot je somrak neizogibno v zvezi z vašim položajem na zemlji, s sončnimi žarki, z oblaki in z vlažnostjo zraka, ker je skupek povezanih elementov. To ne pomeni, da je somrak brezpomenski, temveč pomeni le, da mu ljudje lahko podelijo značaj/pomen. (Weiwei, Ambrozy 2011, 124)

Weiwei uvaja, beleži, si prisvaja ali izvaja povsem različna *dejanja*, katerih posledica so potenciali, ki se lahko prilagajajo, modificirajo in izzivajo “registre čutnih pojavov” glede na diskurzivne kontekstualizacije (umeščanje v pomenski kontekst), dekontekstualizacije (premeščanje iz pomenskega konteksta) in rekontekstualizacije (izvajanje novih umeščaj, tj. kontekstualiziranj). Umetniški opus Ai Weiweija (Smith, Obrist, Fibicher 2010) je oblikovan horizontalno, to pomeni, da v njegovem umetniškem delu ni sprememb, kajti izkaže se, da te ne nastopajo kot razvoj umetniškega dela v času, temveč kot raziskovanje ali celo izpolnjevanje potencialnih mnogoterosti znotraj sodobnosti. Opazimo lahko primere postduchampovskih apropiacij: *Obešeni moški* (1985), portreti *Mao 1–3* (1985), knjige umetnika *Črna knjiga* (1994), *Bela knjiga* (1995) in *Siva knjiga* (1997), *Izpustiti žaro iz časa dinastije Han* (1995), *Vaza kokakole iz časa dinastije Tang* (618–907 in 1997), projekt umetnikovega ateljeja v Pekingu (1999), obala reke Yiwu v Zhejiangu (2003), *Skleda z biseri* (2006), obisk 1001. kitajskega gledalca na razstavi Dokumenta 12 v Kasslu, *Pravljica* (2007), *Pekinški olimpijski stadion* (2007), *Lubenica* iz porcelana (2007), *Predloga* – lesena konstrukcija, sestavljena iz lesenih vrat in oken s hiš dinastij Ming in Qing (2007), instalacija *Sončnična semena* v Turbinski dvorani muzeja Tate Modern v Londonu (2010) itd.

Weiweijevo delovanje je primer vedenja in delovanja “fleksibilnega umetnika” na spremenljivem umetniškem trgu in v nestabilnem sistemu neoliberalnega globalnega kapitalističnega umetniškega trga. Dela z materiali ali objekti oziroma s situacijami in dogodki. Njegove akcije in produkcije izhajajo iz lokalne reference (kitajska identiteta) in se razvijajo k univerzalnemu pomenu, lastnemu globalnim družbam. Umetniška dela so zamišljena kot primarne apropiacije kulturnih predmetov in pojavov, prevzetih in modificiranih v skladu z umetnikovimi koncepti ali s pričakovani interakcije z rekontekstualizacijami. Interakcija je sinhrono izvedena potencialnost, s katero se transparentno pokaže umetnikov konstruktivni postopek prevzemanja in gradnje dela, ki je v kontekstualni situaciji lahko uničeno, spremenjeno in odvrženo. Interakcija kaže na njegovo delo kot na protopolitično intervencijo in provokacijo znotraj določenih kulturnih in družbenih kontekstov. Weiwei svojo politično pozicijo opisuje z naslednjimi besedami:

Moje politično stališče je, če ga imam, individualizem, drža proti moči in proti vrednostnim standardom, zgrajenim okrog dobička. Najboljše medsebojne vrednote sistema v svetu so pogosto poenostavljene na osnovi kakega dobička. Večinoma so enostavne in surove, neprepričljive so, ne glede na to, ali so gospodarske ali kulturne. (Weiwei, Ambrozy 2011, 125)

Weiwei izkazuje značilno horizontalno držo, lastno neoliberalni sodobnosti: vse je mogoče in v interakciji individualnih pozicij nastaja učinek, ki je v razmerju do nečesa v pomen-skem sistemu, vrednotah ali identifikaciji v družbi, kulturi in umetnosti. Umetnik je *tisti*, ki se tisti hip odzove, giblje se, prilagaja se, izrablja niše ali napake sistema in opravlja delo, s katerim se potrjuje kot akter sodobnosti. Provokacija, kritika in apologija nestabilnih mnogotero-sti se izvajajo istočasno, s čimer je potrjena fleksibilnost sodobnosti.

Iz srbsčine prevedla Maja Murnik

Literatura

- Agamben, Giorgio: *What is an Apparatus? – And Other Essays*. Stanford CA: Stanford University Press, 2009.
- Agamben, Giorgio: “Kaj je dispozitiv?”. *Problemi*, letn. 45, št. 8/9, 2007, 15–28.
- Albertini, Claudia: *Avatars and Antiheroes – A Guide to Contemporary Chinese Artists*. Tokyo, New York, London: Kodansha International, 2008.
- Badiou, Alain: *Polemics*. London: Verso, 2006.
- Badiou, Alain: *Theory of Subject*. London: Continuum, 2009.
- Baron, Stephanie (ur.): *Art of Two Germanys Cold War Cultures*. Los Angeles, Abrams, New York: LACMA, 2009.
- Battcock, George (ur.): *Idea Art – A Critical Anthology*. A. Dutton Paperback, 1973.
- Berghuis, Thomas J. “The Art of Chinese Performance Art”, v: Cees Hendrikse (ur.), *Writing on the Wall – Chinese New Realism and Avant-Garde in the Eighties and Nineties*. Rotterdam: Groninger Museum – Nai Publishers, 2008, 127–151.
- Ce Tung, Mao: *Kineska revolucija*. Beograd: IP Vuk Karadžić, 1968.
- Chiu, Melissa, Genocchio, Benjamin (ur.): *Contemporary Asian Art*. The MIT Press, 2010.
- Clark, T. J.: *Image of the People – Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Crary, Jonathan: “Modernity and the Problem of Attention”, v: *Suspension of Perception – Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge Ma: The MIT Press, 1999.
- Crowley, David, Pavitt, Jane (ur.): *Cold War Modern Design 1945–1970*. London: Victoria & Albert Publishing, 2008.
- Egbert, D. D.: *Social Radicalism and the Arts, Western Europe, A Cultural History from the French Revolution to 1968*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.
- Erjavec, Aleš (ur.): *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*. Berkeley: California University Press, 2003.
- Erjavec Aleš, “Conclusion. Avant-Gardes, Revolutions, and Aesthetics”, v Aleš Erjavec (ur.): *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements*. Durham, London: Duke University Press, 2015.
- Ferry, Luc, Renaut, Alain: “Interpretations of May 1968”, v: *French Philosophy of the Sixties – An Essay on Anti-humanism*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1985.
- Greenhalgh, Susan, Winckler, Edwin A.: *Governing China's Population / from Leninist to Neoliberal Biopolitics*. Stanford CA: Stanford University Press, 2005.
- Groys, Boris: *History Becomes Form / Moscow Conceptualism*. Cambridge, MA: THE MIT Press, 2010.
- Hall, Stuart, Jefferson, Tony: *Resistance Through Rituals – Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 2003.
- Hendrikse, Cees (ur.): *Writing on the Wall – Chinese New Realism and Avant-Garde in the Eighties and Nineties*. Rotterdam: Groninger Museum – Nai Publishers, 2008.
- Hui, Wang, *The End of the Revolution: China and the Limits of Modernity*. London: Verso, 2009.
- Hung, Wu, Wang, Peggy (eds.): *Contemporary Chinese Art / Primary Documents*, New York: The Moma, 2010.
- Hung, Wu, “A Case of Being Contemporary: Conditions, Spheres and Narratives of Contemporary Chinese Art” (2008), v: Melissa Chiu, Benjamin Genocchio, *Contemporary Asian Art*. The MIT Press, 2010, 391–413.
- Image is Power – The Art of Wang Guangyi, Zhang Xiaogang and Fang Lijun*. He Xiangning Art Museum, Hunan Fine Arts Publishing House, 2002.
- Köppel-Yang, Martina: “Semiotic Warfare: Work of Art and Discourse”, *Semiotic Warfare – The Chinese Avant-garde, 1979–1989, A Semiotic Analysis*. Hong Kong: Timezone, 2003.
- Marcuse, Herbert: *Kraj utopije / Eseji o oslobođenju*. Zagreb: Stvarnost, 1978.
- Marcuse, Herbert: *Estetska dimenzija*. Zagreb: Školska knjiga, 1981.
- Meyer, Ursula: “Erupcija anti-umetnosti”, *Ideje*, št. 6, Beograd, 1979, 97–106.
- Minglu, Gao, “Post-Utopian Avant-Garde Art in China”, v: Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*. Berkeley: California University Press, 2003, 247–283.
- Negri, Antonio: *Time for Revolution*. New York: Continuum, 2003.

- Nuridsany, Michel, Domage, Marc, *China; Art Now*. Paris: Flammarion, 2004.
- Rancière, Jacques: *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge GB: Polity, 2009.
- Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004.
- Rancière, Jacques: *The Aesthetic Unconscious*. Oxford: Polity, 2010.
- Raunig, Gerald: "Trije sestavni deli revolucionarnega stroja", v: *Umetnost in revolucija. Umetniški aktivizem v dolgem 20. Stoletju*. Ljubljana: Maska, 2011.
- Schiller, Friedrich: *On the Aesthetic Education of Man*. Dover Publications, 2004.
- Schiller, Friedrich: *O estetski vzgoji  loveka*. Ljubljana:  tudentska zalo ba, 2003.
- Smith, Karen, Obrist, Hans Ulrich, Fibicher, Bernard: *Ai Weiwei*. London: Phaidon, 2010.
-  uvakovi , Mi ko, *Umetnost i politika*. Beograd: Slu beni Glasnik, 2012.
- Tang, Tsou: *The Cultural Revolution and Post-Mao Reforms: A Historical Perspective*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Tupitsyn, Margarita (ur.): *Sots Art*. New York: The New Museum of Modern Art, 1986.
- Weiwei, Ai, Ambrozy, Lee (ur.): *Ai Weiwei's blog / Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006–2009*. Cambridge MA: The MIT Press, 2011.
- Wisker, Gina: *Klju ni pojmovi postkolonijalne knji evnosti*. Zagreb: AGM, 2010.
- Xianting, Li, "Apathy and Deconstruction in post-'89 Art: Analyzing the Trends of Cynical Realism and Political Pop" (1992), v: Wu Hung, Peggy Wang, "Chronicle 1976–2006", v: *Contemporary Chinese Art / Primary Documents*. New York: The Moma, 2010.
- "A revolutionary process never ends: Sylvere Lotringer talks with Antonio Negri", *Artforum*, maj 2008, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_46/ai_n31609061/pg_4/?tag=content;col1

Povzetek

V kratki razpravi o odnosu med umetnostjo in politiko razpravljam in interpretiram vprašanja o konceptu revolucije, modelu estetske revolucije in uporabi ideje o estetski revoluciji na kitajski umetnosti v času kulturne revolucije in v času tranzicije kitajske družbe. V prvem delu besedila razpravljam o pojmu revolucije in njegovih razhajanjih med liberalnim in levičarskim bojem za novo, drugačno itd. V drugem delu besedila uvajam pojem Jacquesa Rancièra "estetska revolucija" in podam njegovo reinterpretacijo v spisih Aleša Erjavca. Pokažem na razlikovanje med estetskimi, kulturnimi in umetniškimi revolucijami. V tretjem delu se ukvarjam s prelomom paradigem, ki so določene s koncepti "maoistične komunistične kulturne revolucije" in "tranzicijske kitajske kulture". Razpravljam o pojavu "kitajske avantgarde" in sorodnih umetniških praks – "ciničnega realizma" in "političnega popa".

Summary

In this short study on the relation between art and politics, I discuss and interpret questions about the concept of revolution and the model of aesthetic revolution, and apply the ideas of the aesthetic revolution to Chinese art during the time of the Cultural Revolution and during the transition of Chinese society. In the first part of the text, I discuss the concept of the revolution and its divergence from the liberal and left-wing struggles for a new, different, etc. society. In the second part of the text, I introduce the notion of Jacques Rancière's "aesthetic revolution" and its reinterpretation in the writings of Aleš Erjavec. I highlight the difference between aesthetic, cultural and artistic revolutions. TMLDirect In the third part, I deal with the breakup of paradigms that are determined by the concepts of the "Maoist Communist Cultural Revolution" and the "transitional culture of China". I discuss the phenomenon of "Chinese avant-garde" and related artistic practices: "cynical realism" and "political pop."

Ključne besede

cinični realizem, estetska revolucija, kitajska avantgarda, kulturna revolucija, politika, revolucija, umetnost

Keywords

aesthetic revolution, art, Chinese avant-garde, cultural revolution, cynical realism, politics, revolution

Arhitektura in politika

Petra Čeferin

Stališče članka je, da arhitektura kljub povezanosti s politiko in politično oblastjo, ni preprosto v službi vsakokratnega družbenega sistema, v katerem deluje, temveč vsebuje, nasprotno, tudi zmožnost, da prekoračuje njegovo logiko in odpira v njem možnost za emancipatorično delovanje. Ta zmožnost arhitekture izhaja iz njene notranje strukture. V udejanjanju te strukture je implicitna politična razsežnost arhitekturne miselne prakse – pri čemer gre za tip političnosti, ki deluje kot opora politiki emancipacije.

Arhitektura je tako rekoč vse od svojega začetka bolj ali manj tesno povezana s politiko in politično oblastjo. Na to kaže že najstarejši ohranjeni arhitekturni traktat z naslovom *O arhitekturi*, ki ga njegov avtor, starorimski arhitekt Vitruvij, začne s poklonom cesarju kot tistemu, ki skrbi za to, da je arhitektura realizirana.¹ Opraviti imamo z eno od oblik povezanosti arhitekture in politike: izgradnja arhitekture je odvisna od vsakokratnih instanc politične in finančne moči, od vladarjev, cerkve, države, korporacij. Arhitektura s svojimi grajenimi strukturami tako posredno ali neposredno izraža tudi interese vladajoče politike – deluje ali kot njen znak ali pa strukturira in organizira prostor na način, ki ustreza vladajoči politični ureditvi. V tem smislu je arhitektura vedno obeležena tudi politično. Ta ugotovitev je danes v obravnavi arhitekture že obče mesto. Vprašanje pa je, ali je arhitektura zgolj to, ali je torej zgolj v službi vsakokratnega danega političnega, gospodarskega, družbenega sistema, v katerem deluje? Ali pa vsebuje, nasprotno, tudi zmožnost, da načenja vsakokratni dani sistem in ga odpira za možnost nečesa drugega in drugačnega? Na to vprašanje bom skušala odgovoriti v tem prispevku. Opirala se bom na temo utopije, pri čemer me bo utopija zanimala prav v pomenu zarisa nekega drugega, od danega sveta razlikujočega se, drugačnega sveta.

Utopična razsežnost arhitekture

Tema utopije je za arhitekturo in arhitekto že stoletja zanimiva. Iz zgodovine arhitekture so znani številni primeri upodobitev idealnih, utopičnih svetov, zasnovanih s sredstvi in elementi arhitekture, ki naj bi obstajali neke čisto drugje, na nekem drugem kraju ali v nekem čisto drugem času, v nedoločeni prihodnosti. Za utopije arhitektov je pri tem značilno, da jih ni zanimal le *zaris* takšnih svetov, temveč tudi, kako bi jih realizirali, zares zgradili. V to skupino utopičnih projektov se danes prišteva tudi projekte arhitekturnega modernizma z začetka in sredine 20. stoletja, ki so bili zasnovani s ciljem oblikovanja družbe enakih možnosti za vse.²

Modernistični projekt, ki je bil nedavno predstavljen kot primer utopije – še več, kot “a paradigm of a utopian project” – je modernizem bivše Jugoslavije. Tako je bil predstavljen v MoMI, na veliki razstavi arhitekture, ki je nastala na območju socialistične Jugoslavije v letih od 1948 do 1980. Naslov razstave je *Toward a Concrete Utopia*, pri čemer se besedno zvezo *con-*

1 Takole se je Vitruvij v uvodu v svojo knjigo obrnil na Imperatorja Cezarja: “A ko sem uvidel, da ne skrbiš samo za obči blagor vseh in za državno ureditev, temveč tudi za javnosti namenjene gradnje, da ne večaš države le s provincami, pač pa meniš, naj povečujejo sijaj imperija tudi sijajne javne stavbe, sem sklenil, da ne smem zamuditi priložnosti in ti moram nemudoma predstaviti objavo svoje razprave ... Zato sem se čutil dolžnega, da se lotim tegale tebi namenjenega pisanja. Vidim namreč, da si bil že dosti sezidal in da še zmerom zidaš, pa tudi v prihodnje kaniš postavljati tako javna kot stanovanjska poslopja, da bi te rodovi potomstva pomnili po količini in veličini opravljenega dela.” (Vitruvij, 19-20)

2 Glej Borsi, 43-55.

crete utopia uporablja v dveh pomenih. Najprej, kot utopijo zgrajeno iz betona (iz ang. concrete utopia), poleg tega pa tudi v referenci na koncept konkretne utopije, kot ga je opredelil Ernst Bloch v svojem znanem delu *The Principle of Hope*.³ Torej kot projekt, ki je v sebi vedno še odprt za svoje prihodnje nadaljevanje, vedno še nekaj drugega in drugačnega od tega, kar že je.

Toda različni modernistični poskusi izgradnje egalitarnega sveta – vključno z jugoslovanskim arhitekturnim modernizmom – so, kot se glasi zgodba, ki jo vsi poznamo, klavrno propadli. Propadli so, ker so morali propasti. Bili naj bi namreč, tako uhojena zgodba, slepe idealizacije, zasnovane brez upoštevanja ljudi, lokalne kulture, tradicije, zgodovine itd. Zgolj abstraktne, neživljenske utopije torej.

Enako naj bi veljalo tudi za jugoslovanski arhitekturni modernizem. Zanj bi pravzaprav lahko rekli, da je bil dvojno utopičen. Prvič, utopičen je bil, kolikor je bil vključen v politični projekt socializma, ki je samega sebe razumel kot vpeljavo radikalno nove družbene ureditve. In drugič, utopičen je bil, ker je bil in kolikor je bil poskus realizacije projekta *moderne arhitekture*. Zgrajene so bile stavbe, soseske, mesta, ki so bile zasnovane s ciljem, da bi oblikovale družbo enakih možnosti za vse in ki naj bi kot takšne služila kot okvir za novo družbo. Toda vse, kar je od tega projekta ostalo, je le prazen okvir, ki danes s svojo materialno prisotnostjo kaže na spodletelost samega projekta. To je eden od vidikov moderne arhitekture Jugoslavije, ki je poudarjeno predstavljen v MoMI.

Ta interpretacija modernizma je še danes splošno sprejeta. V zadnjem času se sicer spet obuja zanimanje za moderni projekt izgradnje boljšega sveta, vendar z naslednjim zadržkom: treba si je prizadevati za izgradnjo socialno pravičnejšega sveta, je pa pri tem treba postaviti v oklepaj utopično, dani svet prekoračujočo razsežnost tega projekta. Namesto tega se je treba soočiti s konkretnimi problemi na konkretnih lokacijah. Na kratko: opustiti je treba zarisovanje drugačnih, utopičnih svetov, osredotočiti se je treba na reševanje konkretnih, pragmatičnih problemov danega sveta.

Sama zavzemam drugačno stališče: po mojem mnenju je sama dilema, ali naj arhitekti delujejo na način, da postavljajo vizije prihodnosti, zarisujejo nove utopije, ali pa naj opustijo načrtovanje prihodnosti in se osredotočijo na pragmatično reševanje konkretnih problemov v sedanjosti, tukaj in zdaj, za arhitekturo popolnoma irelevantna. Zakaj je irelevantna? Zato, ker arhitektura – kolikor se prakticira kot kreativna miselna praksa – vedno *že je* realizacija utopije. Natančneje rečeno: Arhitektura je utopična praksa po svoji notranji strukturi in po načinu svojega delovanja.

Ko to trdim, govorim o utopiji v nekem specifičnem pomenu. Če na kratko pojasnim: treba je razlikovati med dvema pomenoma utopije – utopijo kot imaginarno nemožnostjo, in pa utopijo v radikalnejšem pomenu udejanjanja nečesa, kar je v okviru obstoječih družbenih razmerij videti "nemogoče": ta druga utopija je a-topična zgolj v odnosu do teh razmerij.⁴

³ Glej Stierli in Kulić, 8.

⁴ Glej Slavoj Žižek: *The market mechanism for the race of devils*, <http://www.lacan.com/zizliberal2> (4. 12. 2018)

V obeh primerih imamo torej opraviti z nečim, kar je nemogoče: kar znotraj tega, kar obstaja, nima svojega mesta; kar je glede na obstoječe, na dano situacijo, na nekem ne-mestu – je *a-topično*. V prvem primeru je to predstava nekega boljšega sveta – kot na primer sveta harmoničnega družbenega reda brez nasprotij – ki je nedosegljiv, ki je zgolj upanje, zgolj sanje. Je torej nekaj radikalno drugega, zunanjega obstoječemu svetu. V drugem primeru pa je ta drugost, zunanost udejanjena *v* svetu, *znotraj* danega sveta. Udejanjena je prav kot drugost, kot zunanost. Zarisani boljši svet tako ni projekcija neke bolj ali manj idealne podobe sveta v nedoločeno prihodnost, ampak je že realizacija te podobe v danem svetu, tukaj in zdaj. Realizirana je kot odpiranje ali razpiranje danega sveta za nekaj, kar mu je radikalno heterogeno. Svet, kjer ima vse svoje mesto, luknja z nekim ne-mestom, z momentom *a-topičnega*, *utopičnega*.

Točno to po mojem dela arhitektura kot kreativna miselna praksa: v svetu afirmira nekaj, kar se s stališča danega sveta zdi nemogoče, kar ni del tega sveta. Natančneje, kar *je* v tem svetu kot nekaj, kar ni del tega sveta. Še drugače rečeno: arhitektura deluje tako, da v situaciji, se pravi, spletu različnih možnosti, afirmira njeno *nemožno* – tisto, kar za dano situacijo in njene režime vednosti ne šteje nič, kar sploh ne obstaja. In tako intervenira v dani svet, ga odpira v smislu, da razkriva, da to, kar (trenutno) je, dani red stvari, ni tudi edina možnost. To dela v obliki objektov, ki jih proizvaja, kot so stavbe in druge grajene strukture, konstrukcijski detajli, pa tudi risbe, vizualizacije, besedila – na kratko, v obliki arhitekturnih objektov. Zato so to objekti posebne vrste. So anahronistični in a-topični objekti: objekti, ki so znotraj časa, v katerem so bili ustvarjeni, hkrati zunaj njega, in ki so znotraj prostora, v katerem so bili ustvarjeni, hkrati zunaj njega. Še drugače rečeno, so objekti, ki prebijajo svojo vsakokratno časovno in situacijsko oziroma kulturno določenost. So transhistorični in transsituacijski, in v tem smislu *utopični objekti*.

Arhitekturne stvari

Takšne posebne, a-topične in anahronistične objekte proizvajajo vse kreativne miselne dejavnosti – to so lahko filmi, romani, glasbena dela, gledališka dela, slike, pa tudi matematične formule, znanstvene študije, filozofska besedila. In to so, kot rečeno, arhitekturni objekti. Vsaka od kreativnih miselnih praks pa svoje objekte proizvaja na nek svoj, sebi lasten način. Specifični način, kako jih proizvaja arhitektura, je konstruiranje vezi, arhitekturnih ali tektonskih vezi.

S to trditvijo se pridružujem uveljavljenemu stališču v arhitekturi, v skladu s katerim je arhitektura umetnost gradnje, konstruiranja, natančneje, tektonskega konstruiranja. Na posebej produktiven način razvija to stališče arhitekturni teoretik Kenneth Frampton v svoji teoriji tektonike. Pri zarisu notranje strukture dejavnosti arhitekture se bom navezala na nekatere segmente njegove teorije. Eden teh segmentov, ki so po mojem za razumevanje arhitekture ključni, je njegova razlaga tektonske vezi.

Frampton tektonsko konstrukcijsko vez opredeljuje kot tisti “temeljni neksus okrog katerega nastaja zgradba v svoji biti, se pravi, se artikulira kot *prisotnost na sebi*.” (Frampton, 59) Konstrukcijska oziroma generična vez v arhitekturi torej nima le funkcije povezave. Pač pa je po Framptonu temeljni arhitekturni element, je ponavzočenje arhitekture. Frampton poudarja, da je arhitektura *stvar* in ne *znak*, da bi tako povedal, da je nekaj, kar učinkuje s svojo materialno prisotnostjo, ne pa kot nekaj, kar zgolj kaže na nekaj drugega, odsotnega.⁵ V skladu s tem za konstrukcijsko vez pravi, če ga še enkrat citiram, da je vez *točka ontološke zgostitve*. (Frampton, 59)

Kaj to pomeni? To pomeni, da je arhitekturna vez tisti ključni arhitekturni element, okrog katerega se artikulira arhitektura kot *stvar*, natančneje, kot *arhitekturna stvar*. V njej oziroma z njo je – ali pa ni, odvisno od tega, ali je vez dobro artikulirana ali ne – prisotna sama *arhitekturnost* arhitekture. In sicer *materialno*, *telesno* prisotna.

Arhitekturna vez je torej način, na katerega se arhitektura proizvaja in na katerega se pojavlja v svetu. Sama k temu dodajam naslednje: arhitektura se pojavlja v obliki vezi v različnih merilih, tako v obliki male konstrukcijske vezi kot v obliki večjih vezi, vse do tega, kar sama imenujem *gigantska vez*. To pa je vez med neko grajeno strukturo in njeno lokacijo. To bom skušala v nadaljevanju pokazati. Najprej se bom osredotočila na malo vez, konstrukcijski detajl vezi. Skušala bom pokazati, kako se z vezjo oziroma preko vezi proizvede in pojavi arhitektura v svoji materialni prisotnosti. Skušala bom torej pokazati, kako se proizvede in pojavi *materialnost arhitekture*, ki je *posebna*, imenujmo jo *utopična materialnost*.

⁵ Cf. Frampton: “Tako lahko trdimo, da je gradnja po svojem značaju ontološka, ne pa reprezentacijska, in da je grajena forma prisotnost, ne nekaj, kar bi zastopalo tisto odsotno. S terminologijo Martina Heideggerja bi jo lahko mislili kot ‘stvar’, ne kot ‘znak’.” (Frampton, 53)

Konstrukcijska logika arhitekture

Kot ilustrativen primer bom uporabila detajl vezi nosilne konstrukcije zaščitne stavbe arheoloških ostalin, ki jo je projektiral arhitekt Oton Jugovec v začetku sedemdesetih let in ki je ena od uspešnih primerov modernistične arhitekture v naši regiji. Detajla ne bom obravnavala v njegovi specifičnosti, ampak zgolj kot primer, na podlagi katerega je mogoče videti in pokazati logiko, ki je na delu v arhitekturnem konstruiranju nasploh. Tisto konstrukcijsko logiko, ki daje materialnosti arhitekturnih objektov njen utopični značaj.

Poglejmo si torej osrednji konstrukcijski detajl, ki nosi masivno streho stavbe. Kaj vidimo pred seboj, ko gledamo ta detajl, predstavljen na fotografiji?

Pred seboj vidimo štiri lesene konstrukcijske elemente, dve diagonali, eno vertikalo in eno horizontalo, ki so med seboj povezani. Hkrati pa ne vidimo zgolj teh med seboj povezanih štirih elementov. Vidimo še nekaj drugega: pred seboj vidimo – gotovo se bo večina med nami strinjala – *uspešno arhitekturno rešitev*. V čem je ta uspešna arhitekturna rešitev? Ker pred sabo objektivno nimamo drugega kot štiri povezane lesene elemente, je edini možni odgovor na to vprašanje: uspešna arhitekturna rešitev je vsebovana ravno v načinu, kako so ti elementi predstavljeni skupaj. Skratka, v vezi.

Kako torej učinkuje njihova povezava? Kaj se proizvede z njo? Pred seboj vidimo samo štiri med seboj povezane elemente. Njihova vez, način, kako so ti elementi povezani med seboj, ni navzoča kot dodaten, peti element. Strogo vzeto vezi kot take ne vidimo. Vez je navzoča edino v svojem *materialnem učinku* – učinkuje pa tako, da vidimo oziroma da lahko vidimo povezavo teh štirih elementov kot uspešno arhitekturno rešitev. Vidimo jih kot *materializacijo arhitekture*.



• Oton Jugovec, zaščitna stavba arheoloških ostalin
Gutenwertha, Otok pri Dobravi, 1973 | foto: Ana Skobe



• Oton Jugovec, osrednji nosilni detajl strešne
konstrukcije | foto: Ana Skobe

Vez v rešitvi tako rekoč izgine in zaživi kot rešitev sama. Ima paradoksen status: *prisotna je kot odsotna*. Vezi ne vidimo, kot rečeno, ni nek dodatni, peti element – v tem smislu je *odsotna*. *Prisotna* pa je v smislu, da proizvaja *materialne učinke*: naredi, da vidimo pred seboj štiri lesene elemente kot arhitekturno rešitev, natančneje rečeno, kot *telo arhitekture*, pa čeprav “objektivno” gledano nimamo pred sabo nič drugega kot štiri med seboj povezane elemente.

Kot rezultat uspešne artikulacije vezi dobimo torej objekt, ki je dvoje hkrati: je arhitekturni objekt, utelesitev arhitekture; prav kot arhitekturni objekt pa je hkrati tudi nek povsem običajni uporabni objekt, tehnično konstrukcijski detajl. To se zgodi, če je povezava elementov uspešno artikulirana, če so dobro zloženi skupaj.

Če povezava ni uspešna, če je vez slabo skonstruirana, pa vidimo samo elemente in spodeltel poskus njihove povezave. V tem primeru ni arhitekture, je samo tehnično konstrukcijski detajl. Če je vez uspešna, pa zadeve postanejo kompleksnejše. Poglejmo si to na istem primeru detajla konstrukcijske vezi, ki je lep primer takšnega objekta.

*

Detajl, upodobljen na fotografiji, je konstrukcijska vez, nosilni element strešne konstrukcije, se pravi običajni uporabni objekt; pri čemer pa ni samo to. Uporabni objekt je tako, da je hkrati *še nekaj drugega* – je še uspešna arhitekturna rešitev, materializacija arhitekture. Vendar je treba takoj dodati: ne da bi pozitivno bil “še nekaj drugega”. Enako lahko rečemo za drugo razsežnost obravnavanega detajla, za detajl kot arhitekturni objekt. Je objekt, ki nago-varja našo čutno percepcijo in izraža neko idejo arhitekture, skratka, je estetski objekt arhitekture; pri čemer pa ni samo to. Estetski objekt arhitekture je tako, da je hkrati *še nekaj drugega* – je še nosilni konstrukcijski element, torej povsem običajni uporabni objekt. Vendar je treba spet takoj dodati: ne da bi “objektivno” bil “še nekaj drugega”.

Kaj pomeni, da je vsaka od obeh objektnih oblik detajla vezi še nekaj drugega od same sebe, ne da bi *pozitivno* ali “*objektivno*” bila “še nekaj drugega”? Čisto enostavno, to pomeni, da ta “še nekaj drugega” ni nekakšen dodatek, ki bi ga lahko odšteli od vsake od obeh oblik, ga ločili od njiju. Od uporabnega objekta ni mogoče odšteti njegovega “še nekaj drugega”, da bi tako prišli do čistega uporabnega objekta, do “čiste uporabnosti”. In od estetskega objekta ni mogoče odšteti njegovega “še nekaj drugega”, da bi tako prišli do “čiste arhitekture” oziroma “čiste estetike”. Obe komponenti oziroma razsežnosti objekta sta v tem detajlu, ki je primer arhitekturne stvari, povezani tako, da sta *nerazločljivi*. Pred seboj imamo objekt, ki je *hkrati dvoje* oziroma objekt, ki je *dvoje v enem*. Hkratnost dvojega v enem je rezultat uspešne arhitekturne ali tektonske vezi.

To pa je vez, ki deluje hkrati na dva načina. Dvoje namreč povezuje IN ločuje hkrati.

Razsežnost uporabnosti in arhitekturnosti sta v arhitekturni stvari povezani tako, da je rezultat te povezave en sam objekt, v katerem je hkrati ustvarjena neka razlika. In sicer razlika, ki je hkrati vez med obema razsežnostima. Ta vez/razlika je samemu objektu notranja. Iz te vezi/razlike je arhitekturni objekt oziroma arhitekturna stvar zgrajena. Na kratko: arhitekturna stvar je *objekt z notranjo razliko*. Prav zaradi notranje razlike je to objekt posebne vrste:

nikoli ne uspe biti on sam, vedno je “še nekaj drugega” od tega, kar je. Je objekt, ki je neidentičen sam s seboj.⁶

*

Enaka logika je na delu pri gigantski vezi, torej pri povezavi med neko grajeno strukturo in njeno lokacijo. Arhitekti, če resno delajo, nikoli ne načrtujejo le stavbe, ampak razmišljajo o stavbi vedno skupaj z lokacijo, za katero je načrtovana. Podobno kot pri mali vezi razmišljajo, kako bi posamezne elemente zložili skupaj, pri zasnovi nove stavbe razmišljajo, kako bi stavbo in njeno lokacijo “zložili skupaj”. Konstruirajo oboje skupaj, stavbo-na-lokaciji, in če jim to dobro uspe, potem nastane gigantska tektonska vez. Ko se to zgodi, se zdi, kot da se je skupaj s stavbo tudi sama lokacija šele zares pojavila.

Kot primer takšne uspešne povezave, uspešne gigantske vezi, lahko vzamemo isti primer kot prej, le da se bomo tokrat osredotočili na celotno stavbo, seveda v njenem kontekstu.

Kaj se tu zgodi? Zgodi se isto kot pri mali vezi. Povezava stavbe in krajine ni preprosto vsota dvojega – nimamo le stavbe v krajini, stavbe v kontekstu krajine – ampak lahko rečemo, da je *posredno* navzoča še sama povezava, še njuna vez. Za to posredno navzočnost vezi med stavbo in njeno lokacijo bom uporabila pojem *kraj*. Skratka, vez je posredno navzoča tako, da vidimo zdaj stavbo in njeno lokacijo kot kraj – kot *kraj, kjer je stavba*. *Kraj* je uspešna vez, v našem primeru torej vez stavbe in lokacije, v eno. In sicer v eno dvojega: v našem primeru je to eno dvojega *kraj stavbe*.

Tako kot pri mali vezi velja, da sama vez ni nič neposredno vidnega, tudi pri gigantski vezi velja, da sam kraj ni nič neposredno vidnega. Namesto kraj, *topos*, bi ga morali zato pravilneje imenovati ne-kraj, *a-topos*. Zato, ker kraj ni, če še enkrat poudarim, nekakšen dodaten element, ki bi se pojavil na lokaciji; pred sabo imamo le stavbo in njeno lokacijo, natančneje, umestitev stavbe na lokacijo. In vendar, ta umestitev, če je uspešna, učinkuje. Učinkuje tako, da se pred nami materializira arhitektura. In sicer se materializira v obliki neločljive povezanosti stavbe in tej stavbi lastne lokacije.

Obe, tako stavba kot lokacija, sta učinka svoje uspešne artikulacije, to uspešno artikulacijo pa lahko imenujemo kraj. Kraj je uspešna, se pravi, arhitekturna artikulacija stavbe in njene vsakokratne lokacije. Rečemo lahko tudi, da sta tako ena kot druga v uspešni medsebojni povezavi na novo proizvedeni. Lokacija je kot sklop različnih danosti in pogojev seveda obstajala že prej, preden je tam bila skonstruirana stavba. Toda kot rezultat uspešnega arhitekturnega konstruiranja se pojavi na nov način: kot lokalizirana ali arhitekturna lokacija. Enako velja za samo stavbo: kot rezultat uspešne povezave s svojo lokacijo, uspešne umestitve, šele pride do svoje polne arhitekturne pojavitve. Obe komponenti gigantske vezi, tako stavba kot lokacija, se pojavita kot objekta posebne vrste, takšna, ki sta vselej še nekaj drugega od objekti-vno določljivih danosti, ki ju sestavljajo. Pojavita se kot *objekta z notranjo razliko*.

⁶ Pri tem seveda ne smemo pozabiti, da posamezen detajl – kot je detajl, na katerega smo se v analizi osredotočili – nastopa kot sestavni, konstitutivni del same stavbe in da tako tudi učinkuje: prispeva k temu, da se stavba sama vzpostavi kot objekt posebne vrste, takšen, ki je vselej še nekaj drugega od tega, kar je.



• Oton Jugovec, gigantska vez stavbe in krajine, 2018 | foto: Ana Skobe

*

Arhitekt je tisti, ki uspe ustvariti takšne objekte z notranjo razliko. Za to razliko lahko rečemo, da je minimalna, skoraj nična. Zakaj minimalna? Zato, ker ni neposredno vidna – pred sabo imamo en sam objekt, kot je ta stavba na svoji lokaciji, in kot je ta lokacija s svojo stavbo – in vendar ni nekaj ničnega. Za arhitekturo je ravno odločilna. Učinkuje tako – in to je tisto, kar je bistveno – da tako rekoč čutno nazorno vidimo nek materialni objekt kot materializacijo arhitekture, kot njeno telo.

Za takšno rešitev – kot je predstavljeni detajl ali pa Jugovčeva stavba za zaščito arheoloških izkopanin kot celota, v njenem kontekstu seveda – lahko zato rečemo, da ima dvojno materialnost: materialnost gradbenih materialov, lesa ali pa jekla, stekla, betona, razen tega pa še a-topično, utopično materialnost arhitekture same. Obe materialnosti sta neločljivo povezani med seboj – pred sabo imamo dejansko en sam objekt. Utopična materialnost arhitekture same neposredno ni vidna. Je pa bolj odporna in trajna od lesa, jekla, betona ali kamna. Je tisto, kar daje arhitekturnim izdelkom njihovo trdoživo odpornost na določila prostora in časa,

kar je v arhitekturnem izdelku transsituacijsko in transtemporalno. Skratka, je tisto, zaradi česar uspešni produkti arhitekture – arhitekturne stvari – vztrajajo v različnih situacijah kot njihov a-topični moment.

Ta posebna, a-topična oziroma utopična materialnost je tisto, kar je v arhitekturnem objektu *na novo* ustvarjeno, in sicer prav kot rezultat uspešnega konstruiranja, uspešne artikulacije arhitekturne ali tektonske vezi.

Arhitektura in subjektivacija

Zaenkrat sem govorila o arhitekturnih objektih oziroma o “objektivni” plati arhitekturne produkcije. Vendar ta plat nikoli ne obstaja brez svoje “subjektivne” plati. Kako je torej s “subjektivno” platjo? “Subjektivna” plat, to so človeška bitja, ki so vključena v proces produkcije in recepcije arhitekture, torej njeni producenti in uporabniki. Tu se bom omejila predvsem na prve, torej na arhitekte.

Prej sem rekla, da je arhitekt tisti, ki uspe ustvariti objekt z notranjo razliko. Zdaj moram biti natančnejša: arhitekt šele z uspešno konstrukcijo objekta, zgrajenega na notranji razliki, zares postane oziroma se potrdi kot arhitekt. Arhitekt ni enostavno tisti, ki suvereno ustvarja svoje objekte. Prej bi morali reči, da je, nasprotno, objekt tisti, ki ustvari svoj subjekt, torej arhitekta. Strogo vzeto šele objekt arhitekta subjektivira, se pravi, naredi za arhitekta. Objekt kot afirmacija a-topičnega momenta, ki za dani svet objektivnosti ne šteje nič, je tisto, kar deluje kot resnični vzrok arhitektovega delovanja in kar daje arhitektu njegovo trdnost in oporo.⁷

Za opredelitev tega načina delovanja si bom sposodila formulacijo, ki jo je uporabil v svojem članku *Kako lahko vidim revolucijo?* Rado Riha: gre za delovanje na način želje videti. Ko nekdo želi videti, ne vidi zgolj tistega, kar mu daje videti situacija, temveč, kot pojasni Riha, “želi videti tudi tisto, kar mu situacija strukturno nujno ‘skriva’”. Želi videti to, kar je za situacijo samo njeno nemožno in kar evocira njeno radikalno kontingentnost.” (Riha 2006, 41)⁸ Ta moment nemožnega pa lahko vidimo le, če nadaljujem z Rihovo argumentacijo, če ga naredimo vidnega, če torej moment nemožnega uprizorimo v svetu. V primeru arhitekture je ta moment nemožnega prav objekt arhitekture. Uspešen objekt arhitekture je

⁷ Trdnost v pomenu, da arhitekt šele preko afirmacije tega momenta v svoji lastni praksi lahko pride do tega, kar je on sam, kot arhitekt, pri čemer si tega momenta ne more zares prisvojiti. Prav v tem smislu ta moment deluje kot vzrok arhitekta: sproža njegovo mišljenje, ki je v primeru kreativnih dejavnosti vselej tudi že delovanje, poskus, da bi ponavzočili to, kar je pognalo misel v gibanje.

⁸ Cf. Riha: “Gledalec, ki želi videti, se ne zadovolji preprosto s tem, da kar gleda in strmi, se pravi, da vidi tisto, kar mu daje videti situacija. Pač pa želi videti tudi tisto, kar mu situacija strukturno nujno ‘skriva’. Želi videti to, kar je za situacijo samo njeno nemožno in kar evocira njeno radikalno kontingentnost. To pa je natančno želja videti v njenem osrčju. Tista želja videti, ki jo situacijska mreža ‘objektivnih možnosti’ skuša spregledati in potlačiti.” Riha koncept želje videti razvija tudi na primeru arhitekture. (Riha 2010, 91)

namreč vedno nekaj, kar je glede na dani svet nekaj radikalno drugega, zunanjega, nekaj, kar je moment a-topičnega danega sveta. Kar pa ravno kot takšen a-topičen moment deluje sredi tega sveta.

Osrednji moment ali tudi organizacijsko središče dejavnosti arhitekture je torej prav a-topični objekt arhitekture. Arhitekt, ki prakticira arhitekturo kot kreativno miselno dejavnost torej ne proizvaja le objektov s potencialno transsituacijsko in transtemporalno materialnostjo. Transsituacijsko in transtemporalno je tudi njegovo lastno delovanje. Sredi danega sveta in njegove logike deluje *ne glede na* to logiko. Sledi svoji logiki, se pravi, logiki arhitekturne kreativnosti. Tako se iztrga iz mehanizma tržno-instrumentalne logike, ki obvladuje današnji svet.

Možnost iztrganja mehanizmom in zahtevam danega sveta objektivnosti pa arhitektura odpira za vse, ne le za arhitekto. Ne le za tiste, ki sami konstruirajo arhitekturo, ne le za producente arhitekture, ampak tudi za njene uporabnike, obiskovalce, gledalce. Nagovarja nas namreč v naši zmožnosti, da aktiviramo svojo željo videti – to pa je zmožnost, ki jo ima vsak. Biti pripravljen na ta nagovor arhitekture odgovoriti, biti pripravljen aktivirati svojo željo videti arhitekturo, pomeni biti pripravljen misliti in delovati na tisti iztrgani način, ki je značilen za kreativno miselno delovanje.

V tem je emancipatorična razsežnost arhitekture: za vse odpira enake možnosti, možnosti, da so – da smo – v svetu na iztrgani način. In v tem je tudi njena implicitna politična razsežnost: tako namreč ne le vidimo, da dani svet ni nujno tak, kakršen je, da bi ga bilo mogoče urediti tudi drugače. Pač pa v svojem delovanju možnost nekega drugega, drugačnega sveta tudi že skušamo uveljaviti. Vsaka uspešna arhitekturna rešitev odpira možnost za takšen način eksistence prav tu in zdaj, in s tega stališča lahko rečemo, da je primer konkretne utopije.

Če se za konec še enkrat vrnem k primeru, ki sem ga navedla na začetku, k uspešnim arhitekturnim rešitvam, predstavljenim v MoMI. Tisto, zaradi česar so po mojem vredni vse pozornosti, je, da so primeri dobre arhitekture. In prav s tega stališča so tudi primeri konkretne utopije. Niso torej preprosto razpadle betonske strukture, materialni ostanki nekega sveta, ki se ni uresničil, ampak je spodletel ali pa se zrušil. Pač pa so konkretna, materialna opora za to, da je mogoče v danem svetu in proti njegovi instrumentalni logiki uveljavljati neko drugo, radikalno drugačno logiko: logiko kreativnosti, logiko samostojnega mišljenja in delovanja. S svojo materialno navzočnostjo (potencialno) odpirajo zaprtost instrumentalno urejenega sveta.

Ti projekti so utopični, ker prekoračujejo sami sebe. V sebi nosijo zahtevo po svojem nadaljevanju. Zahtevo, da so na nek drugačen način, v drugačnem okolju poustvarjeni. So vedno to, kar *bo bilo*, kar torej v svoji sedanjosti še prihaja iz prihodnosti. V okviru prakse arhitekture se takšno delovanje kaže v tem, da skušajo arhitekti vedno znova na specifičen način ponoviti, se pravi, poustvariti to, kar je v nekem arhitekturnem objektu uspelo in kar ga je naredilo za enkratni objekt. Možnost za drugačen, kreativen način delovanja pa potencialno odpirajo ti projekti za vse.

Pogoj za nastanek takšnih prostorov ni kakšen poseben družbeni sistem. Potrebna je arhitektura. Arhitektura, kolikor je uspešna, vedno, v vsakem sistemu, projektira konkretne utopije. Za uspešne stvaritve arhitekturnega modernizma bivše Jugoslavije lahko rečemo,

da so konkretne utopije socializma, tako kot so uspešne arhitekturne stvaritve današnjega sveta konkretne utopije kapitalizma. Razlika med njimi je samo v tem, da je socializem, za katerega je veljalo, da je zaprt družbeni sistem, ki ne priznava zares svobodnega, samostojnega delovanja, takšne konkretne utopije ne le dopuščal, ampak jih je včasih tudi podpiral, medtem ko je kapitalizem do njih, dokler niso tržno zanimive, v bistvu indiferenten. Kar tudi pomeni, da so možnosti za razvijanje arhitekture danes precej bolj omejene.

Literatura

Bloch, Ernst: *The Principle of Hope*, vol. 1-3. Cambridge, Mass. in London: MIT Press, 1995.

Borsi, Franco: *Architecture and Utopia*. Pariz: Editions Hazan, 1997.

Frampton, Kenneth: *Rappel à l'ordre: zagovor tektonike*. Prev. Andrej Božič. V: *Tektonika v arhitekturi*. Ur. Petra Čeferin. Ljubljana: Založba ZRC, 2014.

Riha, Rado: *Kako lahko vidim revolucijo?*. Filozofski vestnik 1/2006, 31-47.

Riha, Rado. *Arhitektura in nove ontologije*. V *Projekt arhitektura. Kreativna praksa v času globalnega kapitalizma*. Ur. Jeff Bickert, Petra Čeferin in Cvetka Požar. Ljubljana: AML, 2010. 83-95.

Stierli, Martino in Vladimir Kulić (ur.): *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948-1980*. New York: MoMA, 2018.

Vitruvij: *O arhitekturi*. Prev. Fedja Košir. Ljubljana: Fakulteta za arhitekturo Univerze v Ljubljani, 2009.

Žižek, Slavoj: *The market mechanism for the race of devils*, <http://www.lacan.com/zizliberal2> (4.12.2018)

Povzetek

Arhitektura je tako rekoč od svojega začetka dalje bolj ali manj tesno povezana s politiko in politično oblastjo. Na eni strani je izgradnja arhitekture odvisna od vsakokratnih instanc politične in finančne moči, od vladarjev, cerkve, države, korporacij, na drugi strani v obliki svojih grajenih struktur in prostorov tudi posredno ali neposredno izraža interese vladajoče politike – deluje ali kot njen znak ali pa strukturira in organizira prostor na način, ki ustreza vladajočemu političnemu režimu. V tem smislu je arhitektura vedno obeležena tudi politično. Ta ugotovitev je danes v obravnavi arhitekture že obče mesto. Vprašanje pa je, ali je arhitektura zgolj to, ali je torej zgolj v službi vsakokratnega političnega, gospodarskega, družbenega sistema, v katerem deluje? Stališče tega članka je, da arhitektura ni preprosto uslužbenka vsakokratnega danega sistema, pač pa vsebuje, nasprotno, tudi zmožnost, da prekoračuje njegovo logiko in odpira v njem možnost za emancipatorično delovanje. Možnost takšnega delovanja daje arhitekturi tista njena notranja struktura, ki je značilna tudi za druge kreativne miselne dejavnosti. Članek jo opredeljuje kot utopično strukturo. V udejanjanju te strukture je implicitna politična razsežnost arhitekturne miselne prakse. Vendar gre za tip političnosti, ki ne deluje več kot opora vladajoči politiki. Deluje kot opora politiki emancipacije.

Summary

Ever since its inception architecture has been closely linked to politics and political power. On the one hand, the construction of architecture depends on the holders of political and financial power at the time – on the rulers, the church, the state, the corporations, etc. – while on the other hand, in the form of its built structures and spaces it also directly or indirectly expresses the interests of the ruling ideology, functioning either as its sign or structuring and organizing space in a way that suits the ruling political regime. In this sense, architecture is always marked politically. This observation is already commonplace in architecture today. The question is whether architecture is this and no more: is it merely in the service of each political, economic, and social system in which it operates? This article proceeds from the view that architecture is not simply a servant of the given system, but on the contrary also contains the ability to go beyond the logic of the system and open up within it the possibility for emancipatory action. The possibility for such activity gives architecture its internal structure, which is also characteristic of other creative mental activities. This article defines it as a utopian structure. In the realization of this structure is the implicit political dimension of architectural thinking practice. However, it is a type of political activity that no longer acts as support for the ruling politics. It acts as support for a politics of emancipation.

Ključne besede

arhitektura, politika, tektonsko konstruiranje, konkretna utopija

Keywords

architecture, politics, tectonic construction, concrete utopia

Centralna postaja – Zavod uho:oko, Maribor

Marko Ornik,
*producent, programski vodja, ustanovitelj in
direktor Zavoda uho:oko*

Pripravlja *Meta Kordiš*

Revija Dialogi med drugim sledi in se odziva tudi na ustvarjalno, kulturno in družbeno produkcijo ter dogajanje v Mariboru. Revizija revije ob 50. letnici je pokazala, da so Dialogi svojevrsten živ arhiv mesta, ki pogosto daje prostor in glas tistim, ki so sicer malo ali slabo slišani v lokalni družbeni in medijski krajini, hkrati pa pomembni, celo ključni za mestotvornost in pestro urbano dinamiko. V rubriki Prepovedani položaj predstavljamo dejavnosti in prostore kolektivov in skupin posameznikov, ki so vzniknili v zadnjih letih. S svojim delovanjem pripomorejo ali celo spodbujajo različne urbane, ustvarjalne in družbeno solidarnostne prakse ter dajejo Mariboru poseben pečat in utrip, hkrati pa ga umeščajo in povezujejo z mednarodnim okoljem. Gre za nevladne organizacije, ki delujejo v različnih organizacijskih strukturah in poslovnih strategijah na širokih področjih kulture, ustvarjalnosti, neformalnega izobraževanja in družbeno ter gospodarsko progresivnih praks. Veliko dejavnosti poteka na profesionalnem nivoju, hkrati pa je opravljenega tudi veliko (ne)vidnega prostovoljnega dela s požrtvovalnostjo in aktivizmom.

S tem prispevkom se rubrika končuje.



• Cirkulacija 2, delavnica arduino, Centralna postaja 2016 | foto: Marko Ornik

Kakšna je vaša dejavnost?

Produksijski prostor Centralne postaje (Koroška cesta 5) je odprt laboratorij za eksperimentalne programe in vsebine. V njem deluje Zavod uho:oko, katerega osnovna dejavnost je organizacija in produkcija prireditev, koncertov, predavanj, pogovorov ter razstav. Gre za galerijsko-prireditveno-produksijski prostor. Delovanje Zavoda se deli na več različnih programskih sklopov in projektov, ki pokrivajo polje vizualne umetnosti in glasbe ter zvočne umetnosti. Vitrine so izložbeni prostor, ki je galerija, odprta na ulico in je na ogled 24/7. V Belem šumu, programu koncertnega ciklusa sodobne avdio produkcije v živo, predstavljamo trenutno najbolj zanimive in napredno razmišljujoče glasbene ter intermedijske umetnike. Žive mašine so sveža koncertna serija, ki jo je zaradi unikatnega načina izvajanja in žanrske raznolikosti težko uvrstiti tako v klubski kot v koncertni format, nastopajoči pa se gibljejo na širokem

ustvarjalnem polju – od elektroakustike in ambientala do deep techna ter dub housa. Segajo tudi v mnoge po(d)žanre elektronike, elektronsko glasbo pa kar s studijskimi “mašinami” izvajajo v živo na odru. Programski sklop PlugINplayOUT: “jam session” so improvizirani nastopi v živo, kjer povabimo lokalne izvajalce, ki improvizirano elektronsko glasbo ustvarjajo v živo. Exp_Lab *INTERDISCIPLINARNO* je produkcijsko in delovno okolje, kjer na projektni podlagi stremimo k raziskovanju in delu digitalnega videa, spletnim avdiovizualnimi vsebinam in interdisciplinarnemu združevanju vsega naštetega (spletni prenosi/spletna avdiovizualna produkcija/nova avdiovizualna produkcija/predavanja/odprtokodne delavnice).

Centralna postaja v različnih oblikah sodeluje z mnogimi organizacijami, ki na področju kulture delujejo v Mariboru in okolici. Program je vključen v MFRU (Mednarodni festival računalniških umetnosti), Festival Lent, sodelujemo tudi s Festivalom fotografije. Pri nas se izvajajo tudi nekatera gostovanja projekta Soba za goste.



• Kikiriki, Belišum, Centralna postaja 2017 | foto: Marko Ornik

Kakšen je vaš formalno pravni status in v kakšni organizacijski strukturi delujete?

Uho:oko, zavod za umetnost in tehnologijo Maribor, je neprofitni zavod s statusom v javnem interesu, ustanovljen leta 2009 z namenom spodbujati razvoj digitalne kulture ter tehnološko/umetniških inovacij s področja novomedijskih praks. Centralna Postaja je produkcijski in prireditveni prostor, ki je zasnovan kot aktiven prostor s stalnim naborom dogodkov koncertnega ciklusa Beli šum in tudi na novo ustvarjenih (ko)produkcijskih vsebin, delavnic, performansov s področja sodobne intermedijske in avdiovizualne umetnosti. Smo zasebni zavod s programsko ekipo, ki se povezuje na različnih področjih v procesu interdisciplinarnega združevanja. Organizirani smo kot programska ekipa za vsa področja, znotraj katerih delujemo. V zavodu nimamo redno zaposlenih, smo samozaposleni. Nekaj let zaporedoma smo sicer zaposlovali preko javnih del. Imamo tudi prostovoljce. Upravljamo s prostorom, ki smo ga pridobili leta 2012 v času EPK.



• Toni Soprano, Stran 227, Centralna postaja 2018 | foto: Metka Golec

Kako se financirate in kako poslujete?

Osnovno finančno ogrodje predstavljajo programska sredstva, ki smo jih pridobili na triletnem programskem razpisu Urada za kulturo in mladino na Mestni občini Maribor. S temi osnovnimi sredstvi vzdržujemo prostor, plačujemo obratovalne stroške in del programa, ostala sredstva bolj ali manj uspešno pridobivamo na projektnih razpisih občine in ministrstva. Drugi vir so pa storitve na trgu vizualnih komunikacij. Del sredstev, ki jih vlagamo v razvoj delovanja, posodobitev opreme in plačilo honorarjev, pa pridobimo na trgu.

Kakšne so prednosti in slabosti takšnega delovanja?

Zavedamo se, da se ukvarjamo z robnimi/eksperimentalnimi projekti, prednost takega delovanja je predvsem fleksibilnost v smislu programske ponudbe in s tem vzpodbuda za večjo umetniško svobodo tako izvajalcev kot soorganizatorjev dogodkov. Slabosti so predvsem finančna nepredvidljivost, predvsem zaradi zamikov pri rokih razpisov. Zato lahko le predvidevamo, v kakšni višini lahko pričakujemo sredstva ministrstev in občine, kar nam otežuje dolgoročnejše načrtovanje in koordiniranje z ostalimi deležniki.

Zakaj ste se odločili za takšno dejavnost in delovanje?

Predvsem zato, ker je Centralna postaja prostor, kjer se kontinuirano podpira in vzdržuje avtorje, ki delujejo v širokem ustvarjalnem polju sodobne avdiovizualne umetnosti. Del programske ekipe neposredno izhaja iz tradicije delovanja v subkulturi osemdesetih in se te izkušnje vlivajo v sedanost ter s tem dajejo potreben zagon in podporo novim idejam in pogledom v prihodnost.

Kako vidite svoj položaj oz. položaj vaše organizacije in njeno usmerjenost v Mariboru? Kako se povezujete z drugimi vladnimi in nevladnimi kulturnimi organizacijami?

Centralna postaja je eden redkih prostorov v Mariboru, kjer se vzpodbuja in vzdržuje sodobna eksperimentalna in intermedijska umetnost, hkrati pa smo vedno odprti za sveže ideje in projekte. Program pa se znotraj dokaj široko zastavljenih sklopov z novimi sodelavci oblikuje vsako leto. Tako smo recimo v zadnjih letih sodelovali z velikim številom producentov, s katerimi smo izvedli kopico umetniških in izobraževalnih vsebin. Med drugim smo pri pripravi in izvedbi programa letos v okviru Festivala Lent sodelovali z Markom Lükom, kjer smo gostili izjemne glasbene umetnike, kot so A//O, Niplodok, Warrego Valles, Peter Jenko ter dvojec Mint in Deconstructor. Med festivalom MFRU je pri nas delavnico izvajala Monika Pocrnjić. Lucija Smodiš in Miha Vipotnik sta v okviru umetniške izmenjave Soba za goste v Centralno postajo umestila del projekta gostujočih libanonskih študentov umetnosti. V naših vitrinah je bila v okviru Festivala fotografije razstavljena fotografska razstava Erika Mavriča in Nine

Sotelšek 47 km slovenske obale. S svojim intermedijskim projektom je gostoval Neven Korda. Saška Gruden pa je predstavila svoj literarno-glasbeni projekt Potovanje dneva. Do konca leta načrtujemo še vsaj 3 prireditve v sklopu Belega šuma.

Z veseljem sodelujemo z raznovrstnimi vladnimi in nevladnimi inštitucijami, tudi posamezniki, ki imajo podobna programska izhodišča in vidijo možnost napredka določene umetniške smeri znotraj prostorov Centralne postaje pa tudi izven njih. Prav tako podpiramo inovativne lokalne glasbene in intermedijske umetnike in jim nudimo možnost predstavitve znotraj naših programskih sklopov, tehnično podporo pri izvedbi in pomoč pri nadaljnjem umetniškem razvoju.

Kako je mogoče “nasloviti” problem, “detektirati” stanje in “izdati” festival

Piše *Emica Antončič*

Rubrika Jezikovni kot se skuša od običajnih jezikovnih koticikov razlikovati po tem, da ne opozarja na napake, ki jih pisci in govorci slovenskega jezika – predvsem zaradi slabe šolske jezikovne izobrazbe – delajo glede na obstoječo normo, ki jo lahko preverimo v pravopisu in slovnici, ampak na pretežno povsem nove pojave, ki jih opažamo v vsakdanji uredniški in lektorski praksi in ki doslej še niso bili opaženi tako, da bi se o njih javno razpravljalo. Večina teh pojavov je posledica vpliva globalne angleščine na slovenščino pri mlajših generacijah piscev in govorcev.

Medjezikovni vplivi lahko posamezen jezik bogatijo, lahko ga pa tudi siromašijo. Da iz globalne angleščine prihajajo k nam poimenovanja za številne nove pojave, ki jih uporabljamo bodisi kot citatne besede bodisi jih pisno ali izgovorno podomačujemo ali pa jih v celoti prevajamo in ustvarjamo nove slovenske izraze, je splošno znano. Težje pa je prepoznati posamezne pojave, ki najpogostejšo izvirajo iz slabih prevodov strokovnih in publicističnih besedil in se skrivajo kot lažni prijatelji. Ko se enkrat na nekem mestu uveljavijo, se kot virusi hitro širijo po družbenih in množičnih medijih in potisnejo slovenski standardni jezik v mrtvi kot.

Pred časom sem urejala (in vzporedno tudi lektorirala) večje število člankov mlajših avtoric in avtorjev s področja humanistike in družboslovja in postala pozorna na pogosto pojavljanje besedne zveze iz glagola, ki zaznamuje dejanje, “nasloviti” in predmeta v tožilniku, na primer:

*Nove tehnologije vse bolj **naslavljajo** temeljna vprašanja o naravi človeške vrste ...*

*Roman neposredno **naslavlja** nekatere od teh polemik ...*

*Avtor kritično **naslavlja** sodobne družbene dejanskosti ...*

*Z zanikanjem obstoja spola kot družbene kategorije bo tudi podrejanje žensk ostalo zanikano, nevidno, **nenaslovljeno** ...*

Naj sem se še tako trudila, si nikakor nisem uspela predstavljati, kako bi lahko tehnologije, roman, avtor itd. naslovili neko vprašanje, polemiko, dejanskost ... Ko v slovenščini rečemo ali napišemo, da smo nekaj/nekoga naslovili, si predstavljamo, da smo napisali naslov na dopis ali pošto pošiljko, dopisali naslov članku, ki ga pišemo, ali nekoga nagovorili z njegovim nazivom, npr. “gospod profesor”. Te pomene pozna tudi Slovar slovenskega knjižnega jezika. Slovenski pravopis zapisuje tudi nekatere rabe v pomenu “poslati komu kaj” in jih označuje kot publicistične, vendar te pomensko ne ustrezajo besednim zvezam, na kakršne sem naletela.

Ker so bili pisci povečini mladi, sem upoštevač izkušnje spet osumila angleščino. Na svetovnem spletu kar mrgoli strokovnih in znanstvenih člankov, ki se običajno začnejo z besedno zvezo med glagolom *address* in nekim predmetom, npr.:

*This article **addresses** the current state of art ...*

*Our article **addresses** the historic, recent and future directions in ...*

*Local systems are needed to **address** local problems ...*

V začetnih lekcijah učenja tujih jezikov se zmeraj srečamo z vprašanji in odgovori o tem, od kod smo, kje stanujemo ipd. *Address* tako sede v našo zavest kot *naslov*. A angleški glagol *address* je večpomenski in lahko poleg *nasloviti*, pomeni tudi *nagovoriti*, *obravnavati*, *ukvarjati se s čim*. V vseh zgornjih angleških člankih avtorji napovedujejo, da bodo obravnavali ali se ukvarjali z nekim problemom, temo ipd.

Naši slovenski avtorji zgornjih stavkov bi torej morali napisati takole, da bi jih slovenski bralci res lahko razumeli:

*Nove tehnologije vse bolj **odpirajo** temeljna vprašanja o naravi človeške vrste ...*

*Roman **se** neposredno **odziva na** nekatere od teh polemik ...*

*Avtor kritično **obravnav**a sodobne družbene dejanskosti ...*

*Z zanikanjem obstoja spola kot družbene kategorije bo tudi podrejanje žensk ostalo zanikano, nevidno, **neobravnavano** ...*

Tipičen slovenski strokovni ali znanstveni članek bi se torej moral začeti z napovedjo, da bo “obravnaval (se ukvarjal z) neko temo, problem(om)”. A pri tistih ki ob veliko angleščine berejo premalo slovenščine, se vse pogosteje začnjenja z *naslavljanjem*.

* * *

Še en glagol, ki ga slovenščina ne pozna, se zadnje čase rad pojavlja v humanistični in družboslovni publicistiki, to je *detektirati*. V slovenščini poznamo samostalnik *detektiv/-ka*, ki pomeni osebo, ki raziskuje, odkriva kazniva in podobna dejanja, zgolj ženska oblika pa tudi literarni in filmski žanr, ter samostalnik *detektor* za napravo za odkrivanje, ugotavljanje nečesa. Ni pa slovenščina iz iste angleške osnove razvila glagola, ker ga ne potrebuje, saj že ima glagole *zalotiti*, *odkriti*, *ugotoviti*, *izslediti* in *zaznati*. Z vsemi temi lahko prevajamo angleški glagol *detect*. Vendar nekateri, namesto da bi uporabili katerega od naštetih glagolov, raje kar prenesejo v slovenščino angleški *detect* in ga samo v zapisu in oblikoslovno podomačijo v *detektirati*. In potem beremo tole in ne razumemo:

*Izhajam iz feminističnih tematizacij znanosti oziroma feminističnih epistemologij, ki so **detektirale** in definirale diskriminatorne prakse v znanosti na različnih ravneh ...*

*Procesi, ki jih lahko **detektiramo** v zgodovini ...*

Zgornja dva avtorja bi bolje izbrala, če bi napisala, da “prakse in procese odkrivamo, ugotavljamo, zaznavamo ali izsledimo”. Za bralca bi povedi potem postali bolj razumljivi.

* * *

Ste opazili, da zadnje čase organizatorji festivalov na Slovenskem vse pogosteje poimenujejo svoje (vsako)letne izvedbe s terminom *edicija*:

*Izpostavimo zgolj drobec letošnje festivalske **edicije** ...*

*Heterogenost lanskoletne in letošnje **edicije** festivala x ...*

*Na zadnji dan letošnje **edicije** je potekal simpozij ...*

Tisti, ki malo pomislijo na slovenščino, dobesedni navedek angleškega termina *edition* nadomestijo z *izdajo*. Če bi ta samostalnik pretvorili v glagol, bi morali napisati, da organizatorji *edirajo ali izdajajo festivale*. A jih ne, pač pa rečejo, da jih *organizirajo*, *prirejajo*, *pripravljajo*. Kaj je torej s to edicijo oz. edition? V slovenščino jo poleg *izdaje* in *naklade*, prevajamo tudi z *oddajo* in *nadaljevanjem*, enojezični angleški slovar pa nas pouči tudi o pomenu, pri katerem gre za “eno izvedbo ponavljajočih se prireditvev”, kakršni so festivali. Zato se v angleščini pogosto uporablja za izvedbo nekega festivala v določenem letu izraz “edition”. Če ga neposredno prenesemo v slovenščino kot edicijo ali pa ga prevedemo kot izdajo, pa naletimo na pomensko zadrego, kajti ti dve besedi v slovenščini ne nosita tega pomena.

Kot založnica sem navajena reči, da smo izdali knjigo ali novo številko Dialogov. Časopisni založniki izdajajo časopise. V slovenščini se je ta pomen verjetno razvil iz nemškega “herausgeben” in ga je danes mogoče uporabiti še za znamke, plošče, glasbo na zgoščenkah in drugih nosilcih, filme na DVD-ploščah ipd. Knjižni založniki uporabljamo strokovni termin *izdaja* za natis določene količine enakih izvodov in te izdaje številčimo, če knjigo ponovno izdamo, a

je besedilo ali drugi elementi opazno spremenjeno, dopolnjeno. Takrat večkrat napišemo, da gre za novo ali prenovljeno ali dopolnjeno izdajo. Kot je vidno pri zgornjih rabah, se *izdaja* uporablja za dela v fizični, otipljivi obliki.

Festivali pa se tako določni in podobni fizični obliki izmikajo. Na njih vsako leto nastopajo različni, ponavadi drugi izvajalci, z drugimi predstavami. Vse, kar jih povezuje, je ime festivala, njegov vsebinski, žanrski, tematski okvir in določene lokacije. Festivala ni mogoče prijeti v roko kot knjigo ali zgoščenko, ker je v tem smislu fluiden, neotipljiv. Zato v slovenščini že od nekdaj govorimo in pišemo o letnih izvedbah ali ponovitvah festivalov, tako kot govorimo o ponovitvah gledaliških predstav, ne o njihovih edicijah ali izdajah.

Pri besedni zvezi “festivalaska edicija” ali “edicija x festivala” gre najverjetneje za podobno nepremišljeno prenašanje angleške rabe v slovenščino iz prestižnih razlogov, vzpodbujenih z mednarodnim okoljem, kot pri samostalniki v prilastkovni funkciji v imenih *Ljubljana festival* in *Anton Podbevšek teater*, ki stojita levo od jedra namesto desno in zato že nekaj časa razburjata našo javnost. V slovenski kulturi so nekateri očitno kar pozabili, da je treba razlikovati med komuniciranjem z mednarodno javnostjo in komuniciranjem z domačo slovensko javnostjo, in slednjo zasipavajo z angleškimi oblikami in pomeni besed. Za javne zavode v kulturi bi visoka norma pri rabi materinščine morala še posebej veljati. A očitno ni tako. Minister za kulturo pa nič.



KULTURNA DIAGNOZA

FESTIVAL

Blaž Gselman

Edina dobra jesen je – politična jesen

Festival *Steirischer Herbst*

Gradec 2018

Steirischer Herbst je najstarejši interdisciplinarni umetniški festival v Evropi, ustanovljen že leta 1968, letošnja izvedba je bila 51. po vrsti. Na festivalsko rojstno letnico se vežejo politični dogodki, nanje pa nadalje politična mitologija, ki nemalokrat zaslepi pogled na širše družbeno dogajanje pred pol stoletja. Toda najmanj, kar je mogoče reči, je, da je bil festival ustanovljen kot odgovor na vse konservativnejše težnje v kulturi in umetnosti. S pogledom, usmerjenim v zgodovino, lahko opazujemo svojevrsten trdovratni konserva-

tivizem v kulturnih ideoloških aparatih nemškega govornega področja, saj je 1955., le trinajst let pred *Steirischer Herbst*, svojo prvo izvedbo doživela kasselska *Documenta*. Ta naj bi izpeljala nekakšen “skok naprej” – v smislu: nadoknaditi zamujeno – in (za-hodno) nemškemu občinstvu predstavila domačo in tujo modernistično umetnost, ki je bila v času nacizma prepovedana in ožigosana za degenerirano. Če je *Documenta* skrbela – in še danes skrbi – za kulturno omiko svojega občinstva ter mu je v prvih izvedbah ponujala celo samo evropski modernistični kanon, naj bi *Steirischer Herbst* vendarle nudil nekaj drugega. Kot nekakšen odmik od meščanskih estetskih praks je obveljal za bolj avantgardnega. Za umetniške prakse, ki so del festivalske vsebine, je še danes značilno, da zapuščajo slonokoščeni stolp umetnosti, gredo ven iz privilegiranih prostorov umetnosti,¹ konvencionalnih umetniških form in večinskih reprezentacij – zavzamejo javni prostor, mestne trge, železniško postajo, delavske četrti mesta, stavbno infrastrukturo, ki je zgodovinsko zvezana z organiziranim delom itd. Tako umetniške prakse izrisujejo politično topografijo urbanega okolja, mesta. To torej ni festival, na katerem bi svojo vsakokratno estetsko imaginacijo razkazovala tako imenovana “nacionalna umetnost”. Kar pa ne pomeni nujno, da nekatere vsebine

¹ O tem v intervjuju za *Dialoge* št. 5–6, leto 2018, spregovori tudi Veronica Kaup-Hasler, glavna kuratorka festivala v letih od 2006 do 2017.



• Bread&Puppet Theatre na graških ulicah | foto: Jasper Kettner

ne naselijo povsem intimističnih prostorov; kadar se to zgodi, se nemara zgodi zato, da bi se udeležencem in udeleženkam omogočilo pogoje za recepcijo (branje) radikalnega (literarnega) teksta, ki ga je zahodni kanon spregledal.

Vse zgoraj opisano je vseboval že konec otvoritvenega tedna letošnje izvedbe festivala pod novim umetniškim vodstvom ruske kuratorke Ekaterine Degot. Osrednji festivalski program je bil združen pod označeval-

cem *Volksfronten*, pri čemer ta množinski samostalni zgošča zgodovinski odpor proti nacizmu in fašizmu na eni strani, ter ameriške neonacistične skupine z izvorom v sredini devetdesetih let prejšnjega stoletja na drugi strani. Takšna pomenska in časovna zgotitev je ponudila delovni okvir in omogočila umetnicam in umetnikom različne obravnave (predvsem) političnih simptomov trenutnega družbenega stanja. Najmanjši skupni imenovalac festivalskega pro-

grama je bila tematizacija in iskanje možnih umetniških taktik odpora proti skrajnim desnim politikam.

Ekaterina Degot se je v otvoritvenem govoru na Trgu Evrope pred glavno železniško postajo v Gradcu vrnila v leto 1972, ko je trg dobil današnje ime. Vrnitev v pretekli čas pomeni za Degot vrnitev v politično precej svetlejšo situacijo, ki je današnja Evropa ne pozna. Takratna močna evropska socialdemokracija je pomenila povsem drugačen obet politične prihodnosti, je menila kurtorka. Sedemdeseta leta dvajsetega stoletja v historični perspektivi ne bi bila smela podleči romantizirani podobi takratnega zgodovinskega trenutka. Samo nekaj let pozneje se je družbeni model, ki je temeljil na povojnem kompromisu med kapitalom in delom, namreč povsem upehal in odprl prostor ofenzivi vladajočega razreda. V vsem času do danes je najvišjo družbeno ceno plačalo delo.

V tem smislu bi lahko jedrnato "prebrali" tudi nadaljnji potek festivalskega programa oziroma ga tako vsaj želimo prebrati. Takoj po uvodnem govoru je zbrano množico s trga po – nekdanji – delavski četrti popeljala artivistična skupina *Bread&Puppet Theatre*, ki že več kot pol stoletja prepleta ulični performans in politični aktivizem. V skladu z imenom je njihov osrednji scenski rekvizit predimenzionirana lutka, ob koncu vsakega performansa pa sledi razdeljevanje kruha – s čimer svojim umetniškim intervencijam podeljujejo obredni značaj. Zavzete javnega prostora, zgodovinsko zvezanega z delom, je bilo pravzaprav inscenacija političnega shoda, ki je z bližnjih lokalov in oken stanovanj privabljal radovedne poglede. V trenutku, ko so performerji – ob pomoči lokalnega prebivalstva, vabljenega k sodelovanju pri produkciji – začeli prebirati številke, s katerimi so preštevali begunce po vsem

svetu, smo bili priča političnemu dogodku. Zato je tudi za občinstvo veljalo, da je njihova soudeležba pri/v performansu predstavljala zametek političnega angažmaja. Hote ali nehote se je vsakdo, ki se je znašel v skupinskem maršu skozi mesto, identificiral s političnimi izjavami gledališke skupine. V takšen položaj ga/jo je silil že sam odnos gledalca/gledalke do uprizarjanja. Tako politizirano razmerje je omogočila šele premestitev performativne prakse iz zaprtega gledališkega prostora na ulico.

Nasploh je (re)apropriacija javnega prostora s pomočjo umetniških form ena od političnih značilnosti graškega festivala. Politčna zahteva po vrnitvi urbanega prostora lokalni in širši skupnosti je radikalna gesta, saj je urbano topografijo zadnjih nekaj desetletij znatno oblikoval kapital, pa naj gre za mesta v središču svetovnega kapitalizma, kot je denimo New York, ali pa za neoliberalno prestolnico tretjega sveta Mumbai.

V zgolj omejenem obsegu je enako veljalo za muzikalični performans skupine *Laibach*. Na odprti gledališki kulisi grajske vzpetine (Schlossberg) nad središčem Gradca so premierno izvedli koncert in na njem na svojski način interpretirali pesmi iz muzikala in poznejšega filma *Moje pesmi, moje sanje* (*The Sound of Music*, rež. R. Wise, 1965). Skorajda groteskno je vzporedno razmišljati o estetskem imaginariju *Laibacha*, njihovo pervertiranje totalitarističnih simbolov in muzikal, v katerem ljubezen in glasba – ter predvsem ljubezen do glasbe – premagata nacistično zlo. Nič takšnega se ne zgodi v zgodbi, ki slavi avstrijsko krajino, so menili Laibach. Pokazali so na konservativen podtekst v muzikalu, ki je vse prej kot protipol tako materialnega kot ideološkega okolja, v katerem se je razbohotil nemški fašizem: družbena hierarhija, patriarhat in



• Laibach: Moje pesmi, moje sanje | foto: Mathias Völzke

enojedrna družina, ki jo je potrebno obraniti za vsako ceno, saj edina prinaša zavetje pred zunanjimi vplivi (ter znamenita alpska scenetrija!). Te konservativne vrednote slavi muzikal *Moje pesmi, moje sanje*, ki so tudi ideološko vezivo trenutne avstrijske vladne koalicije, prav tako kot tiste v sosednji nemški zvezni deželi Bavarski. V primeru obeh vladajočih politik gre naklonjenost kapitalu z roko v roki s kulturnim konservativizmom, v katerem prevladuje lokalna folklor. Ta čas dobiva tovrstna politika najbolj izrazit ideološki izraz v ksenofobiji in rasizmu.

Prav v srž tega družbenega okolja je s svojo instalacijo podrezal japonski umetnik Yoshinori Niwa., ki živi in deluje na Dunaju. Na glavnem graškem trgu pred mestno hišo je postavil instalacijo *Umaknimo Adolfa Hitlerja iz zasebnih prostorov*, odpadni zabojnik, v katerega so lahko mimoidoči v anonimnosti odvrgli kakršenkoli nacistični relikv, ki so ga nemara še našli v domači kleti ali na podstrešju in je pripadal njihovim prednikom. Sama instalacija je v času festivala zbujala številne odzive, bolj kot radovedni pogledi pa je bila simptomatična zgroženost lokalnega prebivalstva, ki jo je instalacija požela. Niwovi domisljici bi se gotovo nasmejal pokojni avstrijski pisatelj Thomas Bernhard, ki v svojih besedilih nikakor ni mogel dovolj poudariti, kako proces denacifikacije Avstrije nikoli ni bil popoln. A zanimivo je pri celotni postavitvi nekaj drugega; kar zbujata resnično nelagodje pri recepciji, je pravzaprav odsotnost zaznave konkretnega predmeta. Priča nismo kakšni mimetični upodobitvi, ujeti v umetniško formo, temveč prav njenemu manku, se pravi odsotnosti objektne konkretnosti, s čimer instalacija pervertira običajno ontologijo umetniškega produkta. To je – paradoksnost – ravno natančna upodobitev zgodovinskega spomina na nacistično

preteklost, ki vsaj za del avstrijske in nemške družbe ostaja potlačen.

Izjemna instalacija *Aurora* ruske umetniške skupine *ZIP group* je v času, ki ga zaznamujejo številni zgodovinski revizionizmi, poskusila nekaj drugega. Zmagov nad zgodovinskim fašizmom so rekonstruirali v konstruktivističnem spomeniku figure s peterokrako zvezdo v eni in puško kalašnikov v drugi roki, ki so ga postavili na streho delavske zbornice. Instalacija je bila tako zgostitev in preplet več dogodkov delavske in protifašistične zgodovine. Najprej pade v oči napis *Smrt fašizmu! Sloboda narodu!*, pomemben protifašistični slogan v Jugoslaviji. To naj bi bile tudi zadnje besede partizana Stjepana Filipovića, ki ga je okupator usmrtil z obešanjem. V zgodovinski spomin je prešla ikonična fotografija, kako Filipović z zanko okoli vratu drži obe roki stisnjeni v pest in iztegnjeni visoko v zrak. Upodobljena figura v instalaciji je prav Filipović v opisanem trenutku, pri čemer so mu dali v eno roko zvezdo, kar spominja na nekdanji kip *Aurora* v Krasnodarju, od koder umetniška skupina izhaja, in pod katerim je bil napis *Oblast sovjetom! Mir ljudem!* Kalašnikov v drugi roki nakazuje na militanten upor proti fašizmu, reakcionarnemu političnemu gibanju, ki nastopi v vlogi rešitelja kapitalistične družbe, ko je ta v globoki krizi.

Izjemen dogodek festivala je bil tudi performans *Human Landscapes* belgijskega koreografa Michiela Vandeveldja. Temeljil je na istoimenski epski pesnitvi v petih knjigah (uprizoritev je zajemala prvo knjigo) turškega pesnika Nâzima Hikmeta, ki pesniško upodablja kompleksen prerez turške družbe v prvi polovici 20. stoletja. V uro trajajoči deklamaciji pesnitve v izvedbi petih performerjev in performerjev je v ospredju izkušnja "branja". V manjšem,

podosvetljenem prostoru se nastopajoči z upočasnjenimi abstraktnimi gibi teles, kot bi z njimi želeli začrtati "človeško krajino", premikajo med občinstvom, ki sedi na tleh. Prva knjiga romana v verzih v ospredje postavi izkušnjo dela v turški družbi v času pred drugo svetovno vojno. Uprizoritev sili občinstvo, da si samo naslika pripoved, vsebino; kot je omenil Vandeveld sam, koreografija gledalcu ne ponudi interpretacije epa, telesa so zgolj instrumenti, vse miselno delo mora opraviti gledalec sam. Hikmet je pesnitev napisal v zaporu v desetletju pred drugo svetovno vojno, v katerem je bil zaprt zaradi svoje komunistične dejavnosti, po izpustitvi pa je zbežal v Sovjetsko zvezo. Sama gesta uprizorjanja je imela politično težo, saj je t. i. zahodni literarni kanon Hikmeta povsem spregledal. Velja za enega največjih turških pesnikov 20 stoletja, že v zgodnjih dvajsetih je bil v Sovjetski zvezi, kjer sta nanj vplivala avantgardista Vladi-

mir Majakovski in Vsevolod Mejerhold. Revolucioniral je turški pesniški jezik, v kate-rega je vpeljal prosti verz.

Zgornji zapis povzema le nekaj intervencij, ki jih je prinesel uvodni del več kot tri tedne trajajočega festivala na avstrijskem Štajerskem. V nadaljevanju je festival ponudil tudi obsežno diskurzivno podlago ki je v okviru intervjujev in okroglih miz tematizirala skrajno desnico in (neo)fašizem, prav tako pa je bil osrednji program pospremljen s številnimi pogovori z umetnicami in umetniki. Nezanemarljiv del festivala predstavljata tudi glasbeni program ter spremljevalni del z lokalnimi umetniki.

Najbrž ni nepomembno, da je večino umetniških del, med njimi tudi vsa zgoraj omenjena, festival naročil. Takšen način usmerjanja predstavlja pomembno javno infrastrukture, ki nudi materialne pogoje za umetniško produkcijo, tako da njeni proizvodi ne dobivajo značaja tržnega blaga.

FESTIVAL

Anja Rošker

**Strast do subjekta in
montaža skupnosti****Mladi levi 2018**

Zapis o nekaterih uprizoritvah na festivalu

Med 24. avgustom in 1. septembrom 2018 je po različnih prizoriščih v Ljubljani v produkciji zavoda Bunker potekal že 21. mednarodni gledališki festival Mladi levi. Letošnji festival je gostil 14 uprizoritev tujih in domačih umetnikov, ki s svojimi avtorskimi uprizoritvenimi estetikami nagovarjajo različne čute občinstva. Celosten pogled na festival, ki nima vnaprej tematsko načrtanega okvirja, pa lahko v sosledju uprizoritev kljub žanrsko raznolikemu festivalskemu programu zazna rdečo nit – v ospredju letošnje festivalske izdaje je bilo vsekakor vprašanje individuuma in skupnosti. Če je umetnost 20. stoletja, kot ugotavlja Alain Badiou, povezovala strast do realnega, ki naj bi pokazala na razmik med realnim in njegovo reprezentacijo ter tako omogočila sprevid o realnem, je v umetnosti 21. stoletja vse pogostejše prisotna strast, ki jo lahko imenujemo strast do subjekta. Čas, ki ga Zygmunt Bauman označuje s terminom tekoča moderna, je po ugotovitvah tega poljskega sociologa

zaznamovan z izginjanjem javne sfere, saj je ta postala območje razpravljanja o zasebnih vprašanjih – v skladu s tem tudi sfera uprizarjanja pogosto postane območje izpovedovanja subjektive (performerjeve, v primeru interaktivnosti tudi gledalčeve) intimne. Takšne uprizoritve pa glede na kontekst časa ne opozarjajo več na razmik med izumetničenim in realnim, temveč so zgolj podaljšek naše družbene realnosti, ali kot ugotavlja Bojana Kunst: “Kar imata umetnost in kapitalizem skupnega, je predvsem nevarna in zapeljiva bližina prilaščanja življenja”. Kot bomo pokazali v nadaljevanju, nekatere uprizoritve letošnjega festivala Mladi levi tej tezi pritrjujejo, nekatere pa se ji zoperstavljajo in jo skušajo preseči.

Festival je odprla uprizoritev *Ves moj seks* mednarodnega umetniškega kolektiva Mammalian Diving Reflex, ki se ukvarja z raziskovanjem različnih socialnih okolij in po svetu ustvarja predstave z naturščiki, ki jih zbere v lokalnem okolju ob vsakokratnem uprizarjanju. Leta 2018 mineva petdeset let od seksualne revolucije, to pa je ponudilo iztočnico, da je kolektiv v Ljubljani s šestimi slovenskimi upokojevcem ustvaril predstavo o seksualnosti starostnikov. Raziskava je pripeljala do uprizoritve, v kateri se čez oder razteza dolga kongresna miza z mikrofoni, za njo pa sedijo nastopajoči s skriptami, ki v skladu z dogajalnim scenarijem izmenično pripovedujejo osebne zgodbe o svojih ljubezenskih in seksualnih doživetjih. Opisani format uprizarjanja spominja na pogovorno oddajo, v kateri gostje z razkrivanjem svojih življenjskih izkušenj spodbujajo tudi občinstvo, da se brez predsodkov sooči s svojo najglobljo intimo. Vzdušje v dvorani je sproščeno, občasno tudi navihano in ganljivo, odpre se področje, na katerem se lahko vsakdo svobodno izreče kot subjekt. In vendar

je med pripovedovalci in njihovimi intimnimi pripovedmi moč zaznati neko distanco. Osnovno performativno sredstvo, na katerem sloni uprizoritev, je glas, saj nastopajoči, sedeči za mizo, večino časa berejo svoje izpovedi. Potrdi se, kot ugotavlja Mladen Dolan, da je v glasu zmeraj prisotna dihotomija med pomenom in individualnimi značilnostmi govorca. Čeprav se nastopajoči trudijo svoje zgodbe pripovedovati doživeto in razgibano, jih skripta, ki jo imajo pred sabo, omejuje, da bi v svoj govor vključili spontanosti, ki bi njihovo pripoved obogatili s še bolj subjektivnim pečatom. Njihov glas je tako predvsem v vlogi nosilca pomena in čeprav je slutiti, da so zgodbe polne čustev, se gledalec zaradi oblike uprizoritve težko vživi v pripovedovalce, saj vidi zgolj shemo njihove individualnosti.

S podobnimi uprizoritvenimi sredstvi in temami se ukvarja uprizoritev *Sprožilec sreče* portugalskih interdisciplinarnih umetnikov Ane Borralho in Joãoja Galanteja. Umetnika sta ustvarila predstavo z dvanajstimi lokalnimi mladimi, starimi od 18 do 23 let, v kateri se po načelu ruske rulete določa govorci, ki povedo nekaj o sebi. Že naslov uprizoritve je pomenljiv – srečo prinaša, če se lahko na neki način izrazimo/izrekamo kot subjekti. Gledalec je ponovno priča razkrivanjem intime, le da element naključja, na katerem temelji uprizoritev, v izpovedi vnaša spontane reakcije; besede pripovedovalcev, ki tokrat niso posedeni za mizo, temveč se svobodno premikajo po prostoru, so polne čustvenih reakcij. Glas tako presega zgolj vlogo nosilca pomena, v ospredju je notranje doživljanje govorcev. Priznavanje najglobljih resnic o sebi, ki so podkrepljene z intenzivnimi čustvenimi naboji in pogumom “priznavajočih”, uprizoritev umešča onkraj formata pogovorne oddaje, gledališki pro-

stor se preobrazi v nekakšno dnevno sobo, med odrom in avditorijem se izgrajuje četrta stena, zaradi česar je gledalec v vlogi voajerja. Akterji drug drugega z zanimanjem poslušajo, se h govorjenju spodbujajo in na priznanja reagirajo z razumevanjem, to pa na odru vzpostavlja zametek skupnosti vznika-jočih subjektov. Toda priznanje v družbi nadzora ne pomeni več iskrene konstrukcije subjekta, temveč odkriva nove potenciale, ki jih je mogoče izkoristiti, predstavlja disciplino samoobvladanja in zagotavlja možnosti transformacije. V uprizoritvah *Ves moj seks* in *Sprožilec sreče* tako gledališče ostaja spektakelski prostor intimnih priznanj, performerji pa v vlogi subjektov, ki skušajo čim bolj realizirati svoje potenciale, na ta način pa se v resnici približujejo kapitalistični potrošnji v prazno.

Če se izpovedi v doslej obravnavanih uprizoritvah izrekajo z glasom, pa uprizoritev *Rumož* avstralske vsestranske umetnice Fleur Elise Noble intimo svoje pripovedovalke razgrinja s sliko. *Rumož* obsega animacijo ilustriranih projekcij, lutk in scenografije, ki poustvarja protagonistkin svet sanj in budnosti. Protagonistka je očitno uradnica, ki se vsak dan z avtobusom vozi na delo v pisarno, živi v suhoparnem svetu, v katerem se ljudje mehansko premikajo, z njihovih obrazov zeva praznina, tako popredmeteni so, da se popolnoma stapljajo s pisarniško opremo, spominjajo na lutke iz Gledališča smrti Tadeusza Kantorja. Za razliko od enoznačne resničnosti, kjer so subjekti zgolj sheme individualnosti, pa je svet sanj magično potovanje, v katerega se gledalec popolnoma potopi in je od sanjskih podob tako prevzet, da mu umanjka zaznava razmika med sanjami in resničnostjo. Tudi občinstvo skupaj s protagonistko odnaša val sna. Toda kljub čudoviti vizualni izkušnji se sanjska vsebina



• Sprožilec sreče | foto: Nada Žgank

ujame v kliše – protagonistka sanja, da jo bo rumož, pol človek pol kenguru, v katerega je zaljubljena, rešil iz cikla dolgočasnih vsakdanjih rutin. Takšna vsebina pa ne samo, da je klišejska, temveč celo podčrtuje družbene stereotipe o nezmožnosti ženske emancipacije. Subjektivna pripoved se tke tudi brez prisotnosti sanjajočega subjekta, saj se protagonistka na odru nikoli ne pojavi. Kar umanjka, pa ni njena telesna prisotnost, temveč prav njen glas, ki je najbolj pristni označevalec človeške individualnosti. Ce-

lotna uprizoritev je zaznamovana z odsotnostjo živih performerjev, živa oseba se v njej pojavi šele na koncu – toda takrat se ne prikaže protagonistka, temveč rumož, ki na tablo zapiše "zbudi se". Predstave je konec, zapustiti moramo gledališko dvorano in se vrniti v realen svet. Uprizoritev se tako konča s še eno klišejsko metaforo o gledališču kot prostoru uresničenih sanj.

Performativnost glasu je ponovno v ospredju v uprizoritvi *Rudarske zgodbe* belgijskih umetnikov Sylke Huysmans in Han-

nesa Dereereja. Dokumentarna predstava, ki obravnava katastrofo v brazilski zvezni državi Minas Gerais, kjer je zaradi popustitve jeza strupeno blato uničilo številne vasi, udeležencem nezgode omogoča, da s pomočjo osebne pripovedi delijo svojo travmatično izkušnjo z nami. Na odru je prisotna zgolj Sylke Huysmans, pred seboj ima pedal, na katerega pritiska. Vsakič, ko stopi nanj, se zasliši glas, v ozadju so ekrani, ob vsaki izpovedi se na enem od njih izpiše ime govorca. Takšna postavitve v gledalcu vzbuja napetost, saj so subjekti uprizoritve prisotni in odsotni hkrati, njihovi akuzmatični glasovi neprestano preplavljajo dvorano. Uprizoritev tako sloni na paradoksu prisotnosti, saj so akuzmatični glasovi – kakor Dollar imenuje glasove, katerih virov ne vidimo – tako rekoč pripeti na napačno telo, na telo performerke, ki molči ter s pedalom upravlja z glasovi in jih usmerja. Molčeče prisotno telo, ki v živo deluje pred občinstvom, je kljub svoji fizični prisotnosti zaznamovano z mankom subjektivnosti, medtem ko so odsotni subjekti akuzmatičnih posnetih glasov doživeti kot tukaj in zdaj. Strast do subjekta v dobi tekoče moderne je tako v umetnosti spremenila vlogo performerja – ta ni nujno več središčni subjekt uprizoritve, temveč zgolj vezni člen med (odsotnimi) subjekti, ki uprizarjajo svoje zgodbe. Sylke Huysmans ne igra subjektov, ki se izpovedujejo, kot jih je ameriška performerka Anna Deavere Smith v devetdesetih na podlagi intervjujev, ki jih je napravila v vpletenimi v družbenopolitične nemire. Sylke Huysmans subjektom neposredno daje besedo. Strast do subjekta ne zadostuje več, zahteva se “realno” najglobljo intimo subjekta – njegov glas. Individualni akuzmatični glasovi, s katerimi upravlja Sylke, proti koncu uprizoritve nehajo odzvanjati samo-

stojno, saj se postopoma iztečejo v zborovsko kakofonijo, individualne poteze se zabrisujejo, pomen besed izginja, osebne zgodbe se ne slišijo več. Takšen konec poraja zanimivo vprašanje: ali je možno tvoriti skupnost v množstvu individualnih glasov? Se lahko poslušamo in slišimo drug drugega? Smo zmožni preseči svojo individualnost in se povezati v eno telo?

Kako biti skupaj v času vzpona individualuma? Usahnitev strasti do subjekta in obujanje strasti do skupnosti sta zasidrana v jedro šesturnega plesnega performansa *Skupaj* v produkciji Vie Negative in zavoda Pe-kinpah. Plesalka in performerka Leja Jurišić in igralec Marko Mandić ob naključno predvajanih komadih z njune združene “playliste” šest ur neprestano preizkušata meje svojega telesa, preigravata različne telesne discipline in družbene vloge, se osvobajata individualnih spon, ob tem pa vztrajata pri ‘priti skupaj’ in ‘ostati skupaj’. Performerja sta skupaj na odru, okrog katerega so razporejeni stoli za občinstvo. Klasična gledališka razmejitev med odrom in avditorijem je torej dekonstruirana, s postavitvijo v krog se vračamo v čas rituala. Šesturno prebujanje skupne eksistence spremljajo besede pisateljice Semire Osmanagić, ki s tekstom sproti reagira na dogajanje, svoje misli z občinstvom deli na projekciji. “Koža je najobsežnejši človeški organ, širše od nje je samo hrepenenje,” se izpiše na projekciji v prvih urah prihajanja skupaj, s čimer se pojavi odlično izhodišče za vse nadaljnje poskuse montaže skupnosti. Kako sploh definirati skupnost? “Skupnost ni način bivanja – še toliko manj pa način proizvajanja individualnega subjekta. Ni njegovo razbohotenje ali pomnožitev. Je pa izpostavitev tistemu, kar pretrga njegovo zaprtost in jo preobrne navzven – vrtoglavica, sinkopa, krč v konti-

nuiteti subjekta. 'Skupna' vrtnica njegovega biti 'noben subjekt'. Za vzpostavitev skupnosti je potrebno hotenje preseči mejo, ki nas izolira od drugega – toda mar ni prav koža organ, ki nas varuje pred škodljivimi zunanjimi vplivi, meja, ki subjekt zapira vase in ga ločuje od drugega? Performans v trajanju, performerja v vrtoglavem gibanju, ki se kontinuirano razlašča subjektivnosti in se stapljata v eno telo, v gledalcu zbudjata močno potrebo: hrepenenje po izstopu iz individualnega kalupa. Hrepenenje po biti skupaj. Hrepenenje prodreti pod kožo. Raziskati teritorij, ki ga prekriva najobsežnejši organ. Pod površino kože se pretaka kri. Dejstvo, da je človek pod kožo krvav, napelje misel na Hobbesovo ugotovitev, da je ljudem najbolj skupna njihova smrtnost. Rojstvo skupnosti torej pomeni smrt posameznika, njegov krvavi boj z lastno individualnostjo. Tudi v *Skupaj* je veliko "krvi". Performerja se na neki točki polivata s sokom rdeče pese, njuni telesi se utapljata v rdeči barvi. Kožo je na videz preplavila kri, osvobodila življenje iz individualne ječe, a intenziven vonj po zelenjavnem napitku, ki preplavi dvorano, prisotne opominja, da meja subjekta v resnici ni bila presežena. Hrepenenje po biti skupaj ostaja nepotešeno. Toda montaža skupnosti terja čas, njeno izgrajevanje se nadaljuje. Odrska tla prekrije moka, simbol plodnosti. Pod obleko performerke "zleze" lubenica. Kaj se bo rodilo? Napetost v gledalcu narašča. Kmalu dvorano prevzame sladki vonj lubenice, belo moko zalije rdeč sok. Sadež je razmesarjen. Toda kri spet ni prava, koža še vedno ščiti življenje individuuma, hrepenenje po rojstvu skupnosti pa neustavljivo skomina. Toda v trajanju zacveti zelena vrtnica – proti koncu večurnega prihajanja skupaj se na odru pojavi krvav tampon, iztisnjen neposredno iz telesa performerke. Vonj po sadju

in soku je izhlapel, hrepenenje bo biti skupaj je odstrlo tančico kože in razgalilo tisto skupno smrtnost človeškega bitja. Iz smrti se je rodilo novo življenje, skupnost je v krvavem boju končno premagala individualnost. S pojavom realne krvi performerke je v območju umetniškega dogodka vzniknila Badioujeva strast do realnega, ki z metaforiko kože in krvi opozarja na razmik med izumetničenim in realnim – skupnost, rojena v prostoru fikcije, je nezmožna obstati v družbeni resničnosti, saj ta od posameznikov nenehno zahteva, da se izrekajo kot subjekti. *Skupaj* se tako upira strasti do subjekta tudi z odsotnostjo glasu, ki velja za primarnega označevalca individualnosti. Montaža skupnosti je uspešna, ker se dogodi z jezikom telesa, ki svojo govorico črpa iz rezervoarja občečloveških metafor.

Dom madžarskega eksperimentalnega gledališkega kolektiva *dollardaddy's* je uprizoritev, ki s tradicionalnimi gledališkimi sredstvi v netradicionalnem gledališkem okolju izvrstno odslika odtujenost sodobnega subjekta in njegovo nezmožnost bivanja v skupnosti. Uprizoritev je nastala na podlagi dramskega teksta *Pelikan* Augusta Strindberga, dogajanje pa ni umeščeno v gledališko, temveč v sindikalno dvorano, v kateri igralci s skrajno naturalistično igro uprizarjajo družinsko dramo. A naturalistična igra je tudi edino gledališko sredstvo, ki gradi uprizoritev – slednja je očiščena vseh ostalih odrskih izrazil, pred občinstvom so igralci razgaljeni s čisto emocijo. Umestitev *Doma* v sindikalno dvorano namesto v realistično zasnovan scenografski prostor odslikava odsotnost toplote doma in hlad medčloveških odnosov, celotno postavitev pa lahko razumemo tudi kot prisposodobitev tekoče moderne, v kateri je javni prostor zasičen z zasebnimi vprašanji.

Meje med subjektom in objektom, individualnostjo in skupnostjo ter življenjem in smrtjo v svojem delu raziskuje tudi brazilska plesna skupina Anti Status Quo Companhia De Dança. Sodobnoplesni kolektiv je na letošnjih Mladih levih gostoval z dvema performansoma, ki v različnih okoljih s spojem teles in odpadkov udejanjata razmerje posameznika z objekti kapitalistične hiperprodukcije. *Iz mesa in betona* je nekakšna koreografska študija o poziciji človeka v svetu množične materialne proizvodnje, ustvarjalci gradijo pokrajino iz teles in smeti, ki se postopoma razširja čez celoten performativni prostor. Občinstvu je že pred začetkom dogodka odvzeta individualna identiteta, pokritje obraza s papirnato vrečko zaduši gledalčevo strast do subjekta. Uprizoritvena dvorana je prazna, po njeni površini se pretakajo zgolj telesa ustvarjalcev in obiskovalcev. Toda anonimnost občinstva je kmalu "razkrinkana" – papirnate vrečke po kratkem sprehodu čez dvorano snamemo z glav, šele zdaj pa je prisotnim resnično odvzeta njihova vloga. Jasne razmejitve med naključno razkropljenimi telesi (performerjev in gledalcev) ni več. V dvorani vlada tišina, ustvarjalci kmalu prevzamejo iniciativo in začnejo vzpostavljati očesne stike s posameznimi gledalci, z minimalnimi telesnimi gestami in premiki nagovarjajo gledalce v neposredni fizični bližini, se skušajo dvigniti nad lastno individualnost in se povezati v skupnost. To ustvari zaveznitvo pred nevarnostjo, ki se bliža. V prostor začnejo nenadoma vdirati smeti. Zmeraj več in več jih je, v osrednjem delu prostora se oblikuje premikajoča se gmota odpadkov in človeških teles, ki se utaplja v breznu ostankov množične potrošnje. Telesa plesalcev postajajo zreducirana na golo mesenost brez življenja, postajajo sveta telesa, zmožna biti ubita in

nezmožna biti žrtvovana, udejanjajo se kot *homines sacri*. Ambivalentnost svetega, o kateri je pisal Giorgio Agamben, je v času tržnega kapitalizma "okužila" vsa telesa, saj je vsak subjekt postal potencialni potrošniški objekt. "Če danes ne obstaja več vnaprej določljiva figura svetega človeka, je to zato, ker smo vsi virtualni *homines sacri*," zapiše Agamben. Toda v poplavi "svetih teles", ki postopoma zajame uprizoritveni prostor, se bije bitka za obstanek. Performerji, ujeti v toku smeti, vztrajno poskušajo vzpostaviti telesne stike tako med sabo kot z gledalci, v njihovih telesih vre vitalnost, želja po vrnitvi življenja v prazno meseno gmoto. A vsak poskus bega je neusmiljeno zadušeno z novim valom smeti. Uprizoritev *Iz mesa in betona* je tako pristna koreografska freska razmerja med življenjem in kapitalizmom – kljub strasti do subjekta, ki nas žene v delovanje, so vsi naši potenciali zgolj (telesno) orodje v cirkulaciji proizvodnje, zabetonirani v meseni kalup subjektivizma.

Če je uprizoritev iz *Mesa in betona* plesna instalacija za zidovi umetniške institucije, pa je performans *Kameleoni* neposredna intervencija v javni prostor, ki sredi družbenega življenja ustvarja situacije po vzoru situacionističnega avantgardnega gibanja. Plesalci, katerih telesa so oblepljena s starimi časopisi, revijami in reklamnimi letaki, se potikajo po ulicah centra Ljubljane, na obljudenih točkah postavljajo "žive kipe" in s svojimi telesi soustvarjajo urbano okolje. V njihovem početju ni ničesar spektakularnega, z okolico se skušajo zliti čim bolj neopazno. Eden izmed performerjev svoje telo "razstavi" pred izložbo veleblagovnice H&M, postavi se v neposredno bližino vhoda v trgovino. Naključna mimoidoča se vanj skoraj zaleti in po "incidentu" ogorčeno potoži svojemu spremljevalcu: "Saj še po naku-



• Iz mesa in betona | foto: Nada Žgank

pih ne morem v miru, na da bi mi kdo vsiljeval letake." Situacija, ki jo je porodilo naključje, ironično prikazuje utapljanje posameznika v valu potrošnje. Živimo v družbi spektakla, vse, kar vidimo, je blago, svet je tako poblagovljen, da ne razločimo več niti med uporabnim in odpadnim blagom. *Kameleoni* tako pritrjujejo Debordovi tezi, da "(s)pektakel sovпада s trenutkom, ko blago doseže *totalno kolonizacijo* družbenega življenja". Ustvarjanje umetniških situacij, ki s posegom v vsakdanjo družbeno resničnost te ne presežejo, temveč se z njo stopijo, pa porajajo vprašanje o (ne)možnosti vzpostavitve razmerja *anti status quo* med umetnostjo in kapitalizmom.

Čeprav so bili Mladi levi 2018 sestavljeni iz pestrega programa, ki se je z različnih vidikov spoprijel z aktualno družbeno problematiko, se je večina uprizoritev utapljala v strasti do subjekta, ki zabrisuje razmik med umetnostjo in realnostjo. Kako

umetnosti v dobi tekoče moderne vrniti strast do realnega, kako obuditi razmik med izumetničenim in resničnim? Alain Badiou je zapisal, da je strast do realnega vedno strast do novega, a ob tem se tudi sprašuje, kaj je novo. *Kameleoni* v subverzivnem stapljanju z (družbeno) okolico opozarjajo na nujnost iskanja odgovorov na takšna vprašanja, z odsotnostjo razmika nakazujejo na pomembnost njegove vzpostavitve. V individualizirani družbi novost nedvomno predstavlja izgrajevanje skupnosti, katere konstrukcijo in destrukcijo z inovativnimi pristopi preizprašujejo uprizoritve *Skupaj*, *Dom* ter *Iz mesa in betona*. Razmik med svetom stvarne realnosti in umetnosti nam torej približa montaža skupnosti, edino, ki v resnici izniči bližino med umetnostjo in kapitalizmom.

G L E D A L I Š Č E

Blaž Gselman

Kdo sme gojiti velika pričakovanja?

Große Erwartungen | Velika pričakovanja

Produkcija zavod Bunker, koncept in
režija Beton Ltd., ogled ponovitve
8. septembra 2018

Avtonomija umetnosti pomeni ravno obratno od tistega, kar bi spontan uvid želel razumeti: ne gre za to, da bi bila umetnost vase zaprt sistem, neodvisen od preostalih družbenih okoliščin. Obratno, avtonomija v tem primeru pomeni strukturiran podsistem družbe, v katerem se odražajo vsi njeni konflikti. In nič drugače ni s scenskimi umetnostmi.

Kolektiv *Beton Ltd.* (Katarina Stegnar, Primož Bezjak in Branko Jordan) v svoji predstavi *Große Erwartungen* izpostavlja neprijetno situacijo, v kateri so se kot gledališki delavci znašli: kako sploh še nastopati, koga in na kakšen način predstavljati, če so beli, heteroseksualni in izobraženi, torej privilegirani predstavniki svoje družbe.

Temo natančno odpre že predhodna predstava, prvi del t. i. nemškega cikla, *Ich*

kann nicht anders. Naslovne besede veljajo za citat Martina Luthra. Na začetku predstave pa pomenljivo citiranje nemškega "literarnega papeža", kritika Marcela Reicha Ranickega: "Besede, besede, besede". Prvi del nemškega cikla se močno opira na diskurzivno raven, besedo, še bolje: na govor oziroma izjavljanje. Slednje vedno poteka z določenega (družbenega) položaja, z vsakokratnega mesta izjavljanja. V *Ich kann nicht anders* je to mesto – kot ga lahko rekonstruiramo iz govoričenja protagonistke in protagonistov – sila blizu malomeščanskemu kulturnemu elitizmu levoliberalne politične provenience. Tu pač so, ne morejo si pomagati, ne morejo drugače. Materialni pogoji, ki jih določajo, in simbolni kapital, ki ga premorejo – so izobraženi, veljajo za intelektualce, vrhunske na svojem področju, institucije to prepoznavajo itd. – jih sili v reproduciranje na trenutke hiperintelektualističnih floskul in naštevanja brez konca referenc s področja sodobnih umetnosti. Obenem jih je groza trenutne družbene dinamike, predvsem vzpona skrajne desnice, ker so pač odprti, liberalni. Dogajalni prostor je očitno bunker, zasilno bivališče z improviziranimi stoli, mizami, žimnico, številnimi vedri in kanticami vode. Kakšna je realnost zunaj tega, ne vemo (vedo to oni? najbrž ne; zaenkrat še živijo, namenoma, v milnem mehurčku!), a eno je gotovo: ogrožen je tudi njihov materialni položaj, ki se vse bolj kaže kot kup privilegijev, in tudi njegova izguba ni daleč!

Kjer konča predstava *Ich kann nicht anders*, nadaljuje *Große Erwartungen*. Le da z mnogo manj besedami, ki so skoraj odveč. Scenska umetnost, ki je kritična do lastnega mesta izjavljanja, se ga zaveda in artikulira do stopnje, ko jo to že skoraj onemogoča, ne želi še naprej besedičiti, temveč utihne, to pa



• Foto: Nada Žgank

lahko razumemo na dva načina. Bodisi jo je sram lastne privilegiranosti in nadreprezentiranosti (kot ne pozabijo poudariti odrski protagonisti), zato ne govori več, bodisi (dinamika je podobna, le niansa druga) ker se ob zavedanju svojega udobnega položaja potuhne (utihne!) in zgolj izkorišča dane pogoje, dokler jih še ima. Neskončno blebetanje in s tem tudi politično zastopanje pa prepusti politikom, ki v tem trenutku še delajo zanj. Sama se raje zateče nazaj k svoji odrski obrti – morda nas želi pretentati, da na ta način ni oziroma ne želi biti politična. Obrat vase v primeru *Betona Ltd.* neizogibno

prinese prevpraševanje lastne prakse, zato se političnost v uprizoritev nujno prikrade skozi njen formalizacijski postopek.

Občinstvo predstave *Große Erwartungen* je posedeno kar na improvizirana sedišča na odru, če pa pogleda pod svoje noge, vidi na tleh ležati smeti, kot bi ostale po kakšni kino predstavi. Pogoj za stanje, ko na tleh ostanejo papirnati ovoji, zmečkane pločevinke in še kaj, predvideva izključitev običajno podplačanega, delovno intenzivnega in feminiziranega dela, ki ponavadi skrbi za čistočo prostora. Te publike predstava torej ne nagovarja, to predstava ve. To pa ni edina iz-

ključitev, ki smo ji priča na gledališkem dogodku. Ta obrne tudi običajni zorni kot: pogled občinstva se razprostira z odra na parter dvorane Stare mestne elektrarne, pri čemer zre v velik plakatni napis "Dobrodošli". Na misel pride sintagma, ki jo lahko v zadnjih letih pogosto vidimo na protestnih ali podpornih shodih ter (redkeje) povzeto v medijih: "Begunci, dobrodošli!". Tudi izrekanje dobrodošlice beguncem pa bi bilo na gledališki predstavi odveč, saj jih tam skoraj gotovo ne bomo našli – ker vladajoča ideologija organizira vrednostni sistem tako, da nekatere družbene skupine nujno ostajajo marginalizirane in večinoma brez dostopa do kulturne infrastrukture. Napis se torej ne nanaša na naslovnika, ki bi ga bilo iskati zunaj svojih zidov, v širšem družbenem okolju. Poziv niti ne potrebuje osebka, ki ga želi nagovoriti, saj vendar vselej že vemo, kdo je (ali bo) dobrodošel na predstavi, prav to je v središču uspešnega delovanja ideologije.

Ta dvojna izključitev, ki na skrajnih straneh objema gledališko dvorano, je torej izhodiščni položaj gledališkega dogodka. Od tod gre *Beton Ltd.* na humorno obarvano pot samokritike. Začetni prizor nemara še najbolj spominja na družbenega nosilca omenjene (dvojne) izključitve (ki ga tu nastopajoči upodobijo, a ga ne gre enačiti z njimi samimi). Sceno predstavlja enostavna lesena konstrukcija, na katero je obešeno orodje za delo na vrtu in okrog hiše, protagonisti stopijo pred občinstvo s klobuki na glavi in škornji na nogah, a hkrati v suknjiču. Ni tisti, ki skače iz hiše na vrt ter nazaj, in iz škornjev v suknjič ter nazaj, natanko tisti, ki bi na hitro deportiral vse begunce iz Slovenije, ter sindikalno organizirano delo, ki se bojuje za svoje pravice, zmerja s coklo razvoja v domačem gospodarstvu? Karikirana – pa vendar razmeroma natančna – podoba nekoga, ki

živi na stiku podeželja in mesta, ter svoje materialne privilegije brani pred tuji in delovnimi ljudmi.

Odrski protagonisti silijo v gledalce in gledalke v prvi vrsti, se jim dobrikajo, se nasmihajo, jih nato poskušajo prestrašiti, iščejo interakcijo – želijo občinstvo prepričati v svoj prav? Je to "prav" izključitve in obrambe privilegijev? Nemara so res tako zviti, a gledalec in gledalka jim ne smeta nasesti, saj predstava zmeraj bolj jasno izrisuje dejanski položaj stvari, vse do trenutka, ko občinstvu ni v ničemer več prizanešeno in mora za performerji ponavljati besede in geste o tem, da so beli, heteroseksualni, nadreprezentirani in s tem privilegirani člani in članice družbe. To pa je le ena od sekvenc med nanizanimi prizori (dramaturška pomoč Urška Brodar), ki kontinuirano in spretno konstruirajo subjektivnost srednjega razreda, njegov način delovanja in obstajanja. Ta v izvedbi *Beton Ltd.* do sebe upravičeno nastopa kritično in s humorno, celo sarkastično distanco. Odrsko dogajanje dopolnjuje tudi živa glasbena spremljava Maksima Špelka, Janeza Weissa in Jureta Vlahoviča.

Predstava *Große Erwartungen* nam kaže, da je že tisti, ki lahko danes v našem okolju zasede mesto umetniškega producenta ali producent, privilegirano do te mere, da bi izpadel zgolj cinično, če bi se jemal resno in želel z odra politizirati. Beton Ltd. v podtekstu predstave ne čuti tudi nikakršne potrebe po pokroviteljski drži ali zastopanju podrejenih družbenih skupin, ki jim je dostop do umetniške infrastrukture največkrat onemogočen. Na ta način predstavi *Große Erwartungen* uspeva podati stališče o aktualnem družbenem trenutku. Mogli bi ji očitati nekaj pomenske neizbrušenosti, toda nemara je tudi to del njenega namena.

Blaž Gselman

Ko delo sólo pride do besede v gledališču

Hlapec Jernej in njegova pravica

Po motivih Cankarjevega

Hlapca Jerneja in njegove pravice

Cankarjev dom in AGRFT v sodelovanju z
Univerzo v Ljubljani, režiser Žiga Divjak,
ogled ponovitve 15. 10. 2018

Leta 1880 so pri reviji *La Revue socialiste* ostarelega Karla Marxa zaprosili, da pripravi zanje vprašalnik, ki bi ga razdelili med delavce in se tako neposredno informirali o dejanskem položaju francoskega delavskega razreda. Marxov vprašalnik, poimenoval ga je "Delavska poizvedba", je vseboval sto eno vprašanje, ki je obravnavalo vse od vrste industrije, tipa zaposlitve, sestave delovne sile, pogojev dela ter nenazadnje do političnih vprašanj o tem, kako kapital disciplinira delo v produkciji in kako bi se organizirano delo lahko temu zoperstavilo. Ključna predpostavka takšnega vprašalnika je bila, da se mora vsakršna radikalna politična akcija učiti neposredno pri mezdnem delu in upoštevati informacije neposredno od delavk in delavcev, ki izkoriščanje vsakodnevno izkušajo v produkcijskem procesu.

Kot neke vrste delavsko poizvedbo bi lahko označili tudi metodologijo dela režiserja Žige Divjaka pri produkciji *Hlapca Jerneja*. Od Cankarja je ostal predstavi samo naslov, znak, ki napotuje na tematiko o ekonomskem podjarmljanju ljudi. Legendarno fikcijsko pripoved pa je zamenjalo dejansko pričevanje kot strategija samopredstavitve, ki se s svojim dokumentarizmom oddaljuje od fikcionalizacije. Divjak je opravil raziskovalno delo, poizvedoval neposredno pri delavkah in delavcih v različnih gospodarskih panogah, pri čemer je vsem skupno, da predstavljajo obrobni segment v celotni sestavi domače delovne sile. Značilne zanjo so prekarne oblike zaposlitev, visoka intenzivnost dela, nizko plačilo, nezadostna varnost pri delu in kapitalsko izigravanje delovno-pravne zakonodaje. Mednje spadajo pristaniški delavci, ki niso zaposleni neposredno v luki, temveč pri njenih pogodbenih podizvajalcih, v žargonu imenovanih "gazde" (kar obenem že implicira način njihovega vedenja do delavcev). Prav tako so to čistilke, ki čistijo (denimo) površine javnih šol, a so zaposlene pri zasebnem podjetju po veliko slabših pogojih, kot če bi bile neposredne uslužbenke javnega zavoda. Poleg tega je to delo popolnoma feminizirano. Nadalje do glasu pridejo šoferji, ki prevozijo precej več, kot bi bilo dovoljeno. V to skupino delavstva spada tudi običajno migrantska delovna sila v gradbenem sektorju. Po drugi strani kapitalističnemu sistemu izkoriščanja ne uide niti navidez svobodno intelektualno delo, s kakršnim se denimo srečajo mladi, zaposleni v arhitekturnem biroju, ali mladi v novinarskem poklicu, za katera veljajo vse zgoraj opisane značilnosti. Nihče od njih si ne dela iluzij, da družbeno razmerje med kapitalom in delom v postindustrijski družbi nemara ne velja (ne vzdrži) več.



• Foto: Željko Stevanić, arhiv AGRFT

Na odru Štihove dvorane ves čas gledamo en sam prizor. Na sredini je vrtljiv mehanizem, na katerega so pritrjene tri palice kot ročice, tako da jih protagonisti Minca Lorenci, Gregor Zorc in Iztok Drabik Jug lahko neprestano vrtijo. Pri neskončni repetitiji vrtenja mehanizma, hoje v krogu, menjavajo ritem – odvisno pač od vrste dela in njegove intenzivnosti, ki jo kot svojo izkušnjo artikulira delo. Tej dinamiki sledijo in jo še poudarjajo svetlobni kontrasti (oblikovalec svetlobe je David Orešič) ter natančno, ne prebohotno odmerjena, značilno udarna in surova glasba Damirja Avdića.

V konstrukciji odrske pripovedi do zastopstva prihaja delo. Dramaturgija predstave premore dovolj politične inteligence, da dokumentarnega materiala, ujetega v replikah, v procesu dramatizacije s (pretiranim) fabuliranjem ne poskuša organizirati v bolj homogeno celoto, ki bi vsiljevala racionalno in univerzalno veljavno pripoved. To z realistično-dokumentaristično tehniko kot svojo pripovedno strategijo uveljavlja le toliko, da suspendira vsakršen pomislek o individualni psihološki izkušnji meznega dela, predstavi ga torej kot mesto v družbenih odnosih. S svojo natančnostjo pa ne zabrisuje

razlik, ki zaznamujejo posamična delovna okolja in režime, tako da bi ena govorila za vse – in s tem že tudi popačila kompleksno strukturo celotne sestave dela.

Pikolovska analitska natančnost bi svojo kritiko lahko usmerila v odsotnost glasu dela iz nekaterih panog, ki prav tako predstavljajo pomemben segment v celoti (domače) delovne sile in premorejo svoje specifične. Prav tako so neopažene ostale nekatere konfliktne situacije med različnimi segmenti delavstva, ki se včasih znajdejo v istem delovnem procesu. Organizirano delo tega očitno (še) ni sposobno politično razrešiti, kapital pa konflikt v delu samem spretno izkorišča.

Vendar to ne zmanjša pomembnosti vidnega. Produkcije Žige Divjaka so trenutno eden izmed najpomembnejših dogodkov v domačih scenskih praksah. Ne le, da prostor in glas na odru namenja najbolj podrejenim in brezpravnim pripadnicam in pripadnikom naše družbe (tega ne gre razumeti samo lokalno!), njegove strategije upodabljanja merijo v radikalnost dejanskosti same (bi lahko rekli z Brechtom). Družbeno mesto, s katerega izjavljajo njegovi odrski protagonisti in protagonistke, ni zapovedano denimo z literarnim kanonom, kar predstavlja spontano in običajno držo repertoarnih gledališč. Logiko meščanske umetnosti Divjak izrinja z vsebino, njeno formalizacijo, pa tudi z delovnim procesom.

Tovrstna uprizoritvena praksa sebe ne želi razumeti kot zgolj estetski objekt. Na odru spremljamo sebstva, ki v dramatizirani – pričevalski – ponovitvi lastne izkušnje slednjo osmislijo do te mere, da je pogled gledalke in gledalca priča izgrajevanju protimeščanske, proletarske subjektivnosti. Odrska pripoved skonstruira položaj, s katerega je že možen tudi politični upor.

Kako, ob koncu, misliti o predstavi, za katero se nam oznaka “politično” vsiljuje kar sama – in jo resnično lahko označimo kot takšno. Si morda zato lahko tisti, ki smo sedeli v občinstvu, že kar takoj pomirimo vest, misleč, da smo se politično angažirali? Nikakor ne. Domnevati kaj takega, bi bilo naivno. Zgolj dejstvo, da smo v osrednji kulturni ustanovi na Slovenskem prisostvovali političnemu gledališču, nas v resnici ne opraviči pred ničemer. Lahko pa takšno uprizorjanje razumemo kot gesto produkcije (radikalne) politične ideologije. Meščanska država bo vselej poskrbela za svoj kulturni aparat (tu je dovolj, da si le na glas ponovimo sintagmi *nacionalni muzej* ali *državno gledališče*). In če lahko prostor kulturnega aparata, ki je prostor ideološkega razrednega boja, zapolni radikalizem, je to v tem zgodovinskem trenutku nemara že tudi skrajni politični domet neke specifične umetniške forme.

G L E D A L I Š Č E

Primož Jesenko

Še sem tu (Kaj ostaja eksperimentalno?)

Kam pa kam

premiera 27. 9. 2015, CUK Kino Šiška

Brezimna

2. 10. 2017, CUK Kino Šiška

Med, cimet, rozine in čas

premiera 27. 8. 2018, Cirkulacija 2
Razmislek ob predstavah

Vlado Repnik Gotvan, ki od leta 2002 ustvarja v okviru Zavoda za sodobno umetnost GVR babaLAN, ne subvertira estetske in ideološke osi gledališkega časa neposredno in dobesedno. Takšno doseganje odrskega učinka je običajno v času, ki (kot Repnikova odrska podoba v obravnavanih treh predstavah) napotuje na vprašanje, čemu sodobni gledališki gledalec pravzaprav ploska. S čim je perceptivni aparat publike danes zadovoljen in kako spontano postane razpoložen za ovacije. Odrska slika, ki s forsirano ilustrativnostjo gledalca podceni in mu šepeta nekaj, česar v resnici noče slišati, postavlja spontanost gledalčevega odzivanja na preizkušnjo.

Meja je vselej tanka.

Kam pa kam

Predstava *Kam pa kam* pokaže, da režiser (kot že v vrsti svojih predhodnih predstav, *Luftballet* leta 2010 ni bil izjema) čuti generacijo talentov onkraj svojega primarnega polja in jih pritegne v svoj avtorski okvir. *Kam pa kam*, ta žanrska zmes koncerta, performansa in filma, ki prav tako stavi na samodejno, "slepo interaktivnost", slepo vezljivost (podnaslov predstave je *blind interactivity*), izstrelji svoje aforistično zgoščene naboje takoj v "montažnem" začetku kot nekakšno "obvezno" vsebinsko polnilo. V to zmes referenc sodi najprej John Cage in njegovo alternativno, neslovarsko razumevanje uspeha. To evocira Repnikove predhodne predstave, denimo s ponovno vključenimi prizori vzletanja reaktivnih letal nad berlinskim predmestjem, ki mu aerodromski kompleks kuje trajno zvočno in atmosfersko kuliso stanja na vzletni stezi. Hkrati *Kam pa kam* potrdi, da specifični recepcijski kontekst, ki ga določa odprtost za Drugo (ta osrednji gibalni moment gledališkega eksperimenta), ne izgineva in ni izgubljen. Del publike, kot tudi kdo od nastopajočih, čuti to intuitivno in nemara niti ne docela razumsko – medtem ko drugi del občinstva natanko to zavrne/zavrača. To pa (ponovno) asociira na "legendarne" (so)avtorske predstave *Helios* (avt. Jablanovec-Kolenc-Repnik, 1988) ali *Brigade lepote* (rež. Repnik, 1990) iz časa, ko se je na AGRFT sveže formiranim avtorjem odprl Cankarjev dom kot prizorišče – takrat se je zdelo spremljanje neodvisne scene skoraj "modno" in je budilo nujno pripadati temu krogu "neodvisnežev", hkrati pa se je razumevanje njihovih del zdelo nebstveno – tej sceni je bilo nujno izkazati/manifestirati pripadnost že vsaj z obiskovanjem predstav, ki so utripale kot dogodki.

Odtlej je svoje povedal abruptni preval v kapitalistično obzorje: razmerja se zdijo postavljena na glavo, sprevrgla so se v svoje nasprotje. Natančne vzroke za to (po 1991 prevzeta oblika kapitalističnega ustroja s socialistično podlago) bodo ocenjevali sociologi kulture, to prepustimo njim. Toda ali naj to spoznanje Repnika spremeni v jeznega moža. Ali raje v "moža brez jeze".

O aktualni gledališki situaciji v Sloveniji Repnik ne želi reči česa enoznačnega. Želeti si seveda je, da bi se na sodobnosti gledalca delalo tako rekoč programsko, si zanj prizadevalo s posrednimi sredstvi, ki na videz odletavajo v prazno: ambicija naj bi se osredotočila na spodbujanje impulza za umetniško ustvarjanje sploh, za stremljenje, ki bi zaprlo pot gledalskemu pristajanju na konformno inercijo vsakdana in uprizoritvenih konvencij. Zato je leksikonsko poznavanje avantgarde v Repnikovih predstavah nakazano na neobvezujoč način, navsezadnje vsakdo (s)pozna sleherni fenomen ob svojem času, drug ob drugega zadeneta samodejno, prisila se tu ne obnese. Člani kvarteta Koala Voice, ne več zgolj obetavne rock skupine tega trenutka, ki jih je Repnik zapisal med soavtorje predstave *Kam pa kam*, nam tako ponudijo vse, kar imajo v pesti svojih rok v tem trenutku. Sredi fragmentiranega in "nemega" sveta je njihov hitoidni rif: "*Kam bi šla, kam bi šla, če bi lahko zbežala*", asociacija na film *Thelma in Louise* (rež. Ridley Scott, 1991), na Bonnie in Clyda, na potrebo po begu, tudi po *readymade* begu, nemara kot ideji brez načrta, ki razpolaga s plastičnima pištolama brez nabojev. Beg bi bilo mogoče razumeti tudi drugače, kot nekaj pretiranega, impulzivnega – pa se vendar zdi rešitev za vtis neumeščenosti svojega potenciala v neko duhovno ozračje. V duhu večvrednostnega negativizma, ki razsaja po

Evropi (in dejansko "ne misli več, kot je nujno"), pride nujno do nesporazuma. Zato je bolje vse zgolj nakazati, nastaviti, morda kot rahlo provokacijo, ki pa ne izreče zadnje in dokončne, vsevedne besede.

To je obveljalo tudi v misli projekta *Gremo vsi!* v produkciji Maske (2013), kjer je režiser Mare Bulc podal svojo alternativo kot vzklik in retorično figuro, a hkrati kot razmeroma benigni velelnik. Kot čutijo zasavski Koala Voice, pa se velelniki v začetku 21. stoletja ne obnesejo več. Bolj v duhu časa je vprašaj, radikalna nestabilnost, ki je po sebi nekakšen živi pesek. V tem blagem smislu *Kam pa kam* govori o življenju "vsakogar", brez pogromaškega politikantskega podtona.

Koga prepričati, kaj oblikovati

Leta 2017 Repnik ni več fenomen, ki bi ga bilo na vse kriplje potrebno navajati oziroma opozarjati na njegovo relevantnost – to potrди reakcija generacijsko mlade publike, ki Repnikovo razpiranje paralelnih svetov vzame za svoje, se v njem najde – tako se Repniku ni potrebno ubadati z dilemo, ali (in koga) prepričati. Še vedno pa njegova bit živi odrsko uprizarjanje in v njem se je treba potrjevati vsakič znova, iz dneva v dan, iz predstave v predstavo – prav nič od dotlej ustvarjenega nenadoma ne šteje, obstojnost gledališkega spomina v gledalskem smrtniku je negotova, minljiva dobrina, generacije se menjajo, z vsako je potrebno zrasti na novo.

Ali ta vrsta teatra ("svetlobno gledališče", gledališče trajanja, interaktivnosti, žanrskih prestopov), ki se odvezuje neposredne spetosti z dramsko fabulo, ni več gledališče? V tej luči se domnevni nedodelano-

sti režije, ki da se prepušča naključjem in se na neki točki pač sestavi na pravi način, z očitki o nezavezujoči poljubnosti ni potrebno ubadati, preslabo argumentirani so. Toda Repnikovo gledališče je bilo ves čas tudi to. Časovni parametri, ki jih razvija, so se zamenjali, sicer pa je avtorjeva vizura tako fleksibilna kot vselej. Tako imenovano "prepuščanje na-ključ-je/m" je del njegove metode.

Vsakemu negodovanju, ki je seveda legitimna reakcija publike, v *Kam pa kam* posrečeno odkimava že analitično resnobni pogled v kamero, ki ga prispevata teatrološki "očalarki" Maja Delak in Bojana Kunst,

vsaka s svojimi štirikotnimi okvirji (za "intimne mobilne komunikacije" v predstavi je poskrbel Igor Štromajer, z znano prefrigano blagostjo do tehnikalij). Zavzeto skeptični pogled namreč ve, da je pred vsako sodbo dobro premisliti dvakrat. Ob tem bi bilo mogoče upoštevati tudi današnji "red" nastajanja kulture v slovenskem prostoru, njegovih časovnih okvirov, gmotnih prisil in infrastrukturnih pomanjkljivosti, s katerimi pa Repnikovi projekti v Kinu Šiška niso soočeni (koproducent *Kam pa kam* je bil Bunker in sledile so ponovitve v Stari elektrarni) – Repnik je seveda obstajal in ustvarjal tudi že pred tem: po tem, ko je v preteklih letih na-



• Kam pa kam | Bojana Kunst in Maja Delak, skupina Koala Voice na odru | foto: Nada Žgank

seljeval prostore od Cankarjevega doma do Železniškega muzeja, v okviru Maribora kot Evropske prestolnice kulture pa je z le enkrat zagnanim projektom *Bela tehnika : črna magija* (24. 11. 2012) nastopil v Kulturnem domu v Velenju in v sredo industrijske dediščine mesta pripeljal sodobni uprizoritveni pristop.

To pa tudi zato, ker gre za bivanje po drugotnih, cageovskih načelih. Gre za drug tip angažiranosti, ki jo na literarni besedi utemeljena kozmogonija nacionalne kulture v veliki meri dojema kot tujek. Vlado Repnik je neulovljiv, a hkrati konceptualno koncižen, kljub dejstvu, da nekaj zadnjih let spoštljiva zazrtost v odrske predstave neinstitucionalnega tipa ni več brezpogojna.

Pa smo s tem ujeli bistvo Repnikovega načina, režijskega prijema, ki se izmika in se na videz ves čas igra, se poigrava s togostjo pogleda, načne temo, jo zastavi, vendar s svojim razmislekom premakne fokus v drugo polje, stran. Mik te umetnosti napoči, ko se sprejemnik z nevidnim premikom uprizorjene poante začuti nagovorjenega. Perceptivno togost v resnici nagovarja ves čas, toda ne z vzkliki in retoričnimi vprašanji, prej z energijo kot z besedo. To se zdijo vsebinski parametri, ki jih Repnik razvija pred vsakokratno publiko, časovni parametri so danes drugi kot ob *Heliosu*, *Brigadah lepote*, *Walterju Wolfu* (1993) ali *Gertrude Stein* (1994), njegovih medijsko opaženih dogodkih v prvi polovici devetdesetih let. Kot vzorčni eskapist, z Johnom Cageom pod roko, ne pristaja na odrsko sliko kot ogledalni odsev stvarnosti.

Brezimna

Kaj to pomeni s stališča *Brezimne*?

Predstava ne stopa pred nas kot odrski *pièce bien faite*, saj se, kot njene predhodnice, ne zdi do konca izbrušena, v njej je še nek preostanek, ki ga percepcija katerega od gledalcev doživi kot v trajanju odvečnega in komaj določljivega. Predstava opozarja na množstvo pomenov, pomenjanj in vizualnih senzacij (skozi igre s črkami in številkami in njihova pretikanja, vezave), pred katere smo postavljeni dan za dnem in jih pojemajoča zmožnost osredotočenosti komaj še opazi. Tudi *Brezimna* pušča vrata odprta, po predstavi ostaja navzoč vtis nepovedanega, nezapolnjenega. To je že zdaj mogoče sijajno interpretirati in veliko napisati tudi o krogu asociacij in avtorjev iz zgodovine moderne umetnosti, glasbe in literature, ki jih vzbudi, v gledalcu pa predstava vendar generira pomislek, ki ni zadovoljžen. V tem, kar je uprizoril doslej, se že skriva esenca neuprizorjenega. Zakonitosti ostajajo nezapisane, zabeležke o videnih predstavah pa jih naredijo neizbrisne.

Skoraj naravno se zdi, da ta umetnost tudi ne pretendira na osrednje državne nagrade, ki se ne zdijo rezervirane za umetnike, ki so nekoč že naseljevali etabrirane institucionalne prostore, danes pa jim "ne ustrezajo" več. Ena od osrednjih potez je tudi tokrat premislek o vlogi odrske zavese kot dela scenske mašinerije, ki jo je moderno gledališče prepustilo pozabi. Tudi Repnik raje pogleda naprej, in "pripusti" na "svoj" oder progresivni mladi rock, v *Brezimni* pa denimo govorico hrbta Domna Dona Holca, kitarista skupine Koala Voice, ali subtilno humornost robota pralnega stroja, ki se na koncu predstave na svoj samodejni način (z golo prezenco) prikloni pred nami kot pol-



• Brezimna | foto: Nada Žgank

nopravni odrski lik.¹ V *Brezimni* predmeti oživijo, takšen vtis dajejo vrteče se svetlobne točke v predstavi s svojo pritajeno komično dimenzijo. Spomnimo se lahko Repnikove scenografije v Janežičevi postavitvi Büchnerjevega *Woyzcka* v (takrat še) PDG Nova Gorica leta 1998, ki so jo (med drugim) sestavljale metle v funkciji *ready made* arte-

fakta. Repnik v režijskem polju variira in modificira, stopa po robu, se nagiba čezenj in spet nazaj, tudi s tako duhovitimi namigi, kot je priklon pralnega stroja. Tudi to se zdi pristavek na bistroumnost (post)modernistke Gertrude Stein: zmeraj vnovično ponavljanje iste izjave je dejavnost vztrajanja pri bistvu, pri jedru smisla.

¹ Artefakt pralnega stroja, produkt velenjske tovarne Gorenje, se sicer prvič pojavil v Repnikovi transmedijski intervenciji *Bela tehnika: črna magija* novembra 2012 – kjer je “supervizor” Simon Kardum sredi predstave vstal iz avditorija, pomiril s strelico loka ter zadel v sredo tarče.



• Med, cimeti, rozine in čas | foto: Nada Žgank

Med, cimet, rozine in čas

Med, cimet, rozine in čas postavi poudarek na zvok, na slišno. To pa le na zgornji opni predstave-dogodka. Kakor da pred-programirano, se v prostoru Cirkulacije 2 pojavi napis, ki sodi natanko v referenčni kontekst predstave: *Uporaba objektov na lastno odgovornost*. In res, Repnik nas obda s samimi čudaškimi kosi scenografije, strojno opremo, gromozanskim stadionskim zvočnikom, s katerim klarinetistka Marieke Sophie Werner, ki jo na neki točki vidimo pomenljivo igrati v zaprta vrata, s hrbtom obrnjena proti občinstvu, na koncu zapleše.

Repnikova subtilna kodiranost sporoča s posrednimi mislicami in na vzporednem kanalu: da ve, da je nerazložljiv, a se hkrati ne pretvarja, da ga je mogoče definirati zlahka. Vse to si lahko razlagamo po svoje in kot želimo, to sporoči večkrat. Da se ob njem sprožajo “da”-ji in hkrati nič manj gosti “ne”-ji, ki jih slišimo. V tej točki ponovno nastopi moment prepuščenosti naključjem, srečanju z izjemno nemško glasbenico. To sproža tudi nasmeh, denimo ko Marieke stopi na oder in oddajnika malenkostno popravi, čeprav je njena gesta golo dekorativne narave, duhovito stišana gesta zaradi geste – ki nas v trenutku spomni, da je Repnik študiral slikarstvo in vzporedno tudi gledališko režijo, da njegov miselni spekter izhaja iz likovnega polja. To navidez naključnim odmirom odvzame značaj zgolj arbitrarne zanimivosti.

Pred nami je predstava o pomanjkljivi komunikaciji, o odsotnosti skupne frekvence v pogojih ustaljene percepcije in vsega pospešenega družbenega konteksta. Je kontekst s svojimi satelitskimi antenami, ki tvorijo enega osrednjih delov tokratne scenografije, še zmožen dojeti smisel te umet-

nosti, ki se dogaja onkraj fabule, muzikalnih bliskavic in dobesečnosti, ki je razberljiva in razvozljiva na mah? Terminska umeščenost premiere med sklepne dogodke 14. mednarodnega festivala Lutke, ki je raziskoval vse tisto, kar se dogaja v razpokah uprizoritvenih protokolov in hibridnosti medijev, kot tudi vpliv sodobne tehnologije na lutkarstvo in gledališče, se v stiku z Repnikom potrdi kot smiselna in utemeljena. In iskanje v polju lutkarstva dodatni zorni kot, ne glede na dejstvo, da tovrstne refleksije odrskega medija v našem prostoru prinesejo predstavi tudi manj ponovitev.

Spraševati Vlada Repnika, ki intuitivno preskakuje med koordinatnimi sistemi, za pojasnilo, kako kot avtor občuti pojem eksperimenta in kaj ta vzbudi v njem, se zdi navivno. Toda v kakšnem smislu je termin v svojem izvirnem pomenu danes še uporaben? Spomnimo, da je tudi Taras Kermauner na neki točki pričel zavračati termin “eksperiment” kot določevalca predstav Odra 57 – po vsej verjetnosti zaradi slabšalnega podtona, ki naj bi ga pojem “poskusa” vključeval. Po Patricu Pavisu določa eksperiment poudarek na posegu v odrski prostor in na publiko – toda kaj storiti, ko publika za poseben gledališki pristop ni več dovzetna.

Predstava *Med, cimet, rozine in čas* poraja dvom, do kod lahko odrska refleksija te vrste še doseže občinstvo. Uprizorjena refleksija lastne nerazumljenosti po vsem sodeč spregovarja v prostor brez naslovnika, kakor ta določa občinstvo v času, iz katerega se zdi nepopustljivi, neodjenljivi eksperimentatorski duh izvzet, izgnan. Je ta možnost nepovratno izgubljena? Repnik se ne vda prodajnim rešitvam in taktikam; ne poskuša instrumentalizirati gledalca, katerega čas deluje razgrajevalno na marsikaj, kar je bilo v polju duhovne kondicije vzpostavljeno

po 1950 in se je zdelo samoumevno, danes pa po zaslugi ritma, ki ga diktira vsemogočni kapital in medčloveški kanibalizmi, ponika. Pa to slednje nemara niti ni v fokusu njegovega pogleda, to smo že dopisali z lastno izkušnjo.

Medtem se je Dragan Živadinov, ta simbol nepopustljive, kozmičnim sferam zapri-sežene umetnosti,² za razliko od svojih predhodnih dogodkov, ki so stavili na sporočilno ambivalenco, v predstavi *Odilo. Zatemnitev. Oratorij* (CUK Kino Šiška in Slovensko mladinsko gledališče, 2018) v veliki meri odpo-vedal vsaki dvoumnosti, saj je gledalec s svojo potrebo po dobesednosti in instantni jasnosti morda ne bi več razumel ali ji izkazal tolerance.

Živadinov je v tem smislu vzel premene v percepciji publike za dejstvo, razume jih kot svoj imperativ v trenutku, ko je slovenska država, po vsem sodeč, v globaliziranem drncu na videz pozabila na svoje samoohranitveno poslanstvo in zlahka prekinja svoje zavezniško razmerje z umetniki. Predstava *Odilo* poskuša tako nagovoriti (tudi) gledalstvo, ki morda ni zmožno razbirati dvojno kodiranih pomenov, in na odru večkrat podčrta, da ne želi biti gesta poveličevanja Slovencem lastnega nacističnega zločinca. V medijsko dominirani aktualnosti, ki zlahka operira tudi z zgrešenimi interpretativnimi pristopi, če so ti le dovolj doneče glasni, "sveti Publikum", kot ga je v petdesetih letih imenoval Herbert Grün, marsičesa namreč ne problematizira, ne postavi pod vprašaj. Zato se Živadinov v situaciji porušenih razmerij v percepciji, ki z ambivalentnostjo (si-

cer legitimnim ozračjem umetnosti) ne zna več upravljati, prilagodi stvarnosti, katere žrtev je tudi resničnostno obdelani gledalec. To renovirano taktiko Živadinova je mogoče prepoznati, tudi če je ne sprejememo zlahka.

Po drugi strani Repnik, ta vzporedni ne-sistemi (tj. zunajsistemi) vztrajnik, deluje v bolj intimističnem polju in v toliko strožji odvisnosti do sebe samega, kar je že sicer princip vizualne umetnosti. Soočen z izmuzljivostjo zaznavanja, pušča za seboj vtise, oddaja namige (od nepogrešljivih sodelavcev kljub načelnemu zavračanju "jaza", ki določa celotni miselni krog GVR, ome-nimo le oblikovalca zvoka Stefana Doepnerja in oblikovalca luči Davida Cvelbarja), jih nastavi in jih mestoma niti ne želi pripeljati do konca. Del uprizorjenih "informacij" pri gledalcu že tako odzvanja v prazno. Medtem ko ga tehnologija pospešeno prehiteva na vseh poljih, Repnik v *Med, cimet, rozine in čas* operira z grdosijami minulega, s specifičnim romantizmom prepojenega tehnološkega časa, ko vrsta možnosti še ni bila absolvirana, se je pa zdela polno dosegljiva – in v resnici ne pušča niti trohe dvoma, katera od obeh stvarnostiga je navdihovala bolj.

Toda moto ostaja: še sem tu.

² Dragan Živadinov je do današnjega dne v svojem blogu tudi edini pisal o predstavi *Med, cimet, rozine in čas*, in jo postavil v mehanizirani kontekst vznikanja kulture/umetnosti v državi Sloveniji v letu 2018. Glej: "Kultura je obrambni sistem države, ne pa ministrstvo za obrambo". <https://www.portalplus.si/2911/cimet-in-cas/>

K N J I G A

Veronika Šoster

Zgodbe, ki ranijo, a ne ubijejo

Gabriel García Márquez
Dvanajst potohodnikov

Prevod Vesna Velkovrh Bukilica |
Mladinska knjiga | Ljubljana 2018

Kolumbijski nobelovec Gabriel García Márquez, velikan magičnega realizma in mojster pisane besede, res ne potrebuje posebne predstavitve. Sicer je najbolj znan po romanih *Sto let samote* in *Ljubezen v času koler*e, napisal pa je tudi kar nekaj zbirk kratke proze. Ena izmed njih je tudi *Dvanajst potohodnikov*, ki je v prevodu Vesne Velkovrh Bukilica letos izšla pri Mladinski knjigi (skupaj z osveženo izdajo romana *Sto let samote*), v izvirniku pa izšla leta 1992. V zbirki je zbranih dvanajst zgodb, ki tematizirajo izseljenstvo in tujstvo, pa tudi željo po vrnitvi, ki pa je že vnaprej obsojena na propad, kakor v spremni besedi zapiše Carlos Pascual. Zelo dragocen je avtorjev predgovor, v katerem nam zaupa, kako so zgodbe nastajale, "pa čeprav le zato, da bi otroci, ki bi hoteli biti pisatelji, ko odrastejo, že vnaprej vedeli, kako nenasična razvada je pisanje in kako človeka

izmozga." Najprej je iz snovi nameraval napisati roman, a se je naposled odločil za zbirko kratkih zgodb, ki bodo delovale enotno, česar ni naredil še nikoli prej. Pisanje pa ga je izmučilo bolj kot pri romanih, razkriva, in zgodbe so vmes večkrat utionile v pozabo (od zamisli do izdaje je preteklo kar osemnajst let), saj je bilo pisanje zanj prava kalvarija. Pri romanu je namreč vse zastavljeno že na začetku, potem pa sledi samo še samotni užitek pisanja, ki je lahko neštetokrat popravljen, kratka zgodba pa se preprosto sestavi ali pa ne, in včasih je bolje, da jo začneš kar znova. Res zanimivo je torej izvedeti, da se je pisatelj, ki je imel v tistem času že izdane velike romane, kot je *Patriarhova jesen*, mučil s to navidez nezahtevno formo. Vendar ni bilo zaman, saj je nastala "knjiga zgodb, ki je še najbližje tisti, ki sem si jo vedno želel napisati."

Že omenjeni magični realizem, ki je ključen za Márquezovo delo, je vseprisoten

tudi v *Dvanajstih potohodnikih*. Poleg tega, da gre za avtorjev podpis, služi tudi ustvarjanju močne simbolike. V zgodbi *Svetnica* Margarito Duarte ob izkopu kosti umrle sedemletne hčere zaradi selitve pokopališča odkrije nekaj neverjetnega:



nega: "Žena je bila en sam prah. Pač pa je bila v sosednjem grobu deklica še po enajstih letih nedotaknjena. Tako zelo, da je iz krste, ko so jo odprli, zavel vonj svežih vrtnic, s katerim so jo pokopali. Najbolj osupljivo pa je bilo to, da je bilo njeno telo breztežno." Oče se odloči, da jo odnese v Vatikan in dokaže njeno svetost, kar postane njegovo življenjsko poslanstvo, in zastavlja se vprašanje, kdo je tu zares svetnik in kaj zares pomeni nositi

svojo bolečino s sabo na romanja, pa čeprav je "breztežna". Pogost element zgodb so tudi preroške sanje, v katere neomajno verjamejo in jih sprejmejo, pa naj gre za Marío dos Prazeres, ki se ji je v sanjah razkrilo, da bo umrla, zato svojega psa uči jokati na lastnem grobu, ali pa za skrivnostno žensko s kačjim prstanom, ki svoje sanje oddaja v najem. Z vidika magičnega realizma pa je zelo posebna tudi zgodba *Svetloba je kot voda*, v kateri se otroško pretvarjanje plutja s čolnom po blokovskem stanovanju sprevrže v pravo katastrofo, saj se ves razred, ki se udeleži igre, dobesedno utopi v svetlobi luči. Človek se res lahko hitro utopi v pohlepu, če hoče za vsako ceno nekaj doseči ali imeti.

Vse zgodbe imajo v ozadju ali celo v ospredju smrt, ki se bliža kot nek prelomni dogodek, pa naj gre za izpolnitev prerokbe, načrtovan umor, konec dolgotrajne bolezni ali pa kakšno drugo bizarno nesrečo. Vse je odvisno od tega, kdo in kako umre, pa ne gre vedno niti za fizično smrt, ampak tudi za smrt upanja, kot se zgodi v zadušljivi in klavstrofobični zgodbi *"Samo telefonirat sem prišla"*, v kateri se ženska po nesreči znajde v sanatoriju. Márquez opominja, da gre pri smrti za nekaj, kar je nemogoče dojeti z razumom in kar bo vedno ostalo višje od člove-

škega dojemanja, zato je zatekanje v prerokbe in literaturo ne samo logično, ampak tudi nujno. Tudi sicer so zgodbe večinoma srhljive ali vsaj temačne, vendar pa sama knjiga ne ostane v spominu kot moreča. To je predvsem zaradi uporabe magičnih prvin, ki nam omogočajo neke vrste distanco ali vsaj pomiritev z dogajanjem, *ki tako ali tako ni mogoče*, še bolj pa zaradi Márquezovega sloga, ki v zgodbe povsem neopazno vnaša nežno hudomušnost in na dogajanje, čeprav je v osnovi žalostno, ne reagira patetično. Celó najbolj boleča zgodba v knjigi, *Sled tvoje krvi v snegu*, ki se zaplete okrog neškodljivega vboda v prst mladoporočenke Nene Daconte, je spisana brez nihilizma. Med vožnjo njenega moža, ki je navdušen nad novim avtom, namreč ogromno ur po malem krvavi, tesnoba in slutnja smrti pa ob njenem zanikanju poškodbe vedno bolj naraščata in vzdušje se izpolni v koncu, ki je za tako zbirko praktično popoln. To pa vseeno ne pomeni, da je Márquezu vseeno ali da ima do likov preveliko distanco. Kaže le na njegovo zmožnost pripovedovanja zgodb, ki ranijo, a ne ubijejo, saj so podane s ščepcem magije, ki jih blaži, dela bolj vzdržne in nasploh kaže na to, da Márquez ne velja kar tako za velika književnosti 20. stoletja.

K N J I G A

*Matic Majcen***Nazaj k “tombolski
demokraciji”***David Van Reybrouck*
Proti volitvam

Krtina | Ljubljana 2017

S tem, ko so se kolesja zgodovine po 11. septembru 2001 v nasprotju z napovedmi Francis Fukuyame iz devetdesetih let znova zavrtela, se med mnogimi političnimi in gospodarskimi pretresi nekatere najpomembnejše spremembe dogajajo še širše, celo na ravni samega pojma demokracije. Ta osnovni temelj zahodnih družb, ki je po antičnem zgledu po II. svetovni vojni znova postal osrednja vrednota celotne družbene strukture, kot protipol totalitarizmu, ki so svet popeljali v uničenje, se je v zadnjem desetletju, presenetljivo kot se zdi, izčrpal. V mnogih evropskih državah – od Francije, Italije, Avstrije pa vse do Madžarske, Poljske in Grčije, seveda pa tudi v ZDA –, se v ospredje vse siloviteje prebijajo populistični politiki, ki trdijo, da so ob razočaranju nad liberalnimi politikami prav oni tisti, ki ponujajo roko ljudem z ulice, ob tem pa vzporedno rušijo demokrati-

čne temelje, ki so jih države vzpostavile v različnih obdobjih nedavne zgodovine. Belgijski avtor David Van Reybrouck, znan po svoji veliki knjižni uspešnici *Kongo: Epska zgodovina ljudstva* iz leta 2014, se v svoji novi knjigi loti ne samo razkrivanja sindroma “demokratske utrujenosti”, temveč ponuja na oko presenetljivo in radikalno rešitev. Kot pravi, so omenjene populistične rešitve z močnimi voditelji na čelu dokaj slaba in kratkovidna rešitve za izzive današnjega časa, čeprav jim daje prav v stališču, da imajo politiki danes veliko težav z legitimnostjo pri svojem poslanstvu reprezentacije ljudstva. Vseeno “ni jasno, kako [populisti] nameravajo – če bi prišli na oblast – ravnati z drugače mislečimi, saj demokracija oblast daje večini, hkrati pa ohranja spoštovanje manjšine –, drugače se izrodi v diktaturo večine, zaradi katere nam bo še slabše.”

Prav zato, piše Van Reybrouck, se je potrebno najprej ozreti v ogledalo in se vprašati, kaj se sploh dogaja z demokracijo, da se je med ljudmi znašla tako nizko na seznamu volilnih prioritet. “Kakor da si jo vsi želijo, nihče pa vanjo več ne verjame, pa čeprav mednarodni statistični



podatki kažejo, da se za demokracijo izreka čedalje več ljudi,” avtor začne knjigo. Ne samo to, kot kažejo ankete po svetu, je možno celo reči, da ideja demokracije uživa velikansko navdušenje med svetovnim prebivalstvom, takšno, da ga Van Reybrouck opisuje kot “naravnost spektakularno (...) glede na dejstvo, da je šlo demokraciji pred manj kakor sedemdesetimi leti zelo slabo.” Če je svet po koncu II. svetovne vojne poznal

le 12 razvitih demokracij, danes 117 od 195 držav sveta izvaja svobodne demokratične volitve. Vendar pa se inštrumenti demokracije kljub temu opazno izčrpavajo. Na volitvah glasuje vse manj ljudi: če se je v šestdesetih letih volitev udeleževalo več kot 85 % Evropejcev, piše Van Reybrouck, jih "v prvem desetletju 21. stoletja [voli] manj kakor 77 odstotkov, kar je najmanj po drugi svetovni vojni." Kljub splošno sprejetemu mnenju, da so volitve ključni del demokratičnih družb, ironično, volilni absentizem postaja najpomembnejše politično gibanje na Zahodu. Če pa državljani nočejo več sodelovati v demokratičnih procesih izbiranja voditeljev, potem vedno težje trdimo, da je parlament še vedno tisto telo, ki zastopa ljudstvo. Ob tem se tudi vedno manj ljudi samih vključuje v politične stranke in s tem ostajajo odrezani od procesov odločanja, ki večinoma ostajajo prepuščeni rokam političnih elit.

Kje so se stvari torej zalomile? Ena glavnih težav, pravi avtor, je novodoben odnos med politiko in mediji, ki se od kulture televizijskega spektakla seli na družbena omrežja, ta pa zahtevajo poročanje o trivialnih kontroverzah namesto o poglobljenih analizah resničnih težav. S tem se pojavi vedno večja težnja po promociji avre politikov, ki jo poganja želja po vladanju, ne pa reševanje težav – naravnost, ki jo Van Reybrouck opiše kot "incidentalizem". Ne samo, da demokracija postaja neučinkovita, postaja tudi vse bolj hrupna.

Današnje zahodne družbe in njihovi državljani mrzlično poskušajo najti rešitev. Ob že omenjenih odprtih rokah populističnih voditeljev se nudi tudi pristop tehnokratskih vlad, ki jih vodijo ugledni strokovnjaki namesto ideološko zaznamovanih politikov. Tak primer, ki se v praksi bolj kaže

kot rešitev v sili, je denimo predstavljala vlada Maria Montija v Italiji v letih 2011 in 2012. Tu so tudi še bolj neposredni poskusi, da bi vladavino prevzelo ljudstvo in njihovi resnični interesi, kakor se je leta 2011 nakazovalo z gibanjem Occupy, katerega kritik je sicer tudi avtor knjige sam. "Occupy predvsem prikazuje bolezen in ne predlaga zdravila. Predstavniško demokracijo je gibanje pravilno diagnosticiralo, alternativa pa je bila šibka."

Ker so si izmed teh rešitev najboljši položaj zagotovile omenjene populistične politike – tudi tiste najnevarnejše izmed njih – Van Reybrouck pogleda nazaj v zgodovino in v svoji knjigi iz zgodovinskih omar potegne pozabljeno in zaradi tega tudi sila zanimivo spoznanje. Namreč, da se demokratične volitve, kot jih poznamo danes, pravzaprav niso pojavile zato, da bi *dajale moč* ljudstvu in da bi izpolnjevale njegovo voljo, temveč ravno obratno. Očetje ameriške in francoske revolucije so jih vpeljali, da bi nadomestili poprejšnje, resnične demokratične metode. Sami so namreč menili, da demokracija v sodobnem političnem okolju velikih nacionalnih držav ne more delovati na enak način kot v majhnih mestnih državah v antični Grčiji in bi v tem sodobnejšem kontekstu velikih populacij prinesla zgolj "kaos in ekstremizem". John Adams je denimo leta 1776, v letu ameriške neodvisnosti, zapisal, da je Amerika prevelika, da bi ji lahko vladali neposredno, zato atenski model preprosto ne bi deloval, s čimer je prišel do sklepa, da je najboljša rešitev, če "oblast z mnogih prenesemo na peščico najbolj modrih in najboljših." Čeprav je Adams utopično upal, da bodo ti izbranci razmišljali in čutili enako kot celotno ljudstvo, se je v ozadju odvil proces, v katerem so volitve v skladu s to miselnostjo vpeljali kot inštrument, s katerim bi

aristokratski sloj oblast obdržal v svojih rokah. "Vprašanje je bilo seveda, ali bosta lahko newyorški bankir in bostonski odvetnik, ko se bosta sestala, občutila enako razumevanje za potrebe in tegobe pekove so-proge v naselju v Massachusettsu ali pristaniškega delavca v New Jerseyju kakor za potrebe in tegobe drug drugega." Vsem današnjim percepcijam demokracije in vsem idealističnim predstavam revolucij v letih 1776 in 1789 navkljub, kot ugotavlja Van Reybrouck, "sploh nikoli ni bilo mišljeno, da bi bile volitve demokratičen inštrument."

Prijem, ki ga avtor zagovarja, je – presenetljivo kot se sliši – *žreb*.

Če na prvo žogo ta ideja zveni kot obupen poskus, po svojem značaju nekje vmes med anarhističnim in nihilističnim odgovorom na obupano iskanje rešitev v vse bolj ekstremni politični krajini, pa ima ta zamisel v resnici zelo trdne temelje, saj je bilo prav to tisto orodje, ki so ga v antični Grčiji uporabljali kot enega zagotovil demokratičnega predstavnštva. In ne samo to – v Grčiji sploh niso izžrebali zgolj svojih voditeljev, temveč tudi sodniške funkcije. Kot pravi Van Reybrouck, je takrat, ko je med študijem prvič slišal za to dejstvo, tudi sam "pristrigel z ušesi", saj je močno dvomil, če bi želel živeti v takšni "tombolski demokraciji". A sistem je deloval. Z njim so izničili razliko med politiki in državljani, s tem pa v veliki meri nevtralizirali osebne vplive in korupcijo. Ko so denimo žreb v antičnem Rimu opustili, je tam prišlo do nešteto korupcijskih škandalov. Še bolj pa je sistem žreba deloval zaradi tega, ker je bil pragmatičen in ni izhajal iz ideoloških prepričanj. Seveda ni šlo za edini sistem izbiranja voditeljev. Vojaške in finančne funkcije so še vedno volili med strokovnjaki, takšno mešanico volitev in žreba pa je zagovarjal tudi Aristotel – mi-

mogrede, tudi slednji je žreb označil za demokratičnega, volitev pa ne. Še bolj nazorna ponazoritev grškega sistema: "Funkcija 'poklicnega politika', ki se nam zdi danes nekaj povsem naravnega, bi se povprečnemu Atencu zdela zelo čudna in absurda."

Kako se je sploh lahko zgodilo, da je takšen temelj zgodovinskih oblik demokratičnih družb preprosto zdrsnil v pozabo? Ideja velikosti nacionalnih držav na eni strani in pritiski političnih elit na drugi so preprosto botrovali temu, da so ključni ustanovni dokumenti v 19. in v prvi polovici 20. stoletja tako ponotranjili to prepričanje, da so koncept žreba popolnoma izpustili iz vsakršnih povezav z idejo demokratičnosti. To vključuje tudi Splošno deklaracijo človekovih pravic iz leta 1948, v kateri jasno piše, da je "volja ljudstva (...) temelj javne oblasti; ta volja se mora izražati v občasnih in poštenih volitvah." Prav s tem dokumentom je po avtorjevi ugotovitvi to postal tudi splošen konsenz v zahodnih družbah.

Van Reybrouck je pri aplikaciji žreba na današnje družbe vendarle daleč od kakršnekoli radikalnosti. Z žrebom po njegovem mnenju ne bi nadomestili volitev, temveč bi ga, podobno kot v antični Grčiji, uporabili v kombinaciji z njimi, sprva na manj pomembnih telesih. Pravzaprav ta ideja tudi brez Van Reybroucka počasi že stopa na politični oder. Avtor v knjigi navaja 5 primerov, v katerih so procesi na nacionalni ravni uporabili žreb v posvetovalnih fazah zakonodaje. V Kanadi in na Nizozemskem so s tem konceptom med letoma 2004 in 2007 priredili državljansko skupščino o volilni reformi, ki jo je organizirala vlada. V tej uporabi so denimo s trofaznim žrebom na skupščino povabili od 100 do 160 državljanov, ponavadi proporcionalno glede na provinco in na spol, pri čemer so udeleženci dobili denarno na-

domestilo med 100 do 400 evrov na dan. V dveh kanadskih primerih je bil sklep te skupščine zavezujoč in je bil vezan na naknadni referendum. V primerih z Islandije in Irske so s pomočjo žreba prirejali skupščine, ki so imele nalogo predlagati spremembe ustave in so potekale na podoben način. Tudi v tem primeru so bili sklepi skupine naključno izbranih državljanov zavezujoči.

Van Reybrouck te primere opiše kot “zanimive eksperimente na področju demokratičnih inovacij”, ki pa so se srečali s pričakovano težavo – kljub temu, da je šlo za velike projekte na nacionalni ravni, veliki mednarodni mediji niso poročali o njih in zato zavest o tovrstnih praksah ni dosegla širšega svetovnega občinstva. Vseeno jih avtor podrobno analizira kot primere dobre prakse, ki bi na dolgi rok utegnili ponuditi precedens v prihodnjem razvoju politične scene zahodnih nacionalnih držav. Pri tem ponudi tudi svoj model aplikacije žreba in predlaga, da bi zaradi legitimnosti ta sistem uporabili pri žrebanju v več institucij, ne pa v eno vseobsegajočo, kakršna je denimo Evropski parlament. Na ta način bi lahko denimo oblikovali državna in institucionalna telesa, kot so programski svet, interesni

zbor, porota za politiko, revizijski zbor, reglementacijski svet in nadzorni svet. Ker dosedanje izkušnje dajejo dobre rezultate, avtor meni, da je ob krizi volitev žrebu potrebno dati še eno prilžnost.

Knjiga *Proti volitvam* se na ta način kaže kot še na videz radikalen predlog spremembe današnjega funkcioniranja razvitih družb, podobno kot to stori Reece Jones v knjigi *Nasilne meje* (Založba /*cf, 2017). A prav zaradi presenetljivega zgodovinskega temelja, s katerim avtor preobrača ustaljene percepcije pojma demokracije, je njegova knjiga še toliko bolj prepričljiva in zaradi svojega tona evidentnosti in zgodovinske nujnosti tudi sijajna. Če je imel Jones mestoma težave s prepričevanjem svojih bralcev, da je meje preprosto potrebno opustiti, če želimo preprečiti nasilje in neenakosti ob njih, potem Van Reybrouck teh težav nima in vseskozi daje občutek, kot da zagovor žreba sploh ni njegov avtorski prispevek, temveč zgodovinsko dejstvo, iz katerega avtor zgolj pobriše dolgoletni prah. Prav zato knjiga *Proti volitvam* tvori nepogrešljivo branje s področja družbenih ved.

K N J I G A

Matic Majcen

Odkrivanje prvega slovenskega kritičnega realista

Filmska ustvarjalnost Jožeta Babiča

Ime režiserja Jožeta Babiča (1917–1996) je danes le redkokdaj omenjeno med najpomembnejšimi slovenskimi filmskimi ustvarjalci predosamosvojitvene dobe in se v večini primerov ne uvršča v panteon najpomembnejših domačih filmarjev, tja vmes med Štiglica, Hladnika, Klopčiča in Godino. Odličen zbornik Slovenske kinoteke z naslovom *Filmsko ustvarjanje Jožeta Babiča* to stanje postavlja v novo luč, saj v njem avtorji 6 razprav z različnih vidikov retrospektivno razmišljajo o vlogi tega filmarja v zgodovini slovenskega filma. Urednica zbornika Maša Peče v uvodniku ugotavlja, da Babič “sodi med ‘najbolje varovane’ skrivnosti slovenske kinematografije” ter da je bilo temu režiserju “posvečene mnogo manj refleksije, kot bi si je dejansko zaslužil”. Kot najbolj očiten razlog za to stanje Pečetova navaja dejstvo, da je bil Babič mnogo bolj kot v filmu dejaven v gledališču in da torej še danes primarno slovi kot gledališki režiser. Tudi v odnosu do kanoniziranih filmskih avtorjev njegovega časa (Hladnik, Klopčič) zaseda dokaj dvoumen položaj: po eni

strani je privzemal (in to celo pred časom) kritičen odnos do partizanstva in komunistične revolucije, po drugi pa je bil slogovno tudi bolj zadržan in bi ga le stežka prepoznali kot inovatorja ali vsaj kurirja estetskih prelomov iz zahodnega sveta.

Kot ugotavlja Peter Stanković v svojem prispevku, se ogromen delež pomembnosti ustvarjanja Jožeta Babiča kristalizira v njegovem prvencu, filmu *Veselica* iz leta 1960. Namreč, kot zapiše avtor, če so slovenski filmarji (kakor tudi širše jugoslovanski) do takrat kritizirali pretekle družbene odnose (predvsem kapitalizem), potem je Babič kot prvi “ogledalo nastavil tudi aktualnemu družbenemu trenutku”. Babič je pri tem sicer z estetskega vidika ostal zavezan dominantni paradigmi realizma, ki ga je povojna družba privzemala kot najbolj primerne za izražanje stanja v mladi socialistični družbi, pa vendar je poudarka vredno, da so filmarji to smer raziskovali na sila raznolike načine. Stanković Babičev način uporabe realizma definira kot “kritični realizem”, kjer je prav *Veseli-*



lica tisti film, ki je uvedel ta pristop. In še tisto mnogo pomembneje – da je to kritičnost Babič v jugoslovanski film prinesel praktično celo leto pred filmom *Dva Aleksandra Petrovića*, ki velja za začetnika srbskega novega filma. “Trditi bi bilo torej mogoče, da je bil Jože Babič prvi kritični realist ne le v slovenskem, pač pa tudi v širšem jugoslovanskem okolju.” Kot izvrstno ugotovi Stanković, pa se tu inovacije *Veselice* še ne končajo. Ta film je bil namreč provokativen še v enega, z današnjega stališča še toliko pomembnejšega vidika: prekinil je z artikulacijo slovenstva s podobami krepkega moškega telesa. “Zdravo in čilo moško telo” je bilo takrat povsem samou-

meven standard v slovenskem filmu, prav v tistem času pa so se, skupaj z *Veselico*, začeli pojavljati filmi, ki so kljubovali tej izrazito ideologizirani podobi. Ob upoštevanju teh pomembnih dosežkov je status "le enega" izmed jugoslovanskih filmov toliko bolj absurden, s čimer se strinja tudi avtor. "Zaradi teh razlogov je resnično škoda, da je *Veselica* v slovenskem filmskem spominu v precejšnji meri zbledela; z izjemo strokovnjakov, ki ji dosledno priznavajo velik pomen, zanjo danes skorajda nihče več ne ve."

Z vidika pomembnosti, ki jo ima *Veselica* za jugoslovanski film, je torej že skoraj nezaslišano, da je njen avtor danes večinoma izključen iz raznih kanonov. Pa vendar je bila njegova kratka filmografija obenem tudi neenakomerna, saj so se v njej kritiško uspešni filmi, kakršen je *Veselica*, mešali s fiaski, ki jih je mestoma doletelo tudi vsesplošno odrekanje. Najzgovornejši primer tega je film, ki je nasledil *Veselico*, namreč *Trčenje na vzporednicah* iz leta 1961, edini film, ki ga je Babič posnel na Hrvaškem. Silvestar Mileta denimo jasno zapiše, da gre za Babičev najslabši film, a vseeno meni, da "mu ne smemo odrekat statusa 'zgovornega' umetniškega dokumenta časa, ki ne vsebuje le odraza gospodarskega, kulturnega in popkulturnega ter zunanjepolitičnega zanosa okolja (...), temveč poseduje tudi utopični impulz in liminalne značilnosti obdobja sočasnega vrhunca klasičnega narativnega in rojstva modernističnega stila v jugoslovanskem filmu." Film je v tematskem smislu pomenil velik obrat od realistične *Veselice* in je nastal v času, ko so bila medrepubliška filmska sodelovanja v polnem razmahu, obenem pa so se v medijih odvijale pogoste debate o populizmu, realizmu in financiranju filmov v takratni jugoslovanski družbi. Velika sprememba v primerjavi s prejšnjim filmom je bila predvsem v tem, da je Babič v njem predstavil like, ki "nimajo nikakršnih eksistencialnih skrbi in se tako

lahko posvečajo bolj univerzalnim vprašanjem uničujočih sumničenj, zaupanja in ljubosumja ter položaja ženske v sodobnem svetu." Šlo je za ambiciozno idejo, ki je v mnogočem presegala dominantne narativne predpostavke socializma, saj je bilo v njej zaznati celo obrise feministične problematike. Največja ovira tovrstni daljnosežnosti pa je bila sama kakovost filma, saj se ta celovečerec kljub pozitivnim pričakovanjem domačih in tujih distributerjev ni prebil čez selekcijsko sito puljskega festivala, kar je kot veliko presenečenje omenjalo tudi dnevno časopisje. Kakor se je izkazalo, je bila odločitev pravilna, saj je kritik *Večernjega lista* po ogledu filma zapisal, da "je še sreča, da ga niso pokazali v (puljski) Areni".

Zelo podobna usoda je doletela tudi njegov naslednji film *V spopadu* iz leta 1963, ki ga v zborniku analizira Nebojša Jovanović. Z njim je Babič nadaljeval svoj "kvalitativni padec" iz filma *Trčenje na vzporednicah*. Še več, Peter Volk je celo zapisal, da je na tej točki režiser dokončno postal "inerten, nezainteresiran, začel je reproducirati svojo obrtniško rutino, ne da bi se trudil svojemu delu vdahniti integriteto osebnega avtorskega stila." Res je sicer, da je k neuspehu filma mnogo prispevala produkcijska negotovost (produciralo ga je sarajevsko podjetje Bosna film), vendar pa ga je v marsičem potopil povsem nepričakovan dogodek – pred njim so namreč predvajali film *Iz oči v oči* Branka Bauerja, ki je "v jugoslovanski kinematografiji, ko gre za vprašanje obravnave socialistične sedanjosti ('sodobne teme'), bliskovito postavil nove standarde", zapiše Jovanović. Oba se namreč vrtita okrog iste premise – o sporu znotraj delavskega kolektiva, s čimer gre za lep primer t. i. nesrečnih "filmskih dvojčkov", ki se redno pojavljajo v filmskem svetu in kjer navadno eden izide kot zmagovalec, ki se vpiše v zgodovino, drugi pa zdrsne v pozabo. Ker je Bauerjev film v Pulju dobesedno pometel s

konkurenco, je Babičevega povprečnega *V spopadu* lahko čakal samo polom. “Ko se je v začetku leta 1964 končno pojavil v jugoslovanskih kinematografih, je bil že *dead on arrival*.” Vseeno pa ima kljub dvomljivi kakovosti tudi ta film svoje zasluge, Jovanović jih najde predvsem v tem, da je uspel v jugoslovanski film šestdesetih let vpeljati t. i. “feljtonistični” film – družbeno angažirani film v klasičnem narativnem slogu, ki nima aspiracij po spogledovanju z modernizmom.

Teoretsko najbolj dodelano besedilo v zborniku je delo Andreja Špraha, ki pod drobnogled vzame Babičev naslednji film, *Po isti poti se ne vračaj* iz leta 1965. Tudi Šprah se strinja, da je bil Babič pomemben del prenovitvenih procesov v jugoslovanskem filmu šestdesetih let in to mnenje na izčrpen način poveže z ustvarjanjem treh avtorjev, ki predstavljajo ključna imena “angažirane kritične kinematografije” v Jugoslaviji – z Dušanom Stojanovićem, Živojinom Pavlovićem in Rankom Munitićem. Tu odmeva predvsem Stojanovičeva ideja, da morata družbena in estetska zaveza v filmu sovpadati, če želi film spodkopati ustaljena razmerja tako v družbi kot v njeni umetnosti. Šprah v svojem tekstu ne želi odpreti razprave, kako pomembno vlogo je pri tem v nekdANJI skupni državi odigrala slovenska kinematografija, vsekakor pa se strinja, da sta predvsem Babičeva filma *Veselica* in *Po isti poti se ne vračaj*, “vrhunec njegove kinematografske ustvarjalnosti”, tvorila pomemben del tovrstnih aspiracij. Babičeva zmes neorealizma in vzdušja *filma noir* v zgodbi o nekvalificiranih delavcih, *gastarbajtarjih*, ki so prišli delat v Slovenijo, kjer so se soočali s predsodki, pa se obenem uvršča tudi v nek drug tip ustvarjanja, namreč v tradicijo delavskega filma. Ker je prav leto poprej Jože Pogačnik posnel podoben kratki film *Na stranskem tiru*, Šprah ugotavlja, da “lahko med obema potegnemo kar nekaj vzporednic” ter da je Pogačnikov film celo “sugeriral nekaj

stilističnih in formalnih rešitev” filma *Po isti poti se ne vračaj*, hkrati pa avtor prav ta filma prepozna kot “ključni deli, ki kritično ost upirata v situacijo izkoriščanja ‘nerazvitih’ od ‘razvitejših’ predelov SFRJ. Ta prispevka tej liniji filmov sta toliko bolj pomenljiva, ker je to linijo obravnave Slovencev proti pripadnikom “južnih” republik nadaljeval šele film *Ovni in mamuti*, nastal kar 20 let kasneje, leta 1985. To misel v svojem prispevku nadaljuje tudi Marcel Štefančič, ki zapiše, da je bil prvi slovenski igrani celovečerni film *Na svoji zemlji* praktično edini, v katerem si Slovenec in Bosanec skočita v prijateljski objem, saj od tedaj naprej v filmih poteka refleksija averzije do drugosti. Štefančič v tej fanatični navezanosti na svojo domovino vidi vzporednice z vesterni do te mere, da naj bi celo mnogi slovenski filmi po svojem značaju spominjali na ta izrazito ameriški žanr. A kar je še bolj ključno, takšno produkcijo naj bi po avtorjevi tezi poganjalo dejstvo, da je slovenstvo večno zaznamovano s strahom – “pred okupatorji, Nemci, Italijani, kolaboranti, izdajalci, raztrganci, kulaki, priseljenci, potujočevalci ipd., ki so v slovenskih ‘vesternih’ nadomeščali Indijance.”

Prav zaradi te kronološke strukture knjige, v kateri posamezen avtor razglablja o posameznem Babičevem filmu (njegova filmografija je ravno dovolj kratka, da to dopušča), se ta zbornik kaže kot izvrstno zasnovan prispevek k domači filmski publicistiki. Tovrstno razmišljanje o ustaljenih pojmovanjih o slovenski filmografiji jo naredi za eno najboljših knjig s filmskega področja v zadnjih letih pri nas in dobesedno vabi k ponovnemu ogledu Babičevega filmskega ustvarjanja.

Matic Majcen

Pogin identitete, radikalizacija življenja

Uničenje (Annihilation)

Velika Britanija, ZDA | 2018 | 115 min.

Režija in scenarij Alex Garland,

izvirni roman Jeff VanderMeer,

direktor fotografije Rob Hardy,

glasba: Geoff Barrow in Ben Salisbury

Igrajo: Natalie Portman, Jennifer Jason
Leigh, Tessa Thompson, Gina Rodriguez,

Tuva Novotny

Kakovostni avtorski film se je v ZDA znašel na neobičajnih stranpoteh. S tem, ko se je filmska industrija izrazito polarizirala in ko glavne adute večinoma vidi zgolj še v visokoproračunskih komercialnih projektih, ki imajo potencial v enem zamahu prinesiti na stotine milijonov dolarjev dobička, se avtorska ustvarjalnost vse bolj potiska na obrobje nizkoprorračunskih in neodvisnih projektov; pa četudi lahko to v ameriških finančnih okvirjih še vedno pomeni nekajmilijonski proračun. Ogroženi so postali predvsem avtorski filmi s proračuni med 20 in 50 milijoni dolarjev, torej tista popolna zmes neodvisnega filma, znanih igralskih obrazov in dokaj visoke produkcijske vrednosti, ki je v

ameriškem filmu krasila kakovostne žanrske filme prebijaajočih se režiserjev. Nekoliko višji proračunski primeri avtorskega filma, kakršen je bil nedavno *Iztrebljevalec 2049* (*Blade Runner 2049*, 2017) Denisa Villeneuvea, so velikim studiem ob nepričakovani izgubi dali vedeti, da je avtorski dotik prej grožnja finančnim obetom projekta kot pa njegova prednost, zato so obeti, da bi veliki studii tudi v prihodnje vlagali v takšen tip filma, vse slabši.

Največji upi ležijo v novih, prebijaajočih se neodvisnih studiih in financirjih, kakršni so A24, Annapurna Pictures in tudi – Netflix. Globalni ponudnik videa na zahtevo je s svojimi izvirnimi serijami in filmi ter s sklepanjem distribucijskih poslov na odmeven in kontroverzen način pretresel filmsko tržišče. Po eni strani gre za podjetje, ki s svojimi vložki močno podpira neodvisne filmarje in njihove projekte, po drugi strani pa s tem, ko si pridobi ekskluzivne pravice za predvajanje določenega filma na svoji platformi in mu prepreči predvajanje v redni distribucijski mreži v kinih, filmarjem tudi zapre marsikatera vrata. Denimo tista filmskega festivala v Cannesu, kjer so se organizatorji odrekli filmom, ki nimajo distribucije v kinih, posledično pa je s tem manjši tudi medijski učinek filmov, predvajanih zgolj na malih zaslonih, saj ne prejmejo tako velike pozornosti kot največje kino uspešnice; s tem je tudi manjša možnost, da bo tak film posegel po najpomembnejših nagradah. Netflixova lanska filma, kot sta *The Meyerowitz Stories* Noaha Baumbacha in *Okja* Jong-ho Bonga, sta najlepši primer tovrstnega zapostavljanja, saj sta kljub statusu zelo kakovostnih avtorskih filmov v veliki meri utonila v pozabo.

Uničenje, drugi film 48-letnega režiserja in scenarista Alexa Garlanda, je prav tako



močno zaznamovan z opisano Netflixovo sporno strategijo. Adaptacijo istoimenskega znanstvenofantastičnega romana Jeffa VanderMeerja, prvega iz trilogije *Southern Reach*, je produciralo več manjših podjetij, a medtem ko si je pravice za distribucijo v ZDA zagotovil Paramount Pictures in ga tudi predvajal v tamkajšnjih kinih, je pravice za distribucijo po svetu odkupil Netflix in tako film poslal na sila negotovo pot, kar se je potrdilo pri pregledu številke ob koncu distribucije. Ne samo, da film ni uspel doseči svojih ciljev, temveč ga je spletna stran *Screen Rant* uvrstila celo na lestvico največjih finančnih fiaskov leta 2018, pri tem pa ob 40 milijonih proračuna navajajo zgolj 32,7 milijonov dolarjev prihodkov – torej zelo podobna zgodba kot lani pri Villeneuvovem *Iztrebljevalcu*.

Zadeva hitro preraste v paradoks, ker je *Uničenje* brez sence dvoma eden najboljših filmov leta in obenem eden vrhuncev znanstvenofantastičnega filma v tem desetletju. Gre za film, ki ne ponudi zgolj vrhunske žanrske izkušnje, temveč je tudi njegovo sporočanje možno brati na več nivojih, kar je venomer znak, da je na delu prekaljen avtor v vrhunski ustvarjalni formi. Intriganten je že kar prvi pogled na kadrovske sestavo filma. *Uničenje* je film z ženskimi protagonistkami – kar prvih 5 navedenih imen v zaključni špici je namreč ženskega spola in šele nato sledi ime Oscarja Isaaca, ki bi lahko v večini dandanašnjih filmov bil kar prvo zvezdniško ime. A ne gre za to, da je *Uničenje* feministični film, adaptacija kakšne obstoječe franšize, kot so bili *Ghostbusters* (2016, Paul Feig), *Oceanovih osem* (*Ocean's Eight*, 2018, Gary Ross) ali *Vohun, ki me je nategnil* (*The Spy Who Dumped Me*, 2018, Susanna Fogel), niti ne toliko očitna spolna reinterpretacija kakšnega obstoječega žanra, kar je storil Steve McQueen z

Vdovami (*Widows*, 2018) – daleč od tega. Angažma dominantno ženskih likov je v *Uničenju* izveden tako neopazno in utilitarno, da gledalec pravzaprav ne opazi, še manj pa pogoša spolno bolj uravnotežene kadrovske slike, kar je sicer še vedno prevladujoča tendenca v komercialnem filmu. Morda prav *Uničenje* ponuja naslednji korak v spolni enakosti v filmih, kjer bitka med mačistično moškim na eni in feminističnim filmom na drugi strani sploh ni več bistvena, temveč gre za film, v katerem dominantno ženska zasedba nastopi, da bi ta film v svoji pripovedi ali v oglaševalski strategiji to eksplisitno razglašal za kakršnokoli posebnost.

Vendar pa je pot tega filma do njegovega trionfa v pripovedi precej težavna. Pravzaprav mora miniti kar tri četrtine filma, da izdelek prestopi na višji nivo in ga lahko sploh začnemo jemati kot filmski presežek. Težava je v tem, da je pripoved o štirih znanstvenicah, ki se odpravijo raziskovat naraščajoče lesketajoče področje, posledico padca neznanega meteorita na Zemljo, prežeta z znanimi elementi iz klasičnih izdelkov žanra. Kot je opozoril Kyle Anderson s spletne strani *Nerdist*, ima že osnovna premisa filma močno podobnost s kratko zgodbo *Barva iz vesolja* (*The Colour Out of Space*) ameriškega pisatelja Howarda Phillipsa Lovecrafta iz leta 1927. In ne samo to – očitne so tudi reference na druge filme, ki jih vzpostavlja današnje črpanje motivov iz te kratke zgodbe. Popotovanje po nenavadni vesoljski pokrajini spominja na pot v Cono v *Stalkerju* (1979) Andreja Tarkovskega. Pošasti oziroma zverine, na katere naletijo znanstvenice, nudijo nekakšno mešanico *Predatorja* (1987) in *Osmega potnika* (*Alien*, 1979). Potem je tu zamisel o navidez prijazni invaziji in o nejasnih namenih nezemeljskih bitij, ki je vzeta iz opusa Arthurja C. Clarka, najočit-

neje iz *Konca otroštva* (*Childhood's End*, 1953) ter *Odiseje v vesolju* (2001: *A Space Odyssey*, 1968). Ko nam film eno za drugim ponuja te bolj ali manj očitne, vsekakor pa zelo znane reciklaže, vtis vsekakor ni preveč impresiven in potrjuje teze, da je osrednji *modus operandi* današnjega znanstvenofantastičnega filma predelava preteklih idej žanra. Uro in pol filma *Uničenje* torej poteka v skladu s precej običajnimi žanrskimi prijemmi, oprtimi na znanstvenofantastično pripovedno zaledje z elementi srhljivke oziroma grozljivke, da bi zares kazalo, da ima film kakšne daljnosežnejše ambicije.

Prav zato je nadgradnja na vseh nivojih, ki se odvrti v zadnje pol ure filma, toliko bolj impresivna. Lena (Natalie Portman) končno prispe v svetilnik, od koder izvira nepojasnjeno žarčenje in ta stavba je očiten falični simbol, ki bo zelo kmalu zgorel v ognju, ki ga bo zanetila ona, močna, odločna, inteligentna ženska. Znanstvenica nato vstopi v prostor, v katerem uvidimo sila znano razporeditev predmetov. Lena namreč tam uzre majhno digitalno kamero na stativu, ki je usmerjena v preminulo človeško telo v sedečem položaju, očitno ugasnilo med samomorom. Ko Lena zavrti posnetek na kameri, vidi, da sedeče truplo pripada njenemu pokojnemu soprogu, ki se je na misijo odpravil pred njo, ob tem pa pride tudi do šokantnega spoznanja, da je bil v zadnjih trenutkih njegovega življenja ob njem prisoten njegov popoln dvojnik, ki mu je tudi kot edinemu uspelo uiti iz področja izžarevanja.

Ta trenutek ima močan spoznavni učinek na gledalca, saj obrne dotedanje prepričanje znanstvenice – dejavnost Nezemljanov od tu naprej dokončno ni več videna kot grožnja človeštvu, temveč smo s čustvovanjem ženske, ki je zaradi njihovega prihoda izgubila moža, vpeljeni v sprejemanje nji-

hove “miroljubne invazije” v obliki ustvarjanja novih življenjskih oblik. Vendar pa daje prizor uzrtja preminulega soproga obenem tudi neko povsem drugo asociacijo. Postavitve te sobe v svetilniku – asketska, umazana, kot da bi šlo za neko deprivilegirano stanovanje v kakšni revni državi sveta – namreč spominja na video posnetke, ki so jih teroristične skupine Al Kaida in ISIS na svojem vrhuncu pošiljale medijem in na njih napovedovale svoje napade, ugrabitve in usmrtitve. Prizor zato dotedanjo pripoved vpne v politično analogijo: če jo sprejmemo brati s te perspektive, je *Uničenje* možno videti kot refleksijo o trku dveh radialno drugačnih kultur, ki sta soočeni s procesom zbližanja, s tem pa tudi z nemogočo nalogo medsebojnega razumevanja ter sprejetja. Garlandov film je možno označiti za refleksijo obdobja po 11. septembru 2001: podobno kot Busheva “vojna za svobodo”, je misija štirih znanstvenic v območje ultimativne tujosti in nerazumljivosti misija, ki ne more uspeti, misija, katere končen rezultat je lahko samo nasilje, uničenje. Ne gre toliko za to, da odnos tujosti med ljudmi in Nezemljani preslika eno ali drugo stran v omenjenih vojnah, temveč za to, da se film igra s temi motivi ter vrti fokalizacijo zdaj na eno, zdaj na drugo stran konflikta ter pri tem postavlja kopico ključnih vprašanj: ali imajo tujci kljub superiornosti pravico, da nas spreminjajo? Ali imamo mi pravico, da vztrajamo pri svojem inferiornem pojmovanju življenja in identitete? Kako daleč je takšno vztrajanje sploh legitimno?

Uničenje je torej film o identiteti, ne samo kulturni, nacionalni, temveč tudi biološki. Film ponudi radikalno pojmovanje biološke drugačnosti, s katerim se je v tem hipotetičnem scenariju prisiljeno soočiti človeštvo, z idejo, da je lahko vse – živali,

rastline, ljudje, ostali organizmi – na genetski osnovi pravzaprav eno in isto ter da mutacije, ki spreminjajo te ustaljene zemeljske oblike življenja, niso grožnja integriteti *homo sapiensa*. Za prevladujočo filozofijo materialističnega individualizma, je takšno pojmovanje nesprejemljivo, saj nas film tako z vidika biološke, kot tudi nacionalne in kulturne identitete sooča z dejstvom, da onkraj individualizma obstaja povsem nasprotno pojmovanje identitete, zavezano skupnemu na vseh nivojih. Za zahodni subjekt je to ultimativno *Unheimliche* in na koncu je prav ta neznosnost sprejetja tako radikalne različnosti tista, ki povzroči “uničenje”.

Za izjemen konec *Uničenje* v zadnji četrtini ponudi nič manj kot katarzo v najbolj klasičnem literarnem pojmovanju tega koncepta. Srhljiva elektronska glasba Geoffa Barrowa in Bena Salisburyja, ki spremlja srečanje biologinje z nezemljskim bitjem v njegovih replicirajočih transformacijah, ponudi redno doseženo intenzivno in pristno avdio-vizualno izkušnjo, v kateri med 10 minutami njenega trajanja ni spregovorjena niti ena beseda. Ta dotik filmu da tisto piko na i, ko se množstvo raznolikih interpretacij dopolni še z izrazito senzualno izkušnjo, zaradi katerega film gledalca nagovarja tako na intelektualnem kot fenomenološkem nivoju. Ta zaključni “ples” dveh radikalno različnih oblik življenja na samem koncu zaokroži

film, ki je na formalnem nivoju metafilmski pastiš ter refleksija nezmožnosti doseganja izvirnosti v poznem modernizmu. Film v nekakšnem analognem preslikanju zaključka *Konca otroštva* razbije vse dotedanje koordinatne filmskih vplivov (njegov lasten genski zapis) na najmanjše dele, da bi svojo lastno identiteto premešal do neprepoznavnega in jo poskušal preoblikovati v nekaj novega. Izjava protagonistke, da nezemeljsko bitje “ni uničevalo, zgolj spreminjalo, ustvarjalo nekaj novega” ima z njenega vidika dvoumen pomen. Po eni strani gre morda za legitimno spoznanje znanstvenice, ki spreobrača večinsko mnenje o uničujočih namenih Nezemljanov, po drugi pa je njeno izjavo moč brati zgolj kot čustveno upravičenje obstoja dvojnika njenega moža, ki so ga že praktično vsi razglasili za mrtvega. Obenem je ta izjava izraz kulturne nemoči, oziroma drugače rečeno, apologija vztrajajočega postmoderna stanja. Film se ne uspe povsem prebiti iz tega nerešljivega labirinta, a se vsekakor na vse pretege trudi, da bi to storil in da bi našel neko novo pot, pri tem pa so nekatere njegove refleksije – če ne ravno rešitve – nekaj najbolj intrigantnega, kar je zahodna popularna kultura uspela proizvesti v tem stoletju.

F I L M

Jasmina Šepetavc

Požiganje**Požiganje (Beoning)**

Južna Koreja | 2018 | 48 min.

Režija Chang-dong Lee, izvirna zgodba Haruki Murakami, scenarij Jungmi Oh in Chang-dong Lee, direktor fotografije Kyungpyo Hong, glasba Mowg

Igrajo Ah-In Yoo, Jong-seo Jeon, Steven Yeun

Novi film režiserja Chang-donga Leeja *Požiganje* je nastal natanko trideset let po kulturnem korejskem filmu, *Chilsu in Mansu* (*Chilsu wa Mansu*, 1988) o dveh poražencih nove družbe, drugega tujini znanega korejskega režiserja Kwang-suja Parka. Med obema filmoma se vleče lok družbene kritike, ki je v zgodovini korejskega filma odigrala ključno vlogo. Če je *Chilsu in Mansu* eden od začetnikov korejskega novega vala, ki je za svojo filmsko vsebino navadno vzel delavski razred, študentske aktiviste in travmatične dogodke nedavne korejske zgodovine (npr. pokol v Gwangjuju, v katerem je vojska vojaške diktature napadla in ubila več sto uličnih protestnikov), Leejevega opusa ne gre razumeti brez iste družbene in filmske zgodovine, čeravno se je Lee, najprej uspešen pisatelj, režije lotil šele takrat, ko se je novi korejski val umaknil globalnim

blockbusterjem novega korejskega filma. Zlasti njegov drugi film *Peppermint Candy* (*Bakha Satang*, 1999), ki zgodbo začne s samomorom moškega in potem njegovo življenje, ključno povezano s pokolom v Gwangjuju in drugimi protesti, pa tudi porazom v tekmovalnem sistemu kapitalizma, razdela za nazaj, je odsev filmskega gibanja, ki mu Lee ni nikoli zares pripadal, a ga tudi ni nikoli povsem opustil. V *Požiganju* se od zgodovine pomakne k prihodnjim aspiracijam mladega moškega, ki si želi postati pisatelj, a le za trenutek. Kmalu postane jasno, da je *Požiganje* film o sedanjih frustracijah in obsedenostih, ki pa imajo s težo zgodovine nekega družbenega sloja opraviti več, kot je viheti na prvi pogled.

Oba filma, *Chilsu in Mansu* ter *Požiganje*, sta filma o razredu in oba sta tesno vpeta v svojo perverzno sedanost: v novejšem o boju za delavce na televiziji govori Donald Trump, v *Chilsu in Mansu* pa se Južna Koreja, še vedno v primežu vojaške diktature, pripravlja na seulske olimpijske igre in na to, da se pred svetom pokaže v najboljši luči. Posledica želje, da bi tuji objektivni kamer zajeli samo moderno prestolnico srečnih ljudi, je pomenila, da so oblasti porušile mestne slume in izgnale reveže, predvsem iz južnega dela mesta, kjer se trideset let pozneje razprostira Gangnam. Tisti Gangnam, o katerem poje korejski pevec Psy v svoji globalni K-pop uspešnici, ko ironizira višji kapitalistični razred in njegovo prikazovanje stila. Jong-suju (Ah-In Yoo), protagonistu *Požiganja*, na neki točki v filmu očetov prijatelj, očitno bogat odvetnik, reče, da je bil njegov oče vedno trmast in ni hotel vložiti svojega denarja v zemljo na jugu Seula, ko tam še ni bilo ničesar (razen tistih slumov), danes pa nima nič razen uboge kmetije in zaporne kazni, ker je napadel sosedo. Jong-su je poto-

mec *Chilsuja in Mansuja*, potomec specifične družbene stratifikacije, ki se najbolj intenzivno dogodi ravno po tistem letu 1988, v katerem za Korejo ne gre vse gladko in se je primorana počasi spremeniti v sodobno demokracijo, vsakodnevne ulične proteste pa zamenja relativna udobnost potrošnje. Med vsemi tremi moškimi je pomembna vzporednica: vsi relativno mladi so poraženci tranzicije Koreje v kapitalizem, zaradi tega očitno zafrustrirani in brez prave prihodnosti.

Brezposelni pisatelj Jong-su zatava v sososko, kjer naleti na staro sosedo Haemi (Jong-seo Jeon), ki dela kot hostesa v neki trgovini. Njuno komuniciranje v stilu Leejevih filmov poteka realistično in na trenutke brez pravega pomena, veliko je govora o življenju, velikih željah in malih podrobnostih, veliko je tišin, predvsem pa so za vsem nejasni motivi likov, zlasti Haemi, ki Jong-suja sčasoma povabi domov, da bi med njenim potovanjem po Afriki hranil njeno mačko. Mačke ni nikoli na spregled, Haemi pa Jong-suju pove, da se je kot otrok iz nje norčeval, češ da je grda in je zato imela več lepotnih operacij, da bi bila lepša. Nato sledi, kot potrditev njene lepote (?), seksualni prizor, ki je v Leejevih filmih vedno nevznemirljiv opravek, če že kaj, je mučna stvar, za katero vsi čakajo, da mine, kamera pa se fokusira na Jong-suja, ki se, nevajen kakršnegakoli intimnega stika, zagleda v odsev seulskega stolpa na steni Haemijine sobe. A četudi je seks nevznemirljiva rutina Leejevih filmov, pa nikoli ni brez posledic: podobno funkcijo, kot ima tu tisti odsev stolpa, jo ima v *Oazi* (*Oasiseu*, 2002) tapiserija oaze z žensko in slonom, na katero pada senca drevesa in v katero se zagleda mlada ženska s cerebralno paralizo Gong-ju (So-ri Moon), ko spi z bivšim kaznjencem Jong-dujem (Kyung-gu Sol), ali pa fokusiran pogled v svetlo nebo (v

boga samega), ko v *Skrivnem soncu* (*Mi-lyang*, 2007) od življenja strta ženska Shin-ae (Do-yeon Jeon) v svoj objem povabi lokalnega lekarnarja. Shin-ae po seksu bruha in je pahnjena v zadnjo spiralo obupa, dvoma in norosti, Gong-ju in Jong-duja ločita njuni družini, Jong-suja pa intima pahne v nevarne obsedenosti. Ko je Haemi na potovanju, hodi Jong-su hraniti njeno mačko, za katero še vedno ne ve, če obstaja, in masturbira s pogledom na seulski stolp, odbijajoči žarki katerega služijo kot reminiscenca preteklosti in obet prihodnosti hkrati. A Haemi se s potovanjem vrne z mladim bogatašem Benom (Steven Yeun), ki je v tem nejasnem ljubezenskem trikotniku odsev Jong-sujevih ambicij, vse tisto, kar bi si Jong-su želel biti oz. česar so ga družbene okoliščine oropale. Ben živi v eni od tistih sosesk, v kateri bi lahko v alternativnem poteku dogodkov živel Jong-su, vozi Porscheja in ima življenjsko filozofijo, ki pritiče samo privilegiranemu razredu: "Ni zabavno biti resen," seveda leti na vedno resnega Jong-suja. Haemi je v tej trojici samo katalizator širših družbenih odnosov in hierarhij, za Bena prostočasna in nezakomplicirana zabava, ki razvedri njega in njegovo družbo bogatih prijateljev, za Jong-suja objekt želje v tekmovanju, ki ga vedno izgubi. In ko Haemi nekega dne izgine, postane skrivnostni Ben, ki Jong-suju malo prej razlaga, da za hobi požiga prazne rastlinjake, potencialna grozeča figura in Jong-sujeva nova obsedenost.

Požiganje je bil v času canskega filmskega festivala, na katerem je sicer zmagal film, ki nagradi navkljub razočara, *Tatiči* (*Manbiki kazoku*, 2018, Hirokazu Koreeda), veliki zmagovalec med filmskimi kritiki. A v resnici *Požiganje* prav tako razočara. Je film, ki se začne kot realistična drama, v dveh urah in pol pa se sprevrže v skrivnostni triler



z nekoliko medlim koncem, ki pusti gledalcem občutek zbeganosti. In to ne tiste dobre vrste, ko o filmu premišljuješ še več dni, te obsedajo njegove podrobnosti in v mislih odkrivaš plast za plastjo. *Požiganje* pusti za to preveč odprtih vprašanj: je bila na delu zgolj Jong-sujeva pisateljska domišljija, ki si je namislila Haemi in Bena v romanu? Ali sta bila resnična? Če sta bila resnična, kaj se je z njima zares zgodilo? In ali mačka sploh obstaja? Če film beremo kot korejski triler, mu delamo krivico, ker v resnici ni (samo) to, niti še zdaleč ni najboljše, kar je v korejski

kinematografiji v zadnjih dveh desetletjih nastalo, saj je ta svoje neizgovorjene družbene travme po vrsti realističnih filmov novega korejskega vala začela razreševati bolj posredno ravno v žanru trilerja (pomislimo samo na *Trilogijo maščevanja* Chan-wook Parka ali *Spomin na umor* (*Salinui Chueok*, 2003) Joon-ho Bonga). Glavna moška lika sicer na začetku obojega netipično obdelava žanra: fant iz delavskega razreda, ki se zdi sprva pošten, potem pa se z drobnimi indici odkriva, da goji nezdrave fiksacije, in bogataš, ki je očarljiv, a v pogovorih zaznamo po-

manjkanje empatije, ki nas in Jong-suja napelje na misel, da imamo opravka s psihopatom: "Nikoli nisem potočil solze ... tako, da nimam dokaza, da sem bil kdaj žalosten." A domnevni psihopat postane kmalu enoznačen, predvidljiv v svoji podobi tega, kakšen naj bi psihopat bil – njegov moralni kompas ne priznava dobrega in zla, denar mu omogoča, da se domnevno zmaže za umore več žensk, njegov večni nasmešek pa deluje kot slaba družbena maska – torej podoba, ki jo vsak gledalec pozna iz drugih, slabših filmov. Lik Jong-suja, čeravno odigran solidno, s sabo ne nosi kompleksnosti Leejevih žensk, ki so jih pretresljivo visceralno, kot da skorajda nimajo bariere med sabo in likom, odigrane So-ri Moon (*Oaza*), Do-yeon Jeon (*Skrivno sonce*) in Jeong-hee Joon (*Poezija* [Shi, 2010]). Vsi omenjeni filmi delujejo zaradi treh žensk, ki so v ospredje počasnih filmov postavljene kot enigma gledalcem, a tokrat na način, ki nas posrka. Liki *Požiganja* te moči nimajo.

Če pa *Požiganje* beremo kot komentar o razredu, je v svojem motivu preveč nejasen in paradokсно hkrati preveč prozoren, da bi deloval kot predhodniki. Zanimiv je kot nadaljevanje režiserjevega opusa, ki se v zadnjih filmih izrazito ukvarja z deprivilegiranimi deli družbe – starostnico, ki izgublja spomin, žensko s cerebralno paralizo, vdovo, ki ji ubijejo še sina – zapuščenimi od družbe, družine in boga. Jong-su je podobno zapuščen od vseh, a hkrati se zdi, da to nima toliko opraviti z njegovim družbenim položajem, kot z njegovo osebnostjo, ki se plast za

plastjo razkriva za ravno toliko problematično kot tista domnevnega psihopata Bena. A med filmom to ne pride jasno do izraza.

Chilsu in Mansu si denar služita z risanjem jumbo panojev, ki se razprostirajo nad Seulom. Ko nekega dne narišeta svetlolaso žensko, še eno reklamo za neko pijačo, obsejda na strehi stolpnice in si priznata, da njuni življenji ne vodita nikamor. Potem se postavita nad plakat, ultimativni simbol novega reda, in se začneta dreti na ves glas: "bogati prasci" korejskemu kapitalističnemu sistemu, ki je delavce pustil daleč za sabo. *Požiganje* je v primerjavi s socialnim realizmom svojega predhodnika zanimiv ravno v tem, da ne ponudi enoznačnega junaka na eni – delavca – in objekta sovraštva – kapitalista – na drugi strani, temveč deluje med realizmom in domišljijo, fantazijami tega, kaj bi lahko bilo, ki so poznane vsakemu od nas bolj, kot bi radi priznali. Mogoče pa film govori o našem času, novi inkarnaciji razredne razlike, ki je drugačna od tiste leta 1988, o naših frustracijah, ki ne najdejo svojega vira, naših obsesijah, ki nam ključujejo misli, naših občutkih nemoči ter življenju med realnostjo, ki je nočemo vedno priznati, in fantazijo, ki zapolnjuje naše praznine in melanholije. Mogoče poskuša *Požiganje* ustvariti specifično atmosfero, ker je tako težko povedati zgodbo o razredu danes, a zdi se, da nekje na sredi obupa sama nad sabo in vodi v konec, ki filma ni vreden.

F I L M

*Jernej Trebežnik***Skejtanje proti silnicam okolja****Minding the Gap**

ZDA | 2018 | 93 min.

Režija Bing Liu

Ko je s prijatelji skejtal po skejtparkih in šeraje po prepovedanih uličnih površinah svojega mesta v Illinoisu, je imel Bing Liu vedno s seboj kamero. V več kot desetletju druženja je na film ujel neskončno *flipov*, *olliejev* in *grindov*, a mu je v nekem trenutku postalo jasno, da lahko na primeru obravnavane mladine predstavi veliko več kot le skejterske trike. Ob prijateljevanju s Keirejem, Zackom in z ostalimi je ugotovil, da družinsko nasilje, ki je zaznamovalo njegovo odraščanje, v njegovi okolici še zdaleč ni redek pojav, njegov mali skejterski dokumentarec pa je sčasoma postal razslojena pripoved o učinkih, ki jih ima represivna okolica na razvoj posameznika.

Keire

Minding the Gap je film, ki z izpovedmi treh skejterskih prijateljev in njihovih bližnjih

funkcionira predvsem kot eliptičen preplet treh družinskih zgodb, a lahko z malce domišljije fragmente njegove pripovedne linije prerazporedimo v tri koherentne, na posameznika vezane segmente. Sociološka usmeritev filma se morda resneje nakaže že v enem uvodnih prizorov, ko temnopolti Keire razkazuje svojo hišo in ob tem pripoveduje, da večino časa preživi sam v svoji sobi. "Res sem želel pospraviti ..." reče Bingu, kot bi želel priznati, da njegovo (družinsko) življenje ostaja neurejeno in mu vedno nekaj prepreči, da bi ga uredil. Če so pred tem nekateri ulični posnetki ročne kamere pričakovano zajemali skejtersko kinetičnost in tako razkazovali mladostniški, svobodnjaški vitalizem, so prizori posneti pri fantih doma ali v službah v prvi vrsti seveda precej bolj statični, kar lahko tokrat funkcioniira tudi kot odsev težavne, utesnjujoče družinske in širše življenjske situacije ob ujetosti v neperspektivnem mestu, a se s pogumnim preletavanjem planov in hitro montažo Bing Liu tudi tu spretno izmika fatalističnim podtonom.

Pri izmikanju pretirani melanholiji, značilnem za film *Minding The Gap*, ključno vlogo igra prav Keire, ki tudi pri razkopavanju svojih travm iz otroštva ali pa pri opisovanju svojih izkušenj s policijskim nadlegovanjem skoraj nikoli ne daje vtisa, da pada v malodušje. Tudi ko kaže, da je kljub nenehnem druženju z belopoltimi prijatelji še vedno pogosto obravnavan kot drugorzredni državljani, deluje njegov odnos do tega presenetljivo lahkotno, predvsem ker nekje na pol poti med vdanostjo v ameriško usodo in nezlomljivo voljo do življenja privzema različne banalne stereotipe in jih s smešenjem prikaže v vsej njihovi nenatančnosti. "Črn sem, ne znam plavati," zavpije ob bazenu za Zackovo hišo, kasneje, ko Bing njegove izpovedi eksplicitno zbira prav zato,



da bi prikazal problematiko rasizma in medetničnih odnosov v ZDA, pa ga vidimo tudi pri tipičnem raperskem poziranju pred avtomobilom. Tudi ko se z Bingom in Zackom nekoliko oddaljijo in se začne družiti z mlajšimi skejterji, za katere pravi, da “imajo še prihodnost”, ob debatah o policijskem nasilju in nasploh položaju temnopoltih v ZDA Keire nikoli ne postreže z aktivističnimi govori ali citati, temveč razen občasnih zabavnih opazk večinoma ostaja tiho, režiser pa

skuša njegove misli loviti z velikimi bližnjimi plani.

Ko *Minding the Gap* postane političen, se tega nasploh ne loteva s poglobljenimi strokovnimi intervjuji ali družboslovno teorijo, ampak z zgodbami majhnih, načeloma neizobraženih ljudi, ki morda o dogajanju ne razmišljajo, četudi so vanj globoko vpleteni, predvsem pa ne vidijo zares možnosti, da bi kaj spremenili. Tovrstne točke, na katerih “športni” film postane sociološka študija,

Keireja morda postavljajo v tradicijo Williama Gatesa in Arthurja Ageeja iz filma *Sanje pod košem* (*Hoop Dreams*, 1994, Steve James), torej perspektivnih, sorazmerno revnih temnopoltih mladeničev, ki so ujeti v izrazito belsko okolje, kar tudi tokrat režiserju omogoča, da že z zajemanjem njihovega vsakdana komentira "rasne", razredne in splošne družbene razmere v sodobnih ZDA. Ob tem skuša Bing Liu s pomočjo Keirejeve zgodbe morda predvsem razgrniti pogled, da je zgodba temnopoltega (ali pa azijskega, hispanskega ipd.) Američana že v svojih zametkih hkrati tudi zgodba o Ameriki sami, pri čemer pa v vsakem trenutku ostaja jasno, da skromni in neambiciozni Keire še zdaleč ni karizmatični OJ Simpson, čigar potret je v dokumentarcu *OJ: Made in America* (2016, Ezra Edelman) sam predstavljal platno, na katerega so se slikale podobe Amerike 20. stoletja z etnično neenakostjo in družinskim nasiljem na čelu. Tokrat se začne motiv nasilja sicer razodevati prav s Keirejevimi izpovedmi, a je njegov primer poveden tudi zaradi mladeničeve relativne pasivnosti, ki nakaže, kako tudi svobodomselni posameznik zlahka postane apatičen produkt teženj svoje okolice. Ko Keire pripoveduje, da so ga nekoč doma grdo pretepli, ker je kradel, ob tem tudi pripomni, da odtlej pa res ni več kradel, kar kaže, da se mu kljub očitni dobrosrčnosti in miroljubnosti morda pretepanje vendarle zdi učinkovito vzgojno sredstvo.

Zack

Ob Zacku hitro postane jasno, da je najzgovornejši in najzabavnejši iz trojice. Pravzaprav se pri njem zdi, da je s svojimi duhovitimi pripombami, s svojim izstopajočim

stilom oblačenja in še s svojim drznim načinom skejtanja rojen za nastopanje pred kamero. Ko tako že v enem od uvodnih prizorov pove, da je "od življenja vedno želel nekaj več" in da pri šestnajstih že ni več živel doma, se to še zdi prikaz njegove privlačne uporniške narave, a se za eno izmed presečenj filma spet izkaže prav način, na katerega ta ni prizanesljiv niti do svojih osrednjih protagonistov, oziroma jih uporabi kot sredstvo za osvetlitev vzročno-posledičnih povezav, ki postanejo očitne šele čez čas.

Čeprav Zack ob posnetkih prijateljskega druženja pogosto izpade najbolj mladostno razposajen, smo ga prisiljeni hitro dojemati tudi drugače, saj v uvodnem delu filma izvemo, da z dekletom Nino pričakujeta otroka, nedolgo zatem pa je že prikazan pri očetovskih opravilih. Kot preprost, a karizmatičen človek, ki ni izobražen in izhaja iz težkega, rahlo zaostalega okolja, hkrati pa je dovolj artikuliran in neukročen, da se odlično znajde na filmu, slovensko oko hitro spomni na Mateja iz Bičkovega filma *Družina* (2016), na katerega spet pomislimo kasneje, ko se Zack, ki je oče prav tako očitno postal prehitro, s takrat že bivšim dekletom prepira o plačevanju preživnine in o stikih z otrokom. V zadnjih letih lahko v dokumentarnem filmu nasploh opazamo tudi trend iskanja izstopajočih, nastopaških posameznikov, ki znajo sami pripovedovati in nositi svoje zgodbe, oziroma znajo svojo nepriviligirano pozicijo ali nesrečno usodo opisovati izstopajoče detajlno, četudi ne reflektirano, v njihovih "zdravorazumskih" odzivih in razlagah pa se že rišejo tudi vrzeli med univerzalnim in partikularnim.

V širšem družbenem smislu je Zackov lik sicer najtesneje vezan na vlogo ameriškega (fizičnega) delavca, ki svojo družino in sebe z mizerno plačo težko preživlja, zaradi

česar se v nekem trenutku tudi odseli iz Rockforda, omenjenega kot leglo brezposelnosti, nizkih plač, pa tudi nasilja. "Nekateri ljudje vzamejo svoje negativne izkušnje in jih spreobrnejo v močne, pozitivne stvari. Zase preprosto menim, da nisem te vrste človek" in podobne izpovedi Zacka izpostavijo kot izredno hvaležen dokumentarni lik, predvsem ko nakazujejo, da se vpliva, ki ga je imelo odraščanje brez matere in s preveč konservativnim očetom zaveda, a se silnicam preprosto ni zmozel upreti in v nekem trenutku tudi prizna, da je življenje zavozil.

Ključna prelomnica, ki film o treh družinah, zaznamovanih z nasiljem, spremeni v povedno sociološko študijo, pa napoči z Ninino izpovedjo, ki tudi Zacka samega že predstavi kot k alkoholu nagnjenega nasilneža, s tem pa se pokažejo daljnosežnejše posledice družinskega vedenja. Ob iskanju resnice se Bing kljub svoji vpletenosti ali pa prav zaradi nje predvsem izkaže za tankočutnega izpraševalca, ki ne obsoja vnaprej, temveč svojim sogovornikom dopusti, da pripoved razvijajo sami. Podobno kot je film *Lov na Friedmance* (*Capturing The Friedmans*, 2003, Andrew Jarecki) pred leti razpad institucije ameriške družine prikazal s konfliktnimi, nasprotujočimi si, a hkrati načeloma vedno kredibilnimi izjavami vpletenih v nasilje, z vstopanjem v to tradicijo tako tudi Bing Liu ni vnaprej odločen, kam ga bo zgodba peljala, in relevantnim temam (pri Zacku torej tudi vprašanjem alkoholizma, delavstva in tradicionalnih spolnih vlog), dopušča, da se odstirajo sproti.

Bing

Čeprav je kamera pogosto strogo osredotočena na določenega posameznika in ga izpo-

stavlja tudi v plitkem žarišču, pri tem ni invazivna ali zadušljiva in se zdi, da vse do ključnih trenutkov namerno ohranja določeno distanco. Po drugi strani je kamera zelo aktivna in raziskovalna predvsem pri snemanju prizorov skejtanja, ko se zdi ujeta v nenehne sledilne kadre, a je tudi enakopravna in večinoma pravzaprav privzema vlogo dodatnega lika, dodatnega skejterja, skrajno vpletenega v dogajanje. Na ta način Bing Liu predstavlja skejtersko obvladovanje vseh malih podrobnosti, ki Keireju, Zacku in ostalim, ujetim v kaotična, pa hkrati utesnjujoča življenja po eni strani daje občutek nadzora, po drugi pa tudi deviantnosti. Čeprav režiser v osnovi teži k *cinéma vérité* estetiki neolepšanega, se pri svojem iskanju poetike v vsakdanjem še zdaleč ne umika niti stiliziranju in denimo tudi intelektualni montaži, ki spet olajša predstavljanje poteka časa.

Ker gre pri filmu *Minding The Gap* za neke vrste "domači film" in za precej oseben, neodvisen dokumentarec, je v vsakem trenutku tudi jasno, da so režijske, "scenaristične" in fotografske izbire praktično brez izjeme v domeni Binga Liuja, čigar prisotnost je moč čutiti tudi v trenutkih, ko ga v kadru ni videti ali slišati, režiserjeva vpletenost v povedane zgodbe pa še toliko izraziteje pride do izraza v zadnji tretjini filma. Takrat je namreč avtobiografska plat potisnjena še precej bolj v ospredje, s čimer postane tudi jasno, da dotlej orisane družbene razmere v veliki meri izhajajo iz avtorjevega osebnega izkustva, dokumentarec pa ni več le pripoved o družinah in skejtanju, temveč tudi študija filmskega zajemanja minevanja časa in nenazadnje še postmoderen premislek o avtorjevem položaju.

Čeprav je film s svojo kompilacijo podob osredotočen predvsem na trenutno, "odraslo" obdobje svojih protagonistov, so

lahko posledice njihovih dejanj in odnosov med njimi izpostavljene prav z vseskozi občutenim poudarkom časovne dimenzije, s čimer gre *Minding The Gap* spet v smer omenjenih filmov *Sanje pod košem* in *Družina* ali pa fikcije *Fantovska leta* (*Boyhood*, 2014, Richard Linklater), vseh snemanih skozi izstopajoče dolga obdobja. Za razliko od omenjenih pa ta proces avtorja tokrat privede predvsem do izpostavitve lastne vpletenosti, do premišljevanja o lastnem vplivu na zgodbe drugih in nasploh do testiranja vloge dokumentarnega subjekta. Če je v veliki večini arhivskih in novih posnetkov Bing postavljen za kamero, se v prizorih, ko se s svojo mamo pogovarja o nasilju, ki ga je nad obema izvajal njegov oči, razmerje obrne. V tem segmentu sicer Bing ob snemanju svoje mame še vedno sedi za kamero, a se pojavi tudi druga kamera, ki snema njega, v nekem trenutku pa celo tretja, ki v širokem kadru zajame oba, hkrati pa še drugega snemalca in snemalca zvoka. V prvi vrsti s

tem režiser sebe postavi v podoben položaj, v kakršnega so ves film postavljeni vsi drugi, torej v pasivni položaj snemanega, s tem pa do skrajno osebno teme vzpostavi nujno potrebno distanco in hkrati izpostavi inherentno subjektivnost dokumentarista. Obrat k avtorju lahko v nedavni dokumentaristični zgodovini denimo spomni na avtoterapevtski, družbeno angažirani, avtobiografski film *Cameraperson* (2016, Kirsten Johnson) ali pa spet tudi pri nas na izstopajoče osebna dokumentarca *Playing Men* (2017, Matjaž Ivanišin) in *My Way 50 – med iskanim in najdenim svetom* (2018, Maja Weiss), s tem pa *Minding The Gap* nenazadnje funkcioniira tudi v širšem kontekstu neke vrste ontološkega obrata sodobne dokumentaristike, ki svoj družbeni komentar morda najučinkoviteje prenaša prav s pomočjo skrajno osebnega, introspektivnega pristopa.

F I L M

Žiga Brdnik

Occupy Cinema!

Okupirani kino (Okupirani bioskop)

Srbija | 2018 | 87 min.

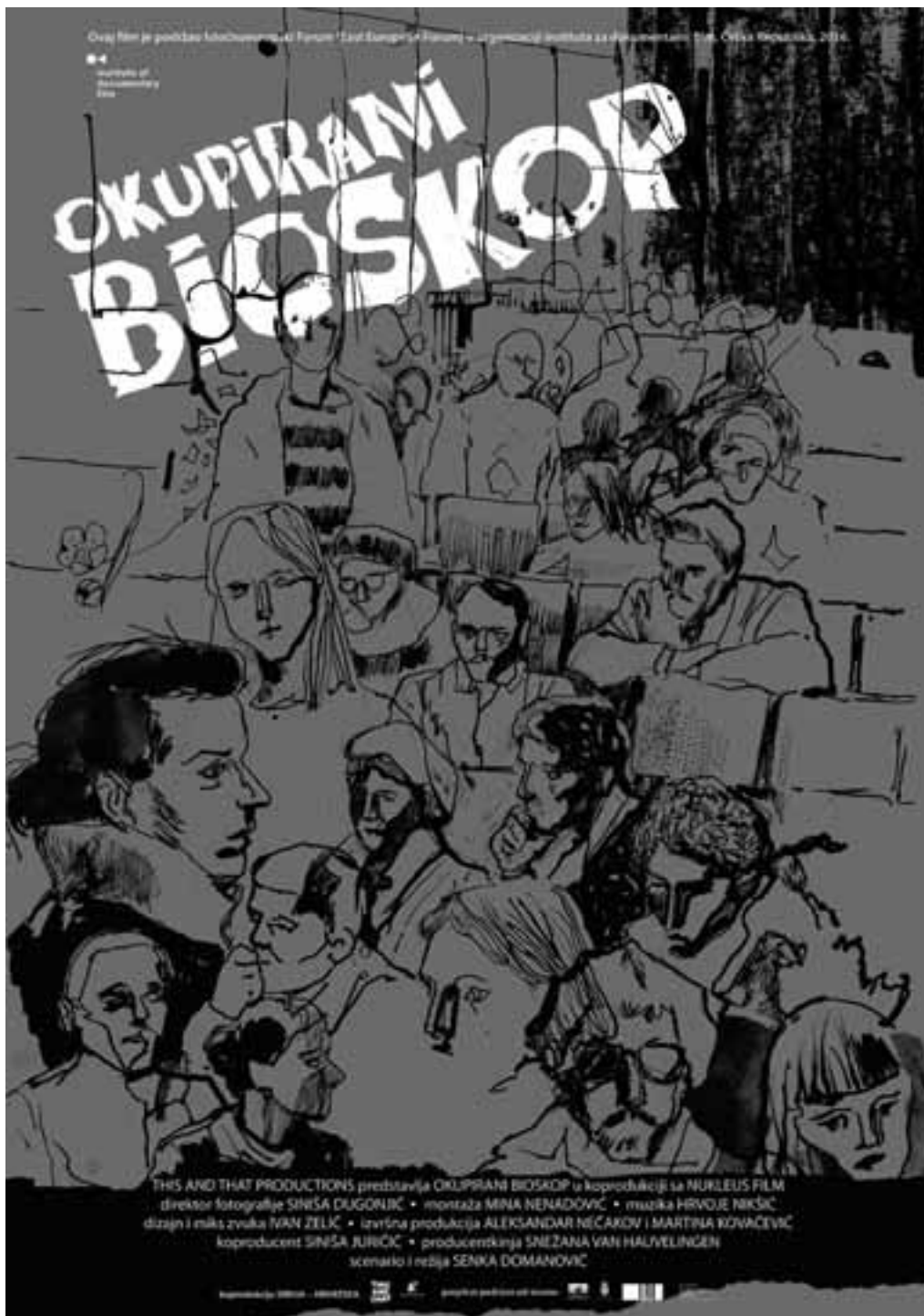
Režija Senka Domanović, direktor fotografije
Siniša Dugonjić

Andre Bazin je izraz “cinema”, ki tako v angleščini kot v francoščini pomeni kino in film, definiral kot prostor, kjer je “sprememba mumificirana takšna, kot je”. In ga opredelil kot “objektivnost v času”, saj predstavlja podobe v času kot plasti gole realnosti. Angleško-slovenski slovar Pons po drugi strani uporabo glagola “occupy” prevaja kot: zapolnjevati, zavzemati, okupirati, zasedati, biti na mestu, stanovati, zaposliti, zamotiti. Sledimo tej zanimivi besedni igri, ki je kljub jezikovni prepreki zelo plodna za razmislek o večplastnem dokumentarcu Senke Domanović *Okupirani kino*, ki se preveden v angleščino naslavlja “*Occupied Cinema*”. Medtem ko glagol “occupy” v vsej njegovi pomenski bogatosti več kot očitno opisuje neko spremembo ali njeno odsotnost, kar je glavno gibalno filma, pa je mumificiranje teh sprememb in plastenje gole realnosti njegovo osnovno počelo. S pomočjo medija “filma” se namreč loteva teme “kina” in neo-

gibne zvezanosti obeh plati izraza “cinema”. Situacijo, ki je bila zaradi filmsko aktivističnega naboja čustvena, evforična, opolno-močujoča, povezujoča, na koncu pa frustrirajoča, izključujoča in razdružujoča, nam skuša predstaviti kot “objektivnost v času”, ki terja analizo in na njeni podlagi nadaljevanje akcije – nadaljnje “okupiranje cinema” (kina in filma) kot umetniškega, filozofskega, socialnega, javnega in fizičnega prostora.

Film o zavzetju kina (“Cinema about occupation of a cinema”)

Situacija s kini v Beogradu je klavrna. 14 nekdanjih mestnih kinodvoran, prodanih v divji privatizaciji javnega premoženja, propada. “Novi lastnik je vseh 14 dvoran kupil za 9 milijonov evrov in jih pet preprodal naprej za 19 milijonov, pri tem pa oškodoval tudi male delničarje. Šlo je za najbolj vulgaren primer privatizacije v kulturi, ljudje iz stroke pa tega niso dovolj hitro preprečili,” je v časopisu *Večer* pojasnila režiserka Senka Domanović. Po zgledu kolegov iz drugih mest nekdanje skupne države in zaradi pomanjkanja platen, kjer bi se vrtel srbski film, se tudi beograjska filmska scena poveže in se v drugem naletu, kot zvemo kasneje, loti zavzetja kina Zvezda, da bi tam izvedla premiero filma Mine Đukić. Ponovni vstop v kino je grozljivka, podprta z napeto glasbo in kontrastno fotografijo, ki uprizarja boj med dolgoletno temo razkroja in odrešujočo svetlobo, novim upanjem. Detalji, kot so zarjaveli filmski koluti, opustošeni hodniki, mrtve podgane, razsute pisarne, podkrepljujejo utesnjujoče vzdušje. Napetost pa stopnjuje bliskovita in množična akcija. Sledi evforija, ki zaradi izjemnosti dogodka ne potrebuje



posebnega filmskega koda, razen vestnega dokumentiranja množice ter obrazov zanesenjakov in zanesenjakinj. Ali sploh obstaja bolj cinematičen moment kot plapolanje rdeče zastave z dvignjeno pestjo, ki stiska filmski trak nad kinom Zvezda? "Mi smo tukaj, kino je naš!" Če je kino posvečeni prostor filmske umetnosti, ali ni njegovo zavzetje najbolj radikalno možno filmsko dejanje?

Stanovati v kinu ("To occupy a cinema")

"Koliko ljudi bo danes prespalo v kinu?" se sprašuje mladi filmar, ko se končuje ena od številnih čistilnih akcij v prvih dneh zavzetja. Zvezdo je potrebno zadržati, kar je možno le s čim bolj množično prisotnostjo v samem kinu. Potrebno jo je znova humanizirati, počlovečiti in prostor, posvečen umetnosti in socializaciji, znova zapolniti – z umetnostjo in ljudmi. Ko na prvi pogled klišejsko, a vendar z močnim pridihom zmagošlavja, znova steče voziček za peko pokovke, se zbudi tako rekoč otroško veselje. Kot pika na i pa pride tudi do čustvenega snidenja in iskrenega trenutka solidarnosti s preteklimi "stanovalci" – nekdanjimi delavci Beograd filma, ki so vmes postali celo mali delničarji podjetja, kakopak naplahtani od države in novega lastnika za svoj pravični delež. "Ljudje so izgubili zaupanje v institucije in so spoznali, da so sami ključ do sprememb. Nalet je bil res močan in v določenem trenutku se je zdelo, da se lahko zgodi karkoli," se spominja avtorica.

Zaposliti se z idejo kina ("To be occupied by the idea of cinema")

Kino pa postaja vedno bolj prisoten tudi v samih akterjih. Sprva mišljena kot enkratno dejanje okupacija začne preraščati trenutek in pojavijo se vprašanja metode, vizije, pristopa, modela. Po prvotni evforiji se prvič jasneje pokaže tudi različnost pogledov, svetovnih nazorov, količine vloženih ur dela. Iz neznane temne prostranosti, razsvetljene z novo iskro, se film preseli na luč, v majhne, nič kaj prijetno osvetljene prostore, nakopičene, ne več z enotno maso, temveč množico posamičnih mnenj, zaslug, idej in interesov. V samo zgodbo so spretno vkomponirani vložki osebnih izpovedi glavnih akterjev, ki se leto dni kasneje spominjajo dogajanja in tako razkrijejo paleto pričakovanj in percepcij situacije. "Želel sem, da se vse skupaj pretvori v delo. Konkretno delo, ki mogoče lahko kaj spremeni. Sama sprememba je bila zame drugotnega pomena," pojasnjuje filmar, ki je želel vztrajno kot princip odločanja uveljaviti količino opravljenih ur. "Ni bilo skupne zavesti o tem, da se upiramo posledicam kapitalizma in privatizacije," pa je dejal aktivist, ki je v zavzetju Zvezde videl zametke družbene spremembe.

Zasedati javni prostor ("To occupy a public space")

Aktivisti, ki so se pridružili zavzetju, so v boj za kino vpletli boj proti privatizaciji, pri čemer je bil Beograd film zgolj majhna riba. Odprla se je problematika upravljanja z javnim prostorom in premoženjem, vprašanje njunega prisvajanja ter razprodaje pod vsako sprejemljivo ceno spornim podjetnikom. Posledica je propadanje družbene las-

tnine, za skrb katere država in mesto nimata volje in ideje. A upravljanje z javnim prostorom ni prav nič lahko, spoznajo tudi beograjski aktivisti, saj je potrebno odpreti prostor vsem in tudi uskladiti vse interese ljudi, ki sestavljajo famozno "javnost". Ali kino v prvi vrsti pripada filmarjem ali vsem zainteresiranim? So ti dolžni obveščati javnost in sceno in do katere mere? Je Aleksis Cipras kot politik tam dobrodošel, so dobrodošli drugače misleči, se lahko vanj zatečejo brezdomci? Se merijo zasluge za okupacijo, pred okupacijo, umetniška kakovost, politična aktivnost, svetovni nazor? "Če oni zasedajo kino, da v njem počnejo, kar želijo, zakaj potem jaz ne morem biti tukaj," se sprašuje beograjska brezdomka. "Zgodila se je prava majhna reprivatizacija," odgovarja režiserka. Skupina mladih filmarjev iz razmeroma premožnih družin srednjega razreda, jedro najbolj zagretilih in aktivnih, je prevzela vajeti v svoje roke in se oddaljila od aktivističnih idej in nekdanjih zaposlenih, ki še naprej bijejo boj s sodnimi mlini na veter.

Zapolniti tržno nišo ali zamotiti se s filmom ("To occupy oneself with cinema")

Debata se je od politične preusmerila v vsebinsko: katere filme kazati ob katerih dneh, katere goste povabiti, kdo lahko postavlja vprašanja v imenu skupine. Širša družbena vprašanja o tem, kaj z javnimi prostori, kako se boriti proti privatizaciji, kako čim bolj odpreti Zvezdo ljudem, so se umaknila spraševanju o poslovanju in filmu. O filmski industriji? Je cilj napolniti kino s tem, da se vsebine prilagodijo obiskovalcem, ki bodo tako kupili več vstopnic in prispevali k obratovanju, ali se morajo vsebine prilagoditi

širši ideji, viziji, razrednemu in političnemu boju? "Nismo tukaj zato, da se sprašujemo o tem, ali Polanski ali Kurosawa, temveč o privatizaciji, o javnem prostoru, o politiki," živce na eni od številnih, vedno manj plodnih debat izgublja eden od aktivistov, ki ni iz filmskih vod. Je bivanje v filmu ("*to occupy cinema*") že dovolj za okupacijo kina kot javnega prostora ("*to occupy a cinema*") ali se "okupatorji" s filmom zgolj zamotijo ("*to occupy oneself with cinema*") pred drugimi, večjimi in pomembnejšimi problemi? So gibljive slike lahko že same po sebi gibalno družbe ali je ob njih potrebno premakniti še kaj, morebiti preveč – ljudi, politiko, umetnike, aktiviste, način delovanja, način komuniciranja?

Mumificirana sprememba ali objektivnost v času

Film, prezaposlen ("*preoccupied*") z okupacijo kina, tako postaja hkrati univerzalni pogled ("objektivnost v času") na sam odnos med filmom in kinom, filmarji in gledalci, umetnostjo in aktivizmom, javnim in zasebnim. In partikularni vpogled ("mumificirana sprememba") v povedno lokalno zgodbo, vezano na določen čas, prostor in akterje. Pod lupo in vprašajem ni le poslanstvo kina in filmarja, temveč državljana kot potencialno dejavnega akterja v spreminjajoči se družbi. Koliko gre za dejansko utopijo, vizijo vloge kina in filma v družbi prihodnosti, in pridobivanja podpore zanjo, koliko pa gre zgolj za vprašanje upravljanja kina in prikazovanja filma ter individualnega stremjenja k samoizpolnitvi in samožrtvovanju? Kako je lahko individualni umetnik, ustvarjalec, aktivist še gonilo širše kolektivne spremembe v vedno bolj individualizirani

družbi? Do katere mere je takšne kolektive še možno vzpostavljati, vzdrževati, oplajati in nadgrajevati, pri tem pa jih združiti pod najmanjšim skupnim imenovalcem – drugačno vizijo družbe in njenega delovanja?

Danes Kino Zvezda obratuje kot "piratski kino", ki predvaja filmske kulte in klasike brez avtorskih pravic. Ključni so zgolj še pri dveh, treh ljudeh, aktivistične skupine pa so se razkropile po drugih frontah v boju proti privatizaciji in za ohranitev javnega prostora ter družbene lastnine. "Zvezda je danes prazna, ker je zakockala naše zaupanje. Ni izpolnila pričakovanj, da bo živ prostor, v katerem je vsak dobrodošel in bo voden z vizijo," zveni prva diagnoza eno leto po okupaciji. "Zvezda ne pripada nikomur. Če bi, potem bi nekdo skrbel zanjo. Pripada ljudem, ki imajo voljo, da v njej še naprej delajo na kakršenkoli način. Moja ni," sledi druga. "Ko pogledam te madeže na zidovih, umazanijo, ki je še naprej tukaj, me spominja na dneve, ko smo se pogovarjali, kako je potrebno vse obnoviti, popraviti. Ne! Oku-

pacije niso zidovi, ampak ljudje, ki so bili tukaj," sklene tretja.

"Pesimizem v oceni situacije, optimizem pri aktivnostih," citira Marko Brecej Gramscijev recept. Na koncu so nekompatibilnost idej, komunikacijski šumi, osebne zamere, razgrete glave pozabljeni. Kino sicer ni izpolnil pričakovanj, divja privatizacija se nadaljuje, je pa okupacija pomenila pomembno lekcijo za marsikoga vpletenega. In z dokumentarcem Senke Domanović lahko pomeni učno uro tudi za vse ostale, ki nismo bili neposredno vpleteni. Duhovi pretekle revolucije nenazadnje vedno tavajo naprej in najdejo mesto v novi svobodi, bi lahko za konec parafrazirali Slavoj Žižka, in več kot o njih vemo, bolje jih bomo umestili in se jim lažje izognili v prihodnje. To so samo podobe danega časovnega okvirja, specifičnega kadriranja in določene igralske zasedbe, potrebno pa je še naprej vztrajno raziskovati, kaj prinašajo drugačne koordinate. Spremembo je možno mumificirati samo na filmu, ne pa tudi v realnosti.





S U M M A R Y

In an editorial entitled *The right to the city, the right to a future*, Dialogi's editor for independent culture Meta Kordiš proposes the bold thesis that it is the cultural, political and managerial void of the power structures in Maribor in the most recent period that has paved the way to the future for the city. This is because in this period creative and persistent citizens have organized themselves and breathed new life into the city through new practices, services, and amenities. In this issue Dialogi's Meta Kordiš also concludes the section *Offside*, which has been devoted to presenting such groups.

Visual arts editor Nataša Kovšca has put together a thematic set of articles under the heading *Art and Politics*. They are devoted to reflections on the relationship between (especially) the visual arts and politics in today's conditions of post-modern, post-industrial and globalized society, characterized by the free flow of capital and goods and the decentralization of power and authority. With the decline of industrial society and the national state and the rise of neoliberalism (as an economic-political ideology), which has influenced the policies of countries around the world since the 1970s, the "revolutionary"/subversive power of art and the legacy of the historical avant-garde as aesthetic-political movements has dissipated.

Nataša Kovšca talks about the crisis of culture as a public good with Vesna Čopič, an authority on domestic cultural policy and its anomalies and a staunch advocate of the "reconceptualization of the role of the state, civil society, and experts".

This is followed by five articles discussing the topic.

Art theoretician Kaja Kraner in her article reflects on the connection between modern art and politics on the basis of aesthetic education, in which her point of departure is the liberal-reformist aesthetic-educational paradigm dating from the end of the 18th century. We can read about how deep neoliberal global capitalism has cut into our lives in the article by philosopher Marina Gržinić, which focuses on the transition from biopolitics to necropolitics as a form of life subordinated to death. That globalization has not erased borders but that on the contrary we are encountering their renewed fortification is also affirmed by the article by philosopher Jovita Pristovšek, an in-depth review of the book *Border Thinking. Disassembling Histories of Racialized Violence* (ed. M. Gržinić), in which theoreticians and artists/artistic groups from various national and geographical environments analyse

modern migration regimes, “border identities”, and the “construct of race” as the principal internal mechanism of neoliberalism. The system of the globalized art market requires a different manner of artistic activity, based on flexibility, rapid response, adaptability, exploitation of mistakes in the system and so on. Art theoretician *Miško Šuvaković* introduces us to the work of one of the leading representatives of modern Chinese art, Ai Weiwei, who, with his stance as a political activist directed against the centres of power and “values standards built around profit,” explores corruption and criticizes the Chinese government for violating human rights. In the last article, architect *Petra Čerfin* reflects on the relationship between architecture and politics, which, as she emphasizes, has always been a reflection of the interests of the ruling structures. However, in the article the author defends the thesis that quality architecture also contains an utopian dimension that goes beyond the mere interests of a given political or economic system. For example, this kind of “concrete utopia” is represented by Yugoslav architectural modernism, recently presented at the MoMA exhibition, which played an important role in the attempt to form an egalitarian society.

In *Language corner* *Emica Antončič* continues her discovery of false friends, transferred from English to Slovene primarily in specialized writing in the humanities.

In *Cultural diagnosis* we publish reviews and analyses from several fields of the arts. *Blaž Gselman* reports on the Graz *Steirischer Herbst 2018*, one of the oldest interdisciplinary festivals in Europe, and *Anja Rošker* writes about the international Ljubljana theatre festival *Mladi levi (Young Lions) 2018*. Next are reviews of theatrical performances from the Slovenian independent scene: *Blaž Gselman* reviews the production of *Große Erwartungen / Great Expectations* by the Bunker Institute and *The Servant Jernej and His Rights* produced by Cankarjev dom and AGRFT, and *Primož Jesenko* reviews three performances by director *Vlado Repnik Gotvan*. In book reviews, *Veronika Šoster* writes about the Slovene translation of the book of short stories by Gabriel Garcia Márquez, *Strange Pilgrims*, and *Matic Majcen* reviews the Slovene translation of the book by the Belgian author David Van Reybrouck entitled *Against Elections* and the collection *The Films of Jože Babič*, dedicated to the memory of a director who had not yet been known as the founder of critical realism in Slovenian film. The section is concluded by four film reviews. *Matic Majcen* writes about the Anglo-American co-production *Annihilation*, *Jasmina Šepetavc* about the South Korean film *Burning*, *Jernej Trebežnik* about the American documentary *Minding the Gap*, and *Žiga Brdnik* about the Serbian documentary *Occupied Cinema*.