

ŠUM - revija za kritiko sodobne umetnosti

št. 1, oktober 2013

Ljubljana

Na kratko o ŠUMu

ŠUM je zasnovan kot zbirka besedil o sodobni umetnosti.

Od ostalih publikacij se razlikuje po osredotočenosti na mlajšo in študentsko kritiško produkcijo (čeprav se k temu kriteriju ne zavezuje), formalno pa po daljših in predvsem teoretsko podprtih analitičnih prispevkih. ŠUM ni tematska publikacija, prispevki pa niso naročeni. Cilj je namreč omogočiti objavo tistih besedil, ki so rezultat študijskega ali strokovnega interesa posameznega pisca, in ki morda zaradi svoje obsežnosti ali kritične ostrine ne najdejo mesta v dominantnejših publikacijah.

Gre torej za željo po odpiranju prostora kritičnim, analitičnim in teoretsko podprtim refleksijam sodobne umetnosti, ki bi z usmeritvijo pozornosti na analizo konkretnega predstavljale alternativo obstoječemu diskurzu.

Na koncu pričujoče publikacije objavljamo open call za vse tiste, ki bi želeli organizacijsko, vsebinsko ali kako drugače sodelovati pri nastajanju prihodnje številke.

Izidor Barši	Trikotnik Sanje Iveković	6
Pia Brezavšček	Kako se znebiti ‘očkamamice’ v umetnostnem diskurzu?	30
Katja Čičigoj	To je članek	37
Jovita Pristovšek	W Benjamin, S. Buck-Morss, J. Ranciere: politika-estetika	45

Trikotnik Sanje Iveković

(I.del)*

Izidor Barši

Prvi trikotnik

Začnemo lahko povsem specifično, 10. maja leta 1979 na Savski ulici 1 v Zagrebu, na dan, ko je mesto obiskal Josip Broz Tito, kar je pomenilo, da so bili prebivalci pozvani, da predsednika množično pričakajo na ulicah in s tem sodelujejo v političnem spektaklu, ki je bil nezanemarljiv element izvajanja takratne oblasti. Da bi dobili formulo takšnega spektakla, moramo le obrniti naše zdravorazumsko opažanje, namreč da so ljudje prišli na ulice, da bi videli tega pomembnega posameznika. Če torej obrnemo: ta posameznik je pomemben, ker je toliko ljudi prišlo na ulice, da bi ga videlo. Spektakel je bil v primeru Tita vsaj deloma insceniran, kar dokazuje prav poziv k množični udeležbi izkazovanja dobrodošlice predsedniku na mestnih ulicah v obliki letaka, ki so ga prebivalci Zagreba dobili v nabiralnike že vsaj ob njegovem obisku leta 1974.¹ A vseeno je na mestu vprašanje, zakaj so se ljudje teh dogodkov tako množično udeleževali, nekateri celo z določeno mero strasti, glede na to, da so dobili le poziv in k udeležbi nikakor niso bili prisiljeni? Kako to, da so v ta politični spektakel investirali lastne strasti?

Poleg časovno-prostorskih koordinat ter političnega konteksta, ki definirajo okolje, pa smo lahko še bolj specifični in določimo tudi koordinato, ki definira aktivnost, ki nas v tem okolju zanima, to je koordinata osebnega imena. Sanja Iveković, ki si je že leta 1974 ob prejemu letaka s pozivom zastavila vprašanje: »Kaj storiti glede tega?« (navedeno v: Noack, str. 1), je bila s svojega balkona na Savski ulici 1 iz leta v leto priča tovrstnim proslavam ob obisku Tita. A v odgovor na svoje vprašanje je tokrat izvedla 18 minutni performans, ki ga je nasloвила *Trikotnik*. Dokumentirala ga je z nekaj fotografijami in besedilom, ki služi kot njegov opis:

Trokut

vrijeme: 18 min.

Akcija se događa na dan kad je najavljen dolazak Predsjednika u grad, a u njoj sudjeluju tri osobe:

- 1) osobe koja je na krovu hotela koji se nalazi preko puta zgrade u kojoj stanujem,*
- 2) čuvara reda koji se nalazi na ulici ispred zgrade*
- 3) i mene na balkonu zgrade.*

Zahvaljajući betonskoj ogradi balkona samo osoba na krovu može vidjeti i pratiti akciju. Pretpostavljam da ta osoba ima dalekozor i voki-toki uređaj, pomoću kojeg može stupiti u kontakt sa čuvarima reda na ulici.

Akcija započinje mojim izlaskom na balkon. Iznosim dvije stolice, bocu whiskeya, cigarete, knjige. Sjedim, pijem, pušim i čitam. Zatim zadižem suknu i činim geste kao da masturbiram. Nakon nekog vremena zvoni zvono na vratima mog stana i preko kućnog telefona osoba koja se identificira kao službeno lice naređuje da se »uklone sve osobe i stvari sa balkona«. Time je akcija završena.

*Savska 1
Zagreb, 10. svibnja, 1979.*

Poleg tega besedila so delo kasneje na različnih razstavah predstavljale še štiri fotografije, ki so bile na steno obešene v specifični kompoziciji, tako da so bile tri postavljene po vertikali, četrta pa horizontalno poleg srednje izmed treh. Tako dobimo dva stolpca, v enem tri in v drugem eno fotografijo, ter tri vrste, pri čemer je v zgornji in spodnji po ena fotografija, v srednji pa dve. Tri fotografije vsebinsko pokrivajo tri osebe, navedene v opisu performansa: najvišja prikazuje človeka na strehi hotela čez cesto, najnižja množico in »varuhe reda« pod balkonom, fotografija v drugem stolpcu pa Sanjo Iveković, ki na balkonu sedi in bere. Sredinska fotografija v prvem stolpcu prikazuje Tita z ženo Jovanko, kako se v avtu in s policijskim spremstvom vozi mimo množice na Savski ulici. Vse fotografije so posnete iz balkona, tiste v prvem stolpcu torej prikazujejo tri aspekte parade, četrta pa umetnico na svojem balkonu.

Tako dobimo trikotnik med umetnico, osebo na strehi in policajem na ulici ter četrti element – Tita –, katerega status ni povsem znan, čeprav je očitno, da je njegova vloga ključnega pomena za cel dogodek. Da bi natančneje določili vlogo tega četrtega elementa, mislim, da lahko za razliko od Ruth Noack, ki se v svojem besedilu o tem delu osredotoči predvsem na formalne aspekte dela, ki nam je dostopno v galeriji, torej na dokumentacijsko in obenem performativno vlogo postavitve fotografij in besedila na steni galerije ter na formalne variacije, do katerih je prihajalo ob različnih postavitvah, da lahko torej za razliko od njenega pristopa zanemarimo minimalne razlike v formi in se osredotočimo na delo samo, kar pomeni, da le-tega ne enačimo povsem s tistim, kar je vidno v galeriji, ampak obravnavamo to njegovo formalno prezenco kot nekakšen zemljevid, ki nam služi za njegovo branje, a se obenem ne nanaša na nek zunanji kvazi-realni predmet, na neko »pravo« delo, ki naj bi se skrivalo za njim, temveč nam je dan le on in pa naša sposobnost branja. *Trikotnik* torej ne bo nekaj, kar bi iskali v ozadju predstavljenih fotografij, ampak bo oblikovan v interferenci zemljevida in mojega branja tega zemljevida. Takšen pristop zelo ceni naključje, a vseeno ni povsem poljuben, kar bom bolj natančno poskusil razložiti kasneje.

Pred nami je torej vprašanje statusa četrtega elementa, četrte fotografije, četrte »osebe«, ki ji ne pripada nobeno specifično mesto v trikotniku, noben izmed treh vogalov, niti noben dodatni vogal, ki bi iz trikotnika naredil štirikotnik. Vendar je pomembnost tega elementa očitna, saj je bil prihod Tita v Zagreb povod za performans, poleg tega pa je Ivekovič to fotografijo umestila v sam center postavitvene kompozicije. Prava centralna pozicija nam lahko služi za izhodišče premisleka o njeni vlogi. S to umestitvijo in pa z dejstvom, da predsednik Tito v opisu performansa ni omenjen kot ena izmed oseb, med katerimi bi potekala komunikacija, nastopi četrta fotografija kot pogoj možnosti trikotnika, kot pogoj vsake izmed treh relacij med člani trikotnika, katerega naravo ta četrti element torej definira. Da bi natančneje razumeli to naravo, moramo torej raziskati vsako izmed treh razmerij trikotnika in za vsako izmed njih ugotoviti, ali oziroma na kakšen način v njem figurira četrti element.

To ne bo težko, saj je ime Tito v Jugoslaviji osrednja točka imaginarne zgostitve pomenov, vezanih na državo, jugoslovanski socializem, partizanski boj itd. Če sledimo kompoziciji fotografij, je najbolj očitno razmerje, v katerem igra Josip Broz kot četrti element pomembno vlogo, razmerje med osebo na strehi hotela in pa policajem na ulici pod balkonom, saj je četrta fotografija umeščena med fotografiji teh dveh. Tudi vloga je dokaj očitna, saj sta obe osebi na svojih mestih prav zaradi prihoda predsednika. A ne le, da je ta prihod pogoj njunega razmerja, temveč predsednik posreduje tudi v njegovi notranjosti, saj Josip Broz zagotavlja simbolno pokroviteljstvo nad celotnim državnim aparatom. Tako si lahko zamislimo, da je sporočanje med obema osebama potekalo prek policijske centrale, ali pa, v kolikor je bilo neposredno, vsaj po določenem jezikovnem kodu, ki ga uporablja služba državne varnosti pri medsebojni komunikaciji prek elektronske opreme. V vsakem primeru tako ne gre za osebni odnos med dvema človekoma, ampak odnos, ki je nujno posredovan z državnim aparatom, slednji pa navsezadnje ne le umešča Tita na mesto vrhovnega poveljnika, ampak potrebuje za svoje legitimno delovanje neko obliko pooblastila – ustni nalog ali podpis; znotraj državnega aparata je v nekaterih

primerih mogoče dovolj, da se nekdo sklicuje na Tita, a prav ta sklic je tu pomemben, saj je tisti, ki omogoča, da mehanizem deluje. Gre torej za formalno razmerje znotraj državnega aparata, ki je neizbežno zaznamovano z imenom predsednika.

Naslednje razmerje je razmerje med policistom na ulici in Sanjo Iveković. Policist pozvoni na domofon in ukaže, naj se »uklone sve osebe i stvari sa balkona«. Tukaj ne gre več za razmerje, ki bi bilo notranje državnemu aparatu, ampak takšno, kjer se slednji naziva na svojo zunanost – tisto zunanost, ki naj bi jo upravljala. Ta naziv je zelo specifičen, saj se Sanja Iveković, če rečemo z Althusserjem, v njem prepozna kot njegova naslovnica, skozenj je interpelirana kot subjekt, ne kot katerikoli ali obči subjekt, ampak kot državljan, torej kot subjekt moderne države. »Time je akcija završena« nam ne pove nič drugega kot: »Bila sem interpelirana, postala sem državljan.« Ponovno je pomembna jezikovna oblika, v kateri to nazivanje nastopa. Gre namreč za jezikovni ukaz, ki je primarna lingvistična oblika, ki služi državnemu aparatu za nazivanje ljudstva. Objekt državnega izjavljanja ni označen znotraj izjave, ni nek predmet, o katerem bi izjava govorila, ampak se nahaja zunaj nje in ga lahko ugledamo šele, ko upoštevamo pozicijo izjavljanja: objekt, na katerega se z ukazovanjem in urejanjem naziva državni aparat, je nediferencirana in amorfná masa življenja (pogosto imenovana 'družba'), ki kot taka predstavlja grožnjo državnemu redu. To torej ni 'govor o', govor, ki bi poskušal opisati, objeti ali pokriti svoj predmet, ampak govor, ki se v svoj objekt *zaletava*, ki ga poskuša kot njemu zunanji premakniti, ga postaviti na neko mesto, zato da bi ga obvladal. Objekt tega besednega ukaza tako niso »osebe in stvari na balkonu«, ampak neko življenje, ki ga je potrebno obvladati tako, da mu z izjavljanjem pripravimo mesto, kamor se lahko umesti – mesto subjekta. V kolikor se Iveković v nazivu ne bi prepoznala, v kolikor do interpelacije ne bi prišlo, bi lahko podvomili o vlogi četrtega elementa pri tem razmerju, tako pa je jasno, da je vzpostavitev razmerja med državnim aparatom in državljanom uspelo: Iveković se je prepoznala kot državljan in s tem pripoznala legitimnost ukaza, torej premoč situacije, katere center je Tito, nad njeno njeno intimno situacijo.

Ostane nam še razmerje med Sanjo Iveković in osebo na strehi hotela čez cesto. Iveković je na balkonu, bere, kadi in pije, v nekem trenutku pa začne izvajati geste, kot da masturbira. Nekje tokom dogajanja jo oseba na steni opazi. Ta oseba je pozicionirana na strehi zato, da s pogledom nadzoruje okolico gibanja predsednika Josipa Broza in odkriva potencialne grožnje normalnemu poteku parade. Vendar to še ni zadosten pogoj, da bi bilo razmerje vzpostavljeno, saj se v njegovem vidnem polju pojavlja marsikaj, zato mora opazovalec, da bi lahko opazil potencialne grožnje, med vsem, kar vidi, opraviti nekakšno selekcijo. Kakor leta 1989 v svoji interpretaciji *Trikotnika* zapiše Bojana Pejić, opazovalec na strehi zagotavlja »vizualni red« (navedeno v: Noack, str. 74), in prav koordinate tega reda služijo kot kriterij selekcije in kategorizacije objektov znotraj vizualnega polja. To, da je Sanja Iveković opažena in obravnavana kot deviacija, tako ponovno ni razmerje med dvema naključnima osebama, ampak je zagotovljeno z redom vidnosti, ki predhodi tako gledalcu kot gledanemu in v katerem Josip Broz ne nastopa zgolj kot eden izmed kategoriziranih objektov, ampak nasprotno kot tisti element, glede na katerega se šele obravnava, selekcionira in kategorizira ostale objekte: koordinate vizualnega reda so dane šele z mestom in gibanjem predsednika, ki torej služi kot centralna referenčna točka diferenciacije vizualnega polja. Če je bil medij prvega razmerja državni aparat, medij drugega jezik oziroma natančneje določena lingvistična oblika, namreč ukaz, pa je medij, v katerega je potopljeno tretje razmerje, pogled znotraj specifičnega vizualnega reda.

Sedaj se lahko vprašamo, katero izmed treh razmerij je primarno, iz katerega sledijo vsa ostala? Je primarno razmerje tisto med Sanjo Iveković in opazovalcem na strehi hotela? Četudi to razmerje časovno predhodi ostalima dvema, najde red vizualnosti, v katerem Iveković nastopi kot deviacija, svoje predpostavke v državnem aparatu in pa jezikovno-formalnem razmerju med njim in državljani; vizualni red je vezan na državni aparat, ki s formalnimi ukazi sankcionira zaznane deviacije. Tudi državni aparat se lahko zdi primaren. Navsezadnje je razmerje, v katerem nastopa, v kompoziciji fotografij posebej

izpostavljeno in zaznamovano s fotografijo Tita. A ga zato še ne gre jemati kot vzrok drugih dveh, ampak sta ti dve razmerji njegovi predpostavki. Brez njiju državni aparat nima smisla zunaj samega sebe, saj sta nujni za obravnavo njegovega objekta. Dobili smo torej majhno strukturico s tremi členi in tremi razmerji, ki so vzpostavljena v treh med seboj neodvisnih medijih. Skupni imenovalec vseh razmerij in element, ki poveže tri različne medije, je prav ta partikularna točka, označena najprej z imenom Josipa Broza Tita. Primarnega razmerja tako ni najti med vogali trikotnika, ampak je primarno razmerje tisto med četrtim elementom in trikotnikom kot takim oziroma četrtim elementom in vsakim izmed treh medsebojno pogojenih razmerij.

Drugi trikotnik

A vendarle, je Tito res, četudi zgolj kot točka imaginarno-simbolne zgoščitve jugoslovanske oblasti in ne kot realna oseba, tisti, ki je nujni in zadostni pogoj *Trikotnika*? Je zgoraj obravnavan trikotnik res nekakšna samozadostna struktura, *perpetuum mobile*, ki vso svojo energijo črpa iz ene točke in jo v svojem popolnem gibanju brez vsakršnega trenja tej tudi vrača?

Vrnimo se k postavitvi fotografij. Kje je Tito? Med osebo na strehi in policaji na cesti. Kje je Iveković? V drugem stolpcu, sama, postavljena ob Tita, kot da bi mu bila enakovredna, z njim celo izmenljiva. Med prvim in drugim stolpcem nedvomno vlada nekakšna napetost: vse kar označuje državni aparat v prvem proti Sanji Iveković v drugem. Da se umetnica umesti ob voditelja ene od svetovnih sil je indikativna gesta, ki je ne gre enostavno zanemariti. Ta umestitev navaja na misel, da je vseeno ne moremo misliti kot zgolj enega izmed enakovrednih členov trikotnika, katerega absolutni pogoj bi bil četrti element Tito. Navsezadnje kompozicija fotografij ni zares trikotna na način, da bi vsak izmed treh členov predstavljal en vogal, Tito pa bi bil umeščen v sredino, ampak si moramo trikotnik zamisliti sami ne glede na kompozicijo. Tako je na delu ambivalentnost, kateri trikotnik si zamislimo – je mogoč še kakšen drug poleg tega, ki ga navaja Iveković

v opisu dela? Ruth Noack izpostavi, kako umetnica striktno zahteva, da je kompozicija fotografij pri predstavljanju dela točno takšna, kakršno opisujemo. Ali lahko torej *Trikotnik* na tej podlagi beremo tako, da ga upoštevamo kot gesto, kot dejanje, ki nekam poseže, ki nekaj stori, in ne zgolj kot izjavo, ki bi nam želela prek svoje vsebine posredovati neko sporočilo (sporočilo o svoji podrejenosti umetnice, kakor gredo pogoste interpretacije dela)?

Pri takšnem branju bo najbolj pomembna prav postavitev fotografije umetnice na balkonu poleg fotografije Tita v avtu s policijskim spremstvom, a to zaenkrat le nakazuje možnost nekega drugega branja, kar pa potrebujemo, je nekakšno vodilo oziroma vstopna točka, prek katere lahko stopimo v paralelni univerzum *Trikotnika*. To točko gre iskati v prejšnjem branju, saj mora slednje, v kolikor želimo odpreti novo razsežnost dela, biti nezadostno, svojega objekta ne sme v celoti pokriti, z njim se ne sme povsem zliti – iskati moramo torej napako prejšnjega branja, da bi našli možnost drugačnega. In mislim, da je to napako najti v obravnavi razmerja med umetnico in osebo na strehi. Medtem ko so bili člani preostalih dveh razmerij povsem določeni z medijem, v katerem je bilo vsako razmerje utelešeno², pa tega ne moremo reči za razmerje, katerega medij naj bi bil pogled. Pogled tu sicer nedvomno igra pomembno vlogo, vendar ne definira obeh členov: oseba na strehi je točka, od koder pogled emanira, in je tako njen bistven predikat, a za Sanjo Iveković ne moremo reči, da je zgolj učinek tega pogleda. Učinek pogleda je deviacija znotraj vizualnega reda, deviacija, ki nastopi v obliki zasebnosti nekega državljana, ki je nato pozvan, da s svojo dejavnostjo prekine ali vsaj nadaljuje za svojimi štirimi stenami, kar državljan (kot državljan) tudi upošteva. V zgornji analizi je zanemarjen aktivni prispevek Sanje Iveković kot umetnice k situaciji, dejstvo, da vendarle ne gre za naključno dejanje nekega državljana, ampak da je situacija namerno sprožena, celo inscenirana – da gre za performans. Ta moment nima nikakršne veljave v strukturi prejšnjega trikotnika in Sanja Iveković se tako izmakne temu, da bi zgolj tvorila enega izmed členov samozadostne državne ureditve. Ta izmik vogalu trikotnika ni le izmik, ampak tudi zavzetje

nekega novega mesta, ki ni poljubno. Ne gre za izmik vsem ostalim elementom, Iveković ne ubeži nekam stran od trikotnika na mesto, ki z njim ne bi imelo nikakršne zveze, ampak to novo mesto zavzame prav glede na njegove elemente. Če sledim namigu nekaj stavkov prej, ki govori o izmenljivosti umetnice in Tita glede na kompozicijo fotografij, ni mesto, ki ga zavzame Iveković, nobeno drugo kot osrednje mesto, ki ga v prvem trikotniku zavzema Josip Broz. Ta sopostavitev je tudi zoperstavitev, umetnica se kakor ostala dva člena na nek način nanaša na Tita, vendar za razliko od njiju to nanašanje do državne oblasti ni afirmativno, temveč z njo prelomi in poskuša v dano vezje vpeljati svoje lastne oblastne učinke. Drugi trikotnik, ki bi ga torej želel ugledati, je prav trikotnik, v katerega sredini nastopa umetnica in, tako kot Tito v prejšnjem, predstavlja njegov pogoj, le da to počne na drugačen način.

Pomembno je, da nam vstop v ta drugi trikotnik omogoči prav delo *Trikotnik* in njegova avtorica, ki se z njim v dan kontekst vpiše kot ženska, saj skozi svoje umetniško delo ne sprejme nevtralne vloge državljana, ampak se vzpostavi kot aktivno in s spolno razliko zaznamovano telo, ki ni tisto, ki bi bilo gibano s strani državnega aparata, ampak tisto, ki nasprotno povzroči njegovo gibanje. A do tega moramo postopoma šele priti. Ker Tito in Sanja Iveković v obeh trikotnikih zavzemata enako mesto, lahko sklepamo, da si nekatere lastnosti tudi delita. Prva takšna lastnost, ki jo razkrije umetničina umestitev, je estetska oziroma performativna narava elementa, ki zaseda to osrednje mesto. V primeru umetnice je ta narava eksplicitna (gre za umetniški performans), s čimer *da videti* tudi performativnost vladarja, ki je sicer vsem na očeh, a nevidna. Za Josipa Broza sedaj ne moremo več trditi, da je zgolj imaginarno-simbolna zgostitev jugoslovanske oblasti, ampak moramo upoštevati njegovo spektakelsko funkcijo – dejstvo, da performansi v obliki počasne vožnje po glavnih mestnih ulicah, nastopov in govorov niso postranskega pomena za izvajanje oblasti, ampak njen konstitutiven element.³ Vsi naporu nekega simbolnega sistema ne štejejo nič, če individuumi, ki zasedajo njegova mesta, na nek način ne izvajajo performansa, ki zadošča za njegovo potrditev. Tako je prvi moment umetničine oblastne geste ta, da razgali estetski

pogoj vsake oblasti: mesto v strukturi naenkrat ni več dovolj, ampak je to mesto, sicer ne povsem poistoveteno z elementom, ki ga zaseda, z njim vsaj v korelaciji. Rečeno drugače, čeprav smo Tita do sedaj obravnavali predvsem kot mesto, ki ga definira ime, in ne kot realen objekt, ki bi to mesto zasedal, pa je sedaj potrebno pozornost usmeriti prav na ta objekt, ki svoje mesto performativno izvaja. Drugi moment umetničine geste, ki je povezan s prvim, pa je ta, da kakor spravlja Tito s svojim performansom v gibanje množice ljudi in tako potrjuje državno oblast, spravi Iveković v gibanje sam državni aparat ter, kakor bom skušal pokazati v nadaljevanju, s tem eksplicira njegovo inherentno, a potlačeno libidinalno podstat. Kot smo videli je v obeh primerih uporabljeno enako formalno orodje (performans), kar pa me bo zanimalo v nadaljevanju je, kako je to 'sprožanje gibanja' v obeh primerih stvar libidinalne ekonomije, torej libidinalnih investicij in dezinvesticij na strani posameznih akterjev; obenem bom poskusil raziskati, kako so učinki te ekonomije različni glede na razliko med naslovnikoma – v prvem primeru je gledalec 'ljudstvo', v drugem državni aparat – in predvsem glede na razliko med akterjema ter načinoma izvajanja performansa. Ivekovićeva osrednje mesto trikotnika pač zavzame drugače, kot to stori Tito. Ta drugačnost ni le posledica njene odločitve za tak ali drugačen performans, ampak tudi posledica različnih obeležij lastnih objektom, ki se nahajajo v središču obeh performansov – po mojem mnenju je pomembnejše obeležje v tem primeru prav spolna razlika.⁴ Ne zato, ker bi bila spolna razlika neka fundamentalna razlika, ki bi imela absolutno veljavo neodvisno od konteksta, ampak zato ker je spolna razlika pomembna za delo *Trikotnik*, saj služi kot osrednje orodje/orožje umetničinega upora državni oblasti. V prvem trikotniku Iveković namreč ni ženska, je zgolj državljan. Je kategorija moderne nacionalne države, torej patriarhalnega državnega sistema, in šele v drugem trikotniku je spolna razlika lahko pripoznana. Namreč, na državo se Iveković v svojem performansu naziva prav kot ženska – v razmerju do nje poskuša sebe vzpostaviti kot ženska in ne kot nevtralna kategorija; prav to nevtralnost poskuša razbiti.

Imamo torej dva performansa, dva objekta pogleda. Za enega trdim,

da je pogoj jugoslovanske državne oblasti, in za drugega, da z njo prelamlja. Trdim tudi, da gre pri obeh za vprašanje libidinalnosti, torej, če poenostavim, za vprašanje človeških strasti in želja. Vendar to slednje lahko vzamemo v obzir šele s performansom Sanje Iveković in na tem dejstvu je utemeljena trditev o njegovem prelamljanju z oblastnimi učinki predsednikovega performansa. Povezavo med performansom in libidinalnostjo nakaže tudi Zdenka Badovinac v svojem besedilu *Body and the East*: »Umetnikovo telo v body artu ni samozadostno, marveč je njegova identiteta kontekstualizirana; hkrati pa je telo tudi prostor projekcij gledalčevih želja.« (Badovinac, str. 115) Poglejmo si torej umetničin performans nekoliko bolj natančno. Opis navaja: Iveković sedi na stolu na svojem balkonu, pije viski, kadi cigarete in bere. Fotografije izdajajo še malo več, Iveković ima namreč ob tem na sebi majico s kratkimi rokavi z logotipom, ki vsebuje besedi »of America«, poleg tega pa knjiga, ki jo bere, spada v kategorijo marksistične literature. Predmeti, ki jo obkrožajo, tvorijo tako nekakšen paradoks: viski, majica in mogoče tudi cigareti asociirajo na Zahod in kapitalizem, medtem ko knjiga zastopa komunizem. Zdi se nekoliko čudno in vsaj dokler ostanemo na ravni nabora predmetov bi lahko sklepali, da umetnica ni povsem iskrena pri svojem branju marksistične knjige, da gre bolj kot ne za ironično gesto, katere siceršnja vsebina je subvertirana z njenimi kapitalističnimi užitki, kakršno je pitje viskija ali kajenje. V tem primeru bi se naša interpretacija lahko zaključila in bi rekli: Iveković se v svojem performansu upira socialistični oblasti, jo zasmehuje z branjem marksistične literature ob uživanju v zahodnih produktih ter kaže na svojo željo po svobodi, ki jo omogočata Zahod in kapitalizem in ki je v končni fazi objekt državne represije. A to branje je po mojem mnenju napačno. Zanj problematično obeležje performansa – branje marksistične literature – je hitro odpravljen kot ironična gesta. Če si pomagam kar z izjavo Sanje Iveković, ko o mladih umetnikih in intelektualcih v 70ih letih pravi: »Smo bolj predani socialističnemu projektu kot oblast.« Branje knjige o komunizmu zato ni nujno ironična gesta, ampak jo lahko mislimo kot povsem resno. Vendar potemtakem ne moremo več obdržati nasprotja med 'marksistično' knjigo in ostalimi 'kapitalističnimi' predmeti, ampak jih moramo vse obravnavati enako.

Kaj je vsem tem predmetom skupnega? Vsi so neposredno povezani z uživanjem⁵, noben od njih ni funkcionalen v smislu, da bi primarno služil za izvajanje neke družbene funkcije⁶, ampak je primarna njihova povezava z osebo, ki si z njihovo pomočjo zagotavlja določen užitek. Iveković si na svojem balkonu torej ustvari nekakšno cono uživanja, v kateri se (vsaj na videz) posveča le sebi: počasi srka viski, vleče cigaretni dim in premleva stavke iz knjige. Ustvari si *intimno okolje*, v katerem je sama s sabo, kjer vso pozornost posveča sama sebi, in kjer povsem zanemari zunanost. Celotna dejavnost je telesna in četudi se na prvi pogled tako ne zdi, je pravzaprav knjiga zelo pomemben element vzpostavljanja intimnosti, saj ni doživljanje nekega drugega sveta, ki ga prinaša branje, nič drugega kot izvzetost iz neposrednega fizičnega okolja in intimna povezava bralca z besedilom, prek katerega se slednji, četudi na nezavedni ravni, pogaja sam s seboj ter se torej posveča sam sebi. Imitacija masturbacije, ki branju sledi, je le še ena potrditev te intimnosti. Pomembno pri tem je, da četudi lahko glede na ta obeležja, torej glede na zunanje znake, razberemo, da gre za intimno situacijo, pa nimamo nikakršnega vpogleda vanjo, nikakor ne moremo spoznati vsebine in kvalitete odnosa, ki ga nekdo ima do samega sebe. Kaj Iveković premleva ob branju knjige, kako občuti cigaretni dim in viski, ko potujeta po njenem grlu, je tako nam kot tudi opazovalcu na strehi popolna neznanka. Narava tega odnosa je tako nekaj, kar ubeži nadzoru pogleda, najsibodi policista ali voajerja. Natančneje, sam odnos oziroma njegova narava nikoli ne more biti objekt pogleda drugega, takšen objekt so lahko le zunanji znaki intimnosti in ne intimnost sama.

V nasprotju s performansom Sanje Iveković ni v primeru performasa Josipa Broza na delu nobene intimnosti. Bistvo njegove vožnje čez mesto je prav v tem, da ni nič skrito, da je vse vidno. Tito kot objekt performansa popolnoma odgovarja želji gledalcev, da bi videli. Vse je tako, kot bi moralo biti: lepo je oblečen, mogoče v uniformo s kakšnim odlikovanjem, ob vožnji maha in se smehlja. Na njegovem telesu ni kotička teme, niti koščka sence: vsi gledalci ga poznajo, on je vendar »drug Tito« - dober, hraber, pravičen itd. O njem je vse znano, vsi

že vse vedo, sedaj ga je treba le še v lepi obleki peljati po ulicah, da se to, kar vsi že itak vedo, tudi potrdi; da se prežene sleherni dvom na način, da se voditelja v popolnosti podvrže pogledu – in res, na njegovem telesu ni skrivnosti in ker ni videti nobenega indica njegove notranjosti, njegovega individualnega intimnega užitka, mu je lahko brez zadržkov pripisana že poznana vsebina: dobrotu, hrabrost in pravičnost. To pripisovanje pozitivnih osebnih lastnosti Titu ni nič drugega kot libidinalna investicija gledalcev, projekcija njihove želje, kar je tudi smoter celotnega performansa.

A kakšno vlogo igra libidinalnost na strani performansa Sanje Iveković? Zanj nima smisla reči, da je objekt libidinalne investicije s strani osebe na strehi hotela, saj četudi je mogoče prišlo do neke minimalne investicije, ni ta investicija sproducirala nikakršnih učinkov, ki bi bili nam razvidni. Možno je namreč, da se je oseba na strehi kakšen trenutek zadržala pred naznanitvijo dogajanja na balkonu policijskemu kolegu, da bi se lahko še malo dlje voajeristično naslajala, vendar ni to nikakor zmotilo celotnega poteka državne intervencije v dogajanje, zato o tem ne gre spekulirati. Tudi na strani intimnosti umetnice lahko predpostavimo libidinalnost in željo; nedvomno je prav to tisto, kar vsako intimnost definira, a dlje od tega ne moremo, saj nam, kakor sem nakazal že prej, njena intimnost ni dostopna. Edino, kar lahko razberemo v odnosu med Sanjo Iveković in osebo na strehi, je nasprotno prav odsotnost vsake libidinalne investicije, glede na potek dogodkov celo napor, da do slednje ne bi prišlo. Tako v dejstvu prijave dogajanja na balkonu kot v ukazu, podanemu prek domofona, ni slutiti nobenega vsebinskega soočenja s situacijo, noben izmed predmetov in nobeno izmed dejanj ni imenovano, policaj ne reče: »Prosim, da prenehate z branjem, pitjem, kajenjem in masturbacijo,« temveč v uradno-formalnem jeziku zahteva, da se »uklone sve osebe i stvari sa balkona«. Kar mislim, da je tukaj očitno, je tako prej čista libidinalna dezinvesticija, torej poskus popolnega obvladovanja, zadržanja in preprečitve želje na katerikoli strani. A od kje ta želja po kontroli nad željo in zakaj ji je prav intimnost predstavlja grožnjo? Iva Popovicova v svoji knjigi o češki in poljski umetnosti 90ih let z naslovom *New*

Body Politic opisuje komunistični politični kontekst pred padcem Sovjetske Zveze, kakor ga je kot otrok izkusila sama:⁷

»[T]ekom odmora med šolskimi urami je bilo učencem ukazano korakanje v organiziranih krogih, medtem ko jedo svojo malico. Učitelji so morali nadzorovati učence, zagotavljati, da so ti jedli in hodili, namesto da bi govorili in stali na mestu. Če se je študent odločil, da ostane v učilnici, ga je učitelj poiskal in zahteval, da on ali ona sodeluje pri hipnotičnem korakanju. Takšno samotarsko obnašanje je bilo obravnavano kot sumljivo in je povzročalo strah pri tistih na oblasti, ki so vedno pričakovali neželjen upor in vstaje. Odpor druženju z ostalimi ali zgolj učenčeva želja, da se drži zase, je vodila do verbalne in včasih tudi fizične kazni s strani učitelja ali ravnatelja.« (Popovicova, str. 40)

V opisanem je predstavljena ekstremna oblika strahu avtoritarne ali totalitarne oblasti pred intimnostjo posameznikov; biti sam s seboj namreč predstavlja grožnjo imaginarnemu kolektivu, na katerem temelji uradna ideologija, obenem pa intimnosti ni mogoče predreti s pogledom, ni mogoče preveriti, ali se tam znotraj ne goji želj ali strasti, ki bi bile potencialno uničujoče za vzpostavljeni red. Problem je tudi v tem, da lahko takšne želje potencialno zaplodijo še več podobnih želj pri drugih. Sedaj lahko opišemo razliko med performansoma. Pri Titu gre za performans, ki že vnaprej predpostavlja specifično željo, in performativni objekt služi kot platno, ki je narejeno za projekcijo prav te želje, ki zadeva socialističnega voditelja kot poroka za družbeni sistem; oblika platna se v največji meri ujema z obliko želje. Pri Iveković pa performativni objekt oznanja neko notranjost, ki ni dana pogledu. Zato ta objekt ne more služiti kot popolno projekcijsko platno za obstoječe fantazije, katerih projekcija bi se ujemala z njegovo površino. Ta performativni objekt torej ni namenjen projekciji obstoječe želje in ji zato ne more ponuditi odgovora oziroma zadovoljitve, saj se ne ponuja kot njen eksterni ekvivalent. To ne pomeni, da projekciji ne more služiti, temveč zgolj to, da zahteva potencialna projekcija večjo in zato

mного bolj eksplicitno libidinalno investicijo na strani gledalca, ki mora z njo pokriti vse temne kotičke in zapolniti vrzeli na objektu. V kolikor pa zahteva toliko večjo investicijo, odpre mnogo širše polje, na katerem je gledalčeva želja lahko kreirana, kar pomeni, da se nastala želja najverjetneje ne bo ujemala z modeli želje, ki jih predpostavlja uradna ideologija, temveč bo ubrala svoje fantazmatske poti, ki lahko potencialno služijo uporabi ali destruktivnosti v razmerju do obstoječega sistema. A kar je bistveno je, da temna mesta na objektu performansa ostajajo in so zato potencialen vir neskončnih premen želje, množstva njenih variacij, ki lahko kot take poganjajo in razpršujejo libidinalne tokove v vse smeri – nekaj, česar si nobena državna oblast ne želi. Tako je libidinalna dezinvesticija v primeru performansa Sanje Iveković rezultat oblastne želje oziroma investicije v onemogočanje kakršnekoli drugačne želje od tistih, ki jih ponuja vladajoča ideologija. V dani sceni je imel ekskluzivno pravico do performansa Josip Broz, saj si je jugoslovanska oblast s tem poskušala zagotavljati monopol nad željo, poleg tega pa v njegovi okolici ni mogla biti dopuščena intimnost, torej ukvarjanje s samim seboj ter posledična indiferenca do zunanosti, v kateri predsednik izvaja svojo spektakelsko funkcijo. Zločin Sanje Iveković je tako dvojen: indiferenca do oblastnega performansa in pa izvajanje svojega lastnega performansa.

Do sedaj še na nobenem mestu ni bilo zares obravnavano dejstvo, da je Sanja Iveković ženska, torej obeležje objekta performansa za katerega sem rekel, da se mi zdi eno pomembnejših – spolna razlika. Ponovno citiram Popovicovo:

»Pomembno je poudariti, da je bila ločitev med *javno* in *privatno* sfero strogo spolno kodirana. Prva je bila dana kot kraljestvo patriarhalne oblasti, medtem ko je bila slednja smatrana kot domena feminilnega. *Golota* je bila dovoljena le za zaprtimi vrati in je zato postala primaren primer bitke med javnim in privatnim. V skladu z dejstvom, da je bilo androgeno ali aseksualno telo centralno za imaginarij javne sfere (...), je bilo normalno seksualno obnašanje spodbujano le, če je bilo

mogoče pričakovati, da bo vodilo k reprodukciji in s tem h gradnji naroda. Nereproduktivna seksualnost, masturbacija in ženski užitek so bili enačeni z deviantnim obnašanjem in nemoralnostjo (...).« (Popovicova, str. 41)

Čeprav je v citatu govora o drugačnem političnem kontekstu, mislim, da povedano vsaj do neke mere drži tudi za Jugoslavijo. »Ukloniti sve osebe i stvari sa balkona« govori namreč še o nečem, ne le naravi jezikovnega ukaza. Govori o liberalizmu jugoslovanske države, ne toliko v smislu nasprotja s totalitarnostjo kakšne Sovjetske zveze, ki mogoče ne bi zgolj ukazala, ampak tudi kaznovala žalitev svojega vodje, temveč prej o razliki, ki jo je jugoslovanski državni aparat priznaval, namreč razliki med javnim in zasebnim. V tej gesti je po mojem mnenju, prej kot poseganje v zasebnost državljanov, videti strogo spoštovanje njihove zasebnosti, saj je oseba s strehe to, kar je videla, interpretirala kot zasebno aktivnost neke državljanke, tako kot oseba, ki je nato podala formalni ukaz o spraznitvi balkona, ni nikakor natančneje definirala predmetov in oseb, ki naj bodo odstranjeni, niti navedla (vsebinskega) razloga za ta ukaz. S te perspektive ta aktivnost ni problematična sama po sebi, ampak je zasebne narave in je kot taka povsem dovoljena za štirimi stenami, njena problematičnost nastopi šele, ko se znajde na mejnem področju javnega in zasebnega, ki ga že dosega vidnost, sicer bistvena značilnost javnega. S tem postane očitno, kako je jugoslovanski državni aparat pripoznaval ločnico, ki je bila zgodovinski produkt liberalizma in bistveni pogoj moderne nacionalne države ter kapitalističnega produkcijskega načina, iz katerega se je Jugoslavija na deklarativni ravni izvzemala.

Če si dovolim še nekaj več spekulativnih korakov. Zamislimo si lahko enako situacijo, v kateri pa bi na balkonu namesto ženske nastopil moški. Možno je, da bi bila reakcija državnega aparata povsem enaka. A možno bi bilo tudi, da bi bilo moško samozadovoljevanje na balkonu nad ulico, po kateri se premika Tito, razumljeno kot namerna provokacija državne oblasti, ki bi tudi sprožila hujše sankcije kot zgolj poziv k izpraznitvi balkona (obisk policije na domu, zaslišanje, neka

oblika kazni?). Seveda smo globoko v spekulaciji, ampak z namenom, da se še enkrat izpostavi specifična performansa, ki je ukoreninjena v spolni razliki. Akcija Sanje Iveković je bila zastavljena politično, nazivala se je na javno sfero, a kot taka ni bila priznana, temveč je bila potisnjena nazaj v zasebno sfero. Njena politična gesta ni uspela, kot taka ni bila prepoznana, in enigmatičnost ženske seksualnosti ter skrivnostni karakter njenega užitka v očeh patriarhalnega reda še enkrat potrjena v ukazu, naj počne, karkoli že počne, v svoji zasebnosti, da tega le ni treba gledati, da njena uganka le ne vzbudi kakšne želje na strani potencialnih gledalcev. Uganke in skrivnosti namreč prav nič ne koristijo državnim oblastem, temveč zanje predstavljajo grožnjo.

»Leta 1989 je Bojana Pejić ponudila zanimivo interpretacijo:

Varnostniki so bili pozicionirani vzdolž predsednikove poti, zato da bi zagotovili, da ne bi nič (fizično) ogrozilo njegove osebe, a namesto tega so zagotovili vizualni red. Po njihovi presoji je bil vizualni red, ki ga je situacija zahtevala, moten, saj telo na balkonu ni izgledalo disciplinirano.

Pejić trdi, da je jugoslovanski javni prostor de facto 'moški prostor': manjka mu resnična ženska politična reprezentacija in namesto tega ponuja ženske alegorije socializma. Ta spolno določeni javni prostor Pejić povezuje z dialektiko javne in privatne sfere v evropski modernosti.« (Noack, str. 74)

V nadaljevanju Noack povzema Pejić, ki to dialektiko javnega in privatnega karakterizira s spolno določeno distribucijo pogleda, glede na katero moški gledajo in so ženske gledane. Uspeh *Trikotnika* naj bi potemtakem bil »v dejstvu, da umetnica uspe sprovcirati 'enunciacijo' vizualnega reda s tem, da ga prisili v verbalno reprezentacijo in privede do transgresije v privatno sfero: '... gre za očitno implementacijo oblasti [power], ki lahko, ko je to potrebno, razglasi privaten prostor (balkon)

za javnega'.« (ibid.)

S Pejić se glede na lastno analizo lahko strinjam o spolni določenosti jugoslovanskega javnega prostora, o njegovi vpetosti v dialektiko javnega in privatnega, ki je lastna evropski modernosti, pa tudi o tem, da to dialektiko vsaj delno karakterizira distribucija pogleda. O čemer pa se z njo ne morem strinjati, je, da pogled vnaprej določa tudi hierarhijo gledalca in gledanega, ki bi sovpadla s spolno razliko in naredila moškega za nadrejenega in žensko za podrejeno, obenem pa sovpadla tudi z razliko javnega in privatnega, slednje podredila prvemu in vsak spol vezala na njemu lastno sfero. V njenem citatu, ki je sicer vzet iz konteksta, se zdi implicirano, da je problem v vdoru javnega v zasebno in, če še nekoliko zaostrim, lahko bi se nam zdelo tudi, da bi Pejić zagovarjala striktno ločitev, da bi torej zid med javnim in zasebnim moral biti tako trden, da nobena javnost ali oblast ne bi imela vpogleda.⁸ A to je prav stališče, ki ga zagovarjajo pridigarji osebne svobode in privatne lastnine, naprimer libertarci, ki na tej podlagi zagovarjajo kapitalistično družbeno ureditev. Vendar najhujša napaka, ki je s tem stališčem zagrešena, ni zagovor privatne lastnine ali ločitve javnega in privatnega, ampak ogromno problemsko polje, ki je implicirano v predpostavki 'svobodnega individuuma'. Prav ta predpostavka je bila razstavljena in njeni temelji spodkopani v različnih marksističnih kritikah ideologije, povsem odpravljena pa s Foucaultovo biopolitično oblastjo, ki je zanj ključni mehanizem sodobnosti in ki na individuume ne deluje več kot zunanja prisila, ampak kot pozitivni notranji pogoj njihovega obstoja. S perspektive javnega in zasebnega se tudi interpretacija *Trikotnika* zdi precej okrnjena, saj ženska vedno nastopa v podrejeni vlogi, zato je v tej interpretaciji vse, kar umetnica s *Trikotnikom* stori, to, da v svoji podrejenosti eksplicira mehanizme, ki jo delajo za podrejeno. Na ta način je njena akcija zvedena na minimalni akt kazanja svoje podrejenosti, v primežu katere ostaja in proti kateri, razen samega kazanja, nima resničnega orodja boja.

Tako se bolj strinjam z Branislavo Anđelković, ki jo Ruth Noack citira nekaj strani prej in ki spodaj navedeno sicer pravi ob obravnavi nekega drugega dela Sanje Iveković, kar pa je po mojem mnenju vseeno

mogoče zatrditi tudi v primeru *Trikotnika*:

»Za razliko od njenih moških kolegov, se ona [Sanja Iveković] ideološkim okvirjem približa z veliko mero previdnosti. Zaveda se, da ne obstaja nič takega, kot je objektivna distanca, da ne-vpletenost ali nekakšen puritanski ekskluzivizem nikakor ne moreta voditi k relevantni kritiki.« (B. Anđelković, *How 'Persons and objects' become Political*, v: R. Noack, *Triangle*, str. 67)

Ali z besedami Ruth Noack: »[...] v tej operaciji gre za več kot zgolj vpletanje samega sebe v probleme socialne neenakosti, ker je sebstvo vedno že vpleteno.« To je foucaultovska poanta: oblastni mehanizmi niso nekaj zunaj nas, kar bi nas sililo v neko nam neljubo delovanje, ampak so nam vedno že notranji – mi sami kot individui smo vedno že prežeti z oblastjo, saj to, kar smo, postanemo skozi materialne oblastne prakse. Zato ni dovolj, da se odločimo za svobodo in pravičnost, da od svojega okolja (npr. države) zahtevamo resnico ali pravico, saj smo mi sami na različne načine že implicirani v strukturah, na katerih temeljijo prav stvari, proti katerim se deklarativno borimo. Ali kakor pravi Anđelković: ni objektivne distance. Prav zato je potrebna večja previdnost. A poleg nujne previdnosti se je s to perspektivo odprlo še nekaj drugega. Če je bila prej Sanja Iveković kot ženska v podrejeni vlogi in tako bolj ali manj pasivna žrtev patriarhalnega družbenega reda, katere edina možna akcija je bila kazanje svoje lastne podrejenosti, pa so sedaj njej sami kot aktivnemu členu tega reda v roke podani vzvodi oblasti, ki so lastni njenemu specifičnemu družbenemu mestu. Vprašanje je torej, *koliko je Iveković pripravljena sodelovati pri svoji lastni podrejenosti?* Oziroma, *koliko Iveković aktivno uporabi vzvode oblasti, ki so ji na voljo?*

Kar poskušam argumentirati in kar sem že na nekaj mestih nakazal, je to, da Sanja Iveković s *Trikotnikom* ni pasivna žrtev patriarhalnega državnega reda, četudi bi se tako lahko na prvi pogled zdelo. Prav nasprotno, njena oblastna gesta je izjemno močna. Tvorita jo dva

momenta: prvič, samo dejstvo umetničinega performansa, to da Iveković postane performativni objekt za gledalca na strehi hotela čez cesto; in drugič, njena samopostavitev ob Titu v kompoziciji fotografij, ki, kakor sem poskušal pokazati, pretendira na zavzetje njegove pozicije in s tem zavzetjem vzpostavi drugi trikotnik, katerega center in zunanji pogoj je Iveković sama. S tem zavzetjem igra umetnica v drugem trikotniku podobno vlogo kot Tito v prvem, vendar z razliko v razmerju do treh členov trikotnika, saj nastopa Tito v prvem kot pozitivni pogoj, ki je pri vsakem razmerju med člani afirmiran, medtem ko nastopa Sanja Iveković v drugem trikotniku kot njegov negiran in potlačen pogoj. Kar je s tem vpeljana med člene drugega trikotnika je intimnost kot njihov notranji pogoj, ki pa se ga skuša na vsak način negirati, zanikati in potlačiti. Intimnost tako kot privilegirano področje libidinalnega, ki izzove ukrepanje državnega aparata takoj, ko se pojavi v javnem prostoru, razkriva njegov strah pred drugačnimi željami in pa željo po monopolu nad libidinalnimi investicijami posameznic in posameznikov. Če so bila razmerja členov prvega trikotnika formalno determinirana, najsibodi s formalnim jezikom, vizualnim redom ali pa notranjimi formalnimi razmerji državnega aparata, pa so razmerja med tremi člani drugega trikotnika, torej med osebo na steni, policajem na ulici in predsednikom Josipom Brozom, nujno zaznamovana z intimnostjo. Rečeno natančneje, sedaj nimamo več predhodnih razmerji, ki bi določala svoje člene, kakor je temu v prvem trikotniku, ampak posamezne osebe, katerih ravnanje črpa energijo iz njihovih zavednih ali nezavednih želja, ki jih na nek način interpretirajo v razmerju do sebe oziroma do tega, kar si predstavljajo, da so. To pa tudi pomeni, da njihovih intimnih motivov, interpretacij in racionalizacij svojega delovanja ne moremo zares poznati, saj do njih nimamo dostopa. Sanja Iveković s svojo akcijo tako eksplicira in afirmira potlačeni pogoj vsake oblasti. Kakor Tito se postavi v vidno polje nekoga, čigar željo želi vpreči, a ji za razliko od Tita ne uspe ujeti ljubezenske oziroma erotične želje dotične osebe, temveč se na njeno vabo ujame želja državnega aparata v obliki dezinvesticije libidinalnega oziroma preprečitve investicije v potencialno erotični objekt, ki bi lahko peljala k potenci želja preko meja predpisanih fantazij. A pri tem

je pomembno, da 'želja državnega aparata' ni nekakšna abstrakcija, ki bi bila v nasprotju s kvazi realnimi željami posameznikov, ampak se artikulira ravno prek slednjih, s tem da se ti posamezniki v svoji intimnosti ves čas zavedno in nezavedno pogajajo sami s seboj, kar ne pomeni nič drugega kot to, da se pogajajo z dano strukturno željo – jo afirmirajo, negirajo in preoblikujejo.

Tudi prvi moment njene oblastne geste, performans za gledalca na strehi, je pomemben. V izvajanju svoje intimnosti, v katero ne prodre pogled, ki bi zagotavljal vednost, se zdi umetnica osredotočena le nase in gledajočemu ne izkazuje pozornosti, ki bi si jo kot figura avtoritete zaslužil, ter s tem izkazuje svoje nespoštovanje in nelojalnost. Seveda pa gre tu za performans, Sanja Iveković se zelo dobro zaveda, da je opazovana, zato ne moremo reči, da je osredotočena zgolj nase, temveč je gledalec v celoti upoštevan, nanj se celo naziva, čeprav se tej osebi sami tako ne zdi. A prav to je trik, ki ga izvede performerka, njen cilj je namreč gledalčeva pozornost, želi si biti opažena in v tem opazovanju sprožiti gledalčevo reakcijo. Hierarhija se tako obrne, saj je v tem odnosu podrejen gledalec in ne umetnica. On, in z njim državni aparat, je tisti, ki pade na njen štos, in ne obratno. Objekt performansa je znotraj medija pogleda tako lahko oblastna pozicija. A zavzetje pozicije vidnosti tega nikakor nujno ne implicira. Če citiram Zdenko Badovinac, ko povzema ameriško teoretičarko Peggy Phelan, ki se v svojem pisanju veliko posveča umetnosti performansa:

»Peggy Phelan v *Unmarked* dokazuje, da je prepričanje, da večja vidnost pomeni tudi večjo moč, zmotno. Tako razmišljanje bi nas lahko pripeljalo do precej komičnega zaključka, da slečene ženske vladajo svetu. Moč je ravno v tistem, kar je nevidno in nereprezentabilno.« (Badovinac, str. 117)

Na Titu kot objektu performansa ni nič nevidnega, a zato še ne moremo zanikati neke oblike moči, ki jo poseduje. Vir te moči je namreč državni aparat, ki v njegovem performansu igra podobno vlogo kot intimnost pri performansu Sanje Iveković. A znotraj državnega aparata nastopa Tito najprej kot znak, kot mesto, ki je za sistem ključnega

pomena, za razliko od Iveković, ki je v intimnosti sama s sabo najprej vpletena telesno. Moč Tita je tako primarno moč državnega aparata, ki zagotavlja vidnost na področju javnega ter zmožnost takšnih ali drugačnih nasilnih posegov v družbo, s katerimi varuje ločnico javnega in zasebnega. Moč Sanje Iveković pa temelji na njeni manipulaciji libidinalnosti, ki za državni aparat, ko je vpeljana v področje javnega, pomeni njeno malverzacijo. S svojo intimo umetnica namreč ne upošteva ločnice javno-zasebno. Obenem je na tej podlagi očitno, da intimnosti ne gre enačiti z zasebnostjo. Intimnost ni esencialno različna od socialnih odnosov, ni nikakršna odtegnitev od njih v individualno samoto, ampak je kot odnos do sebe prej njihova zgostitev do te mere, da se oblikuje polje, ločeno od polja socialne reprezentacije. Intimnost zato v slednjem nikoli ne more biti ustrezno reprezentirana, četudi se dogaja sredi njega.

Tip oblasti, ki eksplicitno temelji na manipulaciji želje, je vzhodnjaški despotizem, kakor so ga videli zahodni opazovalci, o čemer piše Alain Grosrichard v svoji knjigi *Struktura seraja*, v kateri analizira poročila evropskih popotnikov o turškem sultanatu. Ta naj ne bi poznal striktno ločnice med javnim in zasebnim, temveč je njegova struktura moči oblikovana prav na področju intimnosti, je striktno vezana na seksualno ekonomijo in »sloni zgolj na strasteh. (...) Zato se v njem družinska, civilna in politična oblast bolj ali manj stapljajo in enolično ponavljajo red, ki izvira iz razmerja med spoloma, nastalega iz naravne nujnosti in ki ga muslimanska religija še krepi.« (Grosrichard, str. 131) Sredstvo sultanove absolutne oblasti, pravi Grosrichard, je brezmejni seksualni užitek, ki mu ga priznavajo kot izključno pravico, pri čemer je bila ključnega pomena njegova palača oziroma seraj:

»Seraj je več kakor okvir ali kulisa, je tragični kraj *par excellence*. Že po definiciji je odtegnjen vsakemu tujemu pogledu, izključno področje enega samega bitja; raj užitka je lahko le tako, da ga skoz in skoz preči prepoved.« (ibid., str. 136)

V tem je prepoznati vzporednice s performansom Sanje Iveković, saj se seraj ne zdi nič drugega kot povečava in aplikacija intimnosti v politično sfero za potrebe delovanja despotske oblasti. In obratno, Sanja Iveković v svoji akciji postane mala despotinja; kot ženska, ki se samozadovoljuje, »zbuja obenem grozo in strastno ljubezen« (ibid., str. 131) in tako s svojo akcijo spravi na plan *potlačeno* jugoslovanske državne oblasti:

»Tako bi ne imeli pred sabo dveh ekonomij (na eni strani despotske in totalitarne, na drugi meščanske in liberalne), temveč prej dve medsebojno zamenljivi govorici, ki opisujeta isto prevaro, od katere živi vsaka vrsta politične oblasti. Vsako iztrženje presežne vrednosti, vsak tribut presežnega dela spremlja subtilno iztrženje »presežnega užitka« in prisilna ljubezenska žrtev. In v skladu z okoliščinami se ti dve plati ekonomije vzajemno prikrivata.« (ibid., str. 150)

Opombe

* V pričujoči številki objavljamo prvi del besedila, nadaljevanje sledi v prihodnji (op. ur.).

1. Poleg tega je bila v Jugoslaviji navada, da je ob takih priložnostih v šolah in službah odpadlo nekaj ur pouka oziroma dela in se kolektivno udeleževalo pozdravljanja maršala
2. Razmerje med osebo na strehi in policistom na cesti je natančno določeno z državnim aparatom; noben od obeh členov ne potrebuje drugih predikatov razen teh, ki mu jih pripisuje državni aparat, zato nobenega ni potrebno misliti zunaj tega razmerja; enako velja za razmerje med policistom na cesti in Iveković, katerega medij ponovno v dovoljšnji meri definira oba člena: ukaz je podan in reakcija nanj je njemu primerna.
3. Vladarjevi performansi niso edini, ki pogojujejo uspešno izvajanje oblasti, temveč so v primeru Jugoslavije med drugimi pomembni tudi performansi kolektivnega družbenega telesa.
4. Ne gre za to, da bi spolna razlika (ali katero drugo obeležje) apriori določala možnosti in meje nekega objekta performansa, ampak za to, da je spolna razlika dana in je kot taka lahko aproprirana za potrebe izvedbe performansa. Rečeno drugače, to, da je Sanja Iveković ženska, ne omejuje njenih možnosti delovanja – takšno tolmačenje bi bilo mogoče le na podlagi bolj ali manj implicitne podmene,

da obstaja neka končna množica možnosti in da je moški spol tisti, ki pokriva večji del te množice, medtem ko ženska v svoji razliki pokriva manjšega; ali pa, v kolikor ne gre za končno množico, da je moškemu spolu lastna večja sposobnost pri kreaciji teh možnosti; v obeh primerih so možnosti apriori spolno zaznamovane – ampak tvori pozitiven pogoj neomejenih potencialov raznolikega delovanja. Kot pozitiven pogoj možnosti delovanja nastopi spolna razlika tako ob boku drugih pozitivnih pogojev oziroma danih obeležij: ta so lahko telesna, kakršne so različne oblike telesa, a tudi načini gibanja in gestikulacije, specifični načini govora in naglaševanja, uporaba določenih predmetov itd. Med telesnimi značilnostmi in praksami ter predmeti v okolici telesa kot obeležji objekta performansa ni nekega preloma, ampak kontinuiteta: vse to kot pozitiven pogoj možnosti delovanja nastopa na eni in isti ravnini, nobeno izmed obeležij ne naddoloča ostalih. Poleg tega nobena izmed danosti ni naravna, nič ni dano apriori in nič danega ni nespremenljivo.

5. Razen majice verjetno. Čeprav tudi ta implicira nekakšno udobje, ležernost, v nasprotju z delovno obleko ali oblačili za posebne priložnosti.
6. Čeprav so vsi ti predmeti lahko na ta način uporabljeni.
7. Jugoslovanskega in sovjetskega političnega konteksta ne gre enačiti, vendar obstajajo paralele; nekatere takšne, da se zanje zdi, da so se nekje izrazile v polnosti, drugje pa mogoče le na najbolj osnovni ravni, kakor mislim, da do neke mere velja za naslednji primer.
8. Ker nisem bral originalnega besedila, ampak le njegov povzetek s strani Ruth Noack, se zavedam, da to ni nujno stališče, ki bi ga Pejić dejansko zagovarjala. Vseeno nadaljujem z argumentom, da prek razlike izpostavim drugačno misel.

Literatura

- BADOVINAC, Zdenka, Avtentični interes, ur. Petja Grafenauer, Maska, Ljubljana 2010
- GROSRICHARD, Alain, Struktura seraja, ŠKUC, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1985
- NOACK, Ruth, Sanja Iveković: Triangle, Afterall Books, London, 2013
- POPOVICOVA, Iva, New Body Politic. Czech and Polish Women's Art of the 1990s, Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft & Co. KG, Saarbrücken, 2008

Kako se znebiti 'očkamamice' v umetnostnem diskurzu?

Pia Brezavšček

Obisk umetnostnega muzeja – v isti meri umetnostnozgodovinskega muzeja kot tudi muzeja sodobne umetnosti – po svojem dispozitivu od gledalca navadno nekaj (določenega) zahteva. Muzeji so namreč pretežno urejeni po istem principu kakor prevladujoči diskurz, ki o njih govori in ki zase trdi, da o njih poseduje določeno vednost. V primeru paradigme umetnostnega muzeja je to star model še iz časa malo po francoski revoluciji, ko so privatne aristokratske zbirke začeli prvič razstavljalati javno – po principu šol in kronološko, prav kakor je o umetnosti pričnjala znanstveno razglabljalati umetnostna zgodovina kot novo nastajajoča veda. Učence so razstavljalati poleg mojstrov, vsaka umetnostna doba je dobila svojo sobo itd. Po tej doktrini je namreč, da bi lahko razumeli eno delo, da bi o njem sploh lahko kaj povedali, nujno razumeti celotno strukturo, v katero je vpeto. Muzej kot institucija torej (navadno) zahteva, da je potrebno vedeti, ali pa sama prav pedagoško daje vedeti, kdo je tisti očka-mojster in tista mama-muza, ki sta našega umetnika, ojdipskega genija, šele omogočila in postavila na filialno strukturno mesto, ki mu pripada in je zanj zato večno in neodtujljivo, saj dotično umetnino ravno dela umetniško. Umetnost je v takem diskurzu ostala aristokratska IN DINASTIČNA v smislu (samo) umeščanja na prestolno mesto znotraj institucije Umetnosti – ravno to pomenijo šole, vplivi, skupine in obdobja – pojmi, znotraj katerih je bila umetnost dolgo edinole lahko mišljena. Brez te diskurzivne mreže,

brez institucije muzeja, brez umetnostne zgodovine kot vede, brez umetnostne kritike, ki umetno vzpostavlja enotnost tam, kjer vlada množstvo, bi številne posamezne umetnine odplavale v brezprostorje ne-umetnosti, saj ni nobene esencialne nadzgodovinske definicije pojma umetnosti.

Zdi pa se, da nekakšna fikcija take definicije vztraja tudi v sodobnoumetniškem diskurzu, za katerega nemalokrat predpostavljamo, da se je emancipiral od starih vrednot lepote, trajnosti, virtuoznosti, celo avtorstva. Kljub temu da so stare vrednote padle, pa vztraja ravno sam diskurz, sama mreža, ki umetnost postavlja in vzdržuje – čeprav zaradi morda drugačnih razlogov kot nekoč. Institucija umetnosti vztraja kot primarna in šele postavlja samo umetnost, nikakor ni obratno.

Deleuze in Guattari sta (najbolj v delu *Anti-Ojdip*) kritična do takšnih apriornih predpostavk, ki narekujejo in vzdržujejo 'normalna' strukturna razmerja, paradigma katerih je seveda ojdipski trikotnik. Kakor pravita sama: »Disjunkcije so forma, ki jo predvideva genealogija želje; ampak ali je ta genealogija Ojdipalna, ali je posneta na ojdipski triangulaciji? Ni bolj verjetno, da je Ojdip prej zahteva ali pa posledica socialne reprodukcije, v kolikor ta slednja meri na udomačevanje geneološke forme in vsebine, ki sta v vsakem primeru nedostopni?«¹ Vsako psihoanalitično izpraševanje tako denimo posega po filialni genealogiji – »kako ti je ime, kako je ime očetu, mami?« – in nadalje pripisuje očetovske ali materinske strukturne funkcije ali razmerja določenim predmetom in dogodkom. Vse to pa počne sloneč na predpostavki, da je ojdipsko razmerje nujno za vzpostavitev vsake 'zdrave' osebnosti. Ali je Ojdip posledica socialne reprodukcije ali pa apriorna kategorija, v (psihoanalitični) praksi tako pravzaprav niti ni pomembno. Pomembno je, da zadeva deluje, zdravi. Čemur pa se reče 'delovanje', posebno če se vrednoti glede na takšne apriorne postavke, ki morda niso tako univerzalne, kot se jih predstavlja ali vzpostavlja, pa hitro preraste v vzorec, ki je vsiljen vsakomur in postane vkalupljajoč, fašistoiden, birokratski. Deleuze in Guattari govorita o posebnih strategijah shizofrenika, ki iznajdeva taktike, da bi se takšni redukciji izognil: »Včasih shizofrenik izgubi živce in zahteva, naj ga pustijo samega.

Spet drugič prisostvuje celotni igri in celo izumlja nekatere lastne trike, v model vpeljuje lastne referenčne točke in ga tako spodbija od znotraj ('Ja, to je moja mama, seveda, ampak veste, moja mama je devica Marija').² Shizofrenik reimpregnira, desimplificira ojdipsko strukturo do nerazpoznavnosti in jo tako minira oziroma pokaže na njeno prvotno kompleksnost oziroma neobstoječo trdnost takega prvega načela. To seveda ni samo osvobajajoča funkcija, ampak je lahko tudi destruktivna, saj spodbija vzpostavljenje strukture delovanja, ne da bi nujno nudila neke alternative. Vseeno pa je možno misliti shizofrenika kot tisto figuro, ki fungira kot pozitivni princip in se vsaj poskuša osvoboditi spon določenih filialnih/genealoških predpostavk, ki ne morejo biti edini determinirajoči princip. Shizofrenik je tu figura, preko katere je mogoče misliti drugačne odnose, drugačne strukturacije, ki se izmikajo zakoličitvi. Kdo ali kaj je torej shizofrenik v kontekstu umetnosti – ali in kako je mogoče minirati umetnost znotraj umetnosti, ne da bi nujno govorili o njenem koncu?

Princip 'očkamamica' v umetnostnem diskurzu se ne reproducira zgolj preko govora o umetnosti, ne obstaja zgolj na metaravni inštitucije umetnosti (muzeji, teorija), temveč tudi na ravni same produkcije, ki nikakor ne obstaja neodvisno od celotne diskurzivne mreže. Zato je tudi produkcija umetnosti vedno že pisava – v tistem širokem smislu, kakor ga opisuje Jacques Derrida –, ki je po svojem bistvu vedno že nasilna. Derrida v delu *O Gramatologiji* govori o Levi-Straussovem preučevanju plemena Nambikwara, za katerega predstavnike slednji predpostavlja, da so čisti in dobri, saj pri njih pisava še ni nastopila. To primitivnost Levi-Strauss povzdiguje kot neko primarnost, kot izvornost, in tako izvaja obrnjeni kolonializem. Derrida pravi, da je »Levi-Straussov strukturalizem nek fonologizem«³, privilegiranje govornih besed nad pisavo, ponižanje in izključitev pisave. Levi-Strauss namreč pri primeru plemena Nambikwara pozablja, da pleme pozna prepoved nekomu izdati lastno ime drugega člana plemena. Taka prepoved je po Derridaju vedno že pisava, prapisava, saj vzpostavlja 'subjekt' vse »od prvega svitanja govornice.«⁴ Nasilje obstaja torej od nekdaj, nemogoče je zapopasti njegov izvor z odkritjem pisave, saj je

ta inherentno prisotna že mnogo prej. Poglavar plemena tako, še preden se nauči pisave, v kar ga uvede antropolog, že ve in razpozna njeno strukturno moč dominacije in s čačkami nato uveljavlja avtoriteto nad svojim plemenom. Tudi zgolj abstraktne podobice, ne da bi jih člani plemena, niti avtor sam, razumeli, imajo določene učinke, interpelirajo v razmerja moči. Bi res lahko dosti drugače trdili za marsikatero v kakšnem muzeju izobešeno sodobno umetniško produkcijo? Načini razstavljanja namreč mnogokrat potencirajo umetniško avro umetnine celo tako, da jo mistificirajo in delajo še bolj nerazumljivo, kot je sicer – razstavljanje raznih dokumentov in sledi akcij in performansov brez potrebne razlage denimo je pogosta praksa, ki muzeje sodobne umetnosti dela že skoraj žanrsko distinktivne oziroma tipske. Niso pa vedno 'krive' le inštitucije. Kot opozarja Derrida – nasprotno kot je opazil Levi-Strauss – ni pisava pokvarila poglavarja, ampak je ta moral že prej poznati nasilje in avtoriteto kot funkcijo, da jo je sploh lahko prepoznal v sami gesti pisanja in branja in jo tako izrabil. Tako kot poglavar tu ni dobri čisti primitivec, pokvarjen šele od pisave, ki mu je bila prinesena od zunaj, tudi umetnik in njegova umetnina nista čista in neodvisna od zahtev sveta umetnosti in zato morda ni odveč kdaj posumiti tudi na pojav, ki bi mu lahko rekli sodobnoumetniški manierizem. Če se umetnost tako zapleta sama vase, če sledi zahtevi očeta, se njeno polje delovanja oži; hermetičnost ni nujno vedno posledica progresivnih naprednih idej, ampak je lahko tudi rezultat nekritične, filialne samonanašalnosti. Seveda pa od umetnostne produkcije težko pričakujemo, da bi se borila z institucijo od zunaj, preostane ji samo shizofrenikova pozicija, ki minira obstoječe meje umetniškega diskurza tako, da jih razpleta in na novo zapleta, da ni več mogoče določiti, kaj je zunaj in kaj je znotraj.

Derrida opozarja še na eno pomembno dejstvo, ki ga Levi-Strauss sicer navaja v svoji disertaciji – v delu *Žalostni tropi*, kjer piše o plemenu Nambikwara, pa ga izpušča. Dejstvo je namreč, da člani plemena kljub vsemu izdelujejo »nekatero geometrijske poteze na bučah«.⁵ Levi-Strauss tem znakom pripisuje goli estetski pomen in mu odreka pomen pisave. Derrida pa opozarja, da tudi besede kot

so »grebsti«, »vtisniti«, »olupiti«, »vrezati«, »začrtati«, »odtisniti« pomenijo enako kot beseda »pisati« v svojem metaforičnem jedru in zato ljudstvu ne smemo odrekati pisave, ker se nek akt, ki je v svojem bistvu akt pisave, prevaja z drugo besedo.⁶ Antropolog sklepa na golo estetsko vrednost teh zarez na bučah zato, ker člani plemena pravijo, da je 'delanje črt lepo'. »Videti je, da Levi-Strauss ne le domneva, da lahko izoliramo estetsko vrednost /.../, temveč tudi predpostavlja, da je v pisavi v 'pravem pomenu', do katere člani plemena Nambikwara nimajo dostopa, estetska kvaliteta zunanja.«⁷ A noben vrez ni zgolj estetski, nobena črta ni zgolj okras kar tako – če ne drugega, ima vsaj ta pomen, da iz nečesa arbitrarnega določuje normo estetskega, kar pa ni nič drugega kot nasilje enega stališča nad drugim – torej že zametek družbene klasifikacije. Iz teh preprostih zarez so člani plemena Nambikwara kaj hitro prešli na »sheme, ki opisujejo in pojasnjujejo genealogijo in družbeno strukturo.«⁸ Tako shematiziranje ni moglo nastopiti šele, ko je bilo plemenu s pisavo ponujeno od zunaj, s strani antropologov, kakor sklepa Levi Strauss, ampak je sam pogoj vsakega grafizma. Sama »geneza pisave (v običajnem smislu) (je) skoraj povsod in najpogosteje povezana s skrbjo za genealogijo.«⁹ Kakor pravi Derrida, »genealoška relacija in družbena klasifikacija sta točki prešitja prapisave, ki je pogoj (tako imenovanega oralnega) jezika in pisave v običajnem smislu.«¹⁰

Ne moremo torej trdno locirati tiste točke, ki bi razločevala izvorno dobroto od nasilja, kakršna naj bi bila po Levi-Straussu pisava v ožjem smislu, saj kulturo vedno že zaznamuje prapisava, ki pa je ni mogoče zapopasti, je izmuzljiva in ni jasno, ali je posledica ali vzrok nasilju (geneologizaciji, filiaciji itd.), lastnemu kulturi. Ravno tako lahko tudi Ojdipov kompleks obstaja samo kot tak hkraten produkt in vzrok socialne reprodukcije – a to ne pomeni, da je kar koli esencialnega in da se proti njegovi navidezni fiksnosti ni moč boriti. A kako se proti njej boriti, kako nenazdanje tudi umetnostni diskurz osvoboditi nasilja, če se vedno že nahajamo znotraj njega? Ne le ko pišemo o umetnosti, ko jo razstavljamo, ko jo primerjamo z drugo, ko jo vpisujemo v kanon, temveč tudi ko umetnost (tako ali drugače) delamo, smo namreč že

znotraj nasilja (prapisave). Kako se naučiti operirati s tem nasiljem, kako ga diseminirati, kako shizofreno vpeljevati nove referenčne točke tako, da se tiste predpostavljene med njimi izgubijo ali pa vsaj postanejo zgolj ene med mnogimi?

Vsakršno navajanje primerov dobre prakse bi se na tem mestu zdelo preveč perskriptivno in se ne bi moglo izmuzniti ravno tistim pastem v zvezi z nasiljem pisave, v zvezi s filialnimi načini kanoniziranja, ki smo jih opisovali zgoraj. To bi bilo mogoče le, če bi bili zmožni navesti množico tudi med seboj nasprotujočih si umetniških strategij in praks ('Je mama, ampak je tudi devica Marija'), a bi v tem težko uspeli, niti za to tu ni prostora. Vseeno pa se poskušajmo izmotati iz shizofrenikovega malodušja ('Pustite me samega!').

Kako je možno torej po vsem tem, če se resnično želimo izogniti 'očkamamice' v umetnostnem diskurzu, še delati umetnost, še pisati o umetnosti, še razstavljati umetnost? Je resnično potrebno, da *verjamemo* v podstat umetnosti, ki jo neprestano gradijo inštitucije in tudi sama izgrajuje njih in le tako ostajamo znotraj nje, a jo tako hkrati tudi sami nasilno preoblikujemo, kakor tudi ona očitno nasilno (ideološko?) oblikuje nas? Vsakršna pozicija zunaj umetnosti pa je bržkone še bolj ohromljujoča, saj je bodisi preveč vzvišena oziroma cinična ali pa se takoj, ko o umetnosti spregovori, tako ali tako že umaže z njeno 'notranjostjo'. Prav zato se tudi za dotično pisanje pozicija zdi brezizhodna in bolj kot shizofrena kar malo klavstrofobična. Kam pobegniti s psihiatrovega kavča? Ojdip nas lovi. Nista postala tudi Derrida in Deleuze naša očka?

Morda se zdi, da bi bilo smiselno razpustiti sam pojem umetnosti, da bi paradokсно 'umetnost' lahko spet obstajala – kar pa ne pomeni, da ne bi bila takoj nato ponovno podvržena novim geneologijam, novim strukturacijam in s tem novemu nasilju. Morda dajemo prevelik pomen besedam in bi imelo marsikdaj tisto, čemur pravimo umetnost, 'isti vonj z imenom drugim', čeprav je marsikatero sodobno umetniško delo narejeno ravno na deklarativni predpostavki svoje umetniškosti in ima tako pomen samo znotraj umetniškega diskurza. Kar pa seveda ne

pomeni, da v nekaterih primerih ne more biti relevantno in da ravno s to svojo gesto ne subvertira in širi samega polja umetnosti.

To besedilo ne ponuja odgovora na naslovno vprašanje. Prej je razširitev tega vprašanja. Dobro bi bilo, da bi neprestani poskusi odgovarjanja in nadaljnega razširjanja tega vprašanja postali del našega delovanja (in nenazadnje, če je prej delovanje pomenilo vkaluplajoč, fašistoiden, birokratski princip – 'ne-delovanja'). Res je, da morda hromijo in včasih celo ustavljajo produkcijo, a kakor pravita Deleuze in Guattari – okvare so nujni pogoj 'železnega stroja'. Da ti delujejo, smo vedno že zapleteni v raznorazne binarne spoje – zakaj bi bil naš splet z umetnostjo kaj bolj problematičen, kot je naša vpetost v druge odnose – družinske, dominacijske (Levi-Strauss) itd.? Bolj pomembno je nemara, da jih ne jemljemo preresno, za kar pa je seveda potrebnega veliko resnega dela.

Opombe

1. Deleuze G. in Guattari F., *Anti-Oedipus, continuum*, London in New York 2004, p. 15.
2. Prav tam.
3. Derrida J., *O gramatologiji*, Analecta, Ljubljana 1998, p. 130.
4. Prav tam, p. 137.
5. Prav tam, p. 155.
6. Prav tam.
7. Prav tam, p. 156.
8. Prav tam.
9. Prav tam.
10. Prav tam., p. 157.

To ne bo članek o nemoči politične umetnosti.

To ne bo članek o tem, kako je vsaka umetniška gesta, v kolikor se vpiše v umetniški diskurz – torej v kolikor se vzpostavi kot umetniška gesta –, radikalno impotentna. To ne bo članek o tem, kako je vsaka umetniška gesta impotentna prav zato, ker *je* umetniška gesta, ker se vselej že vpiše v umetniški diskurz, katerega naj bi kritično preizpraševala. To ne bo članek o tem, kako je edina možna politična gesta, ki preostane umetnici znotraj umetniškega diskurza, samo-utišanje, samo-izničenje, samo-izbris. To ne bo članek o tem, kako je edini možni upor proti hiperprodukciji del, podob, imen, blagovnih znamk, umetniških subjektivitet, raziskovalnih procesov, samo-inštalacij in konceptualnih performansov ta, da ne produciramo. To ne bo članek o tem, kako bi bilo bolje, da ta članek nikoli ne bi bil napisan.

To tudi ne bo članek o tem, kako se mora vsaka umetniška gesta, da bi antagonistično nastopila proti umetniškemu diskurzu, institucijam, pogojem (ne)vidnosti in vidljivosti ter ekonomskemu kontekstu produkcije, distribucije in potrošnje umetnosti, vselej že vpisati v ta isti umetniški diskurz, vselej delovati znotraj ali v odnosu do institucij, vselej vzpostaviti pogoje za lastno vidljivost (ali za vidljivost lastne nevidnosti), se vselej vpeti v ekonomski kontekst produkcije, distribucije in potrošnje umetnosti. To ne bo članek o tem, kako mora

vsaka umetniška gesta, da bi kritično spregovorila o hiperprodukciji umetnosti, vselej že spregovoriti, biti proizvedena. To ne bo članek o tem, kako je vsak govor o molku – govor. To ne bo članek o tem, kako ni mogoče molčati, ne da bi vselej že – govorili. Ali pisali. To ne bo članek o tem, kako je nemogoče pisati o uporabi hiperprodukciji – umetnosti, diskurza, teorije, člankov – drugače kot tako, da bi pisali. To ne bo članek, ki ne bi hotel nikoli biti napisan.

To ne bo članek o tem, kako je moral Mladen Stilinović, da bi kritično nastopil proti socialističnemu produktivizmu, iz lastne lenobe napraviti delo (*Umetnik na delu*). To ne bo članek o tem, kako je moral Mladen Stilinović, da bi afirmiral konceptualno lenobo, potrebno za produkcijo umetnosti proti kapitalistični delavnosti samozaposlenega umetnika, proizvajati dela o lenobi umetnika. To ne bo članek o tem, kako je moral Mladen Stilinović, da bi napisal hvalnico lenobi (*In Praise of Laziness*), prenehati biti len in hvalnico napisati.

To ne bo članek o tem, kako je moral Georges Bataille, da bi premislil in afirmiral pojem neproduktivnega potroška – energij, telesa, duha, materialnih dobrin, surovin – biti produktiven in nekaj proizvesti (spis o neproduktivnem potrošku, zbran v zborniku *Visions of Excess*). To ne bo članek o tem, kako je vsak argument proti produktivizmu – sproduciran argument. To ne bo članek o tem, kako vsak argument za nezmerno potrošnjo časa, prostora, sredstev, afektivnih investicij, subjektivnosti – vselej že sodeluje pri proizvodnji dobrin, katerih trošenje zagovarja.

To tudi ne bo članek o tem, kako je moral duo 0100101110101101.ORG, da bi umetniškemu sistemu in njegovi nenasitni žeji po nenehni umetniških novostih in spektaklu bizarnosti nastavljal ogledalo, v tem spektaklu sodelovati. To ne bo članek o tem, kako je moral duo 0100101110101101.ORG, da bi nastavljal ogledalo potrebi po nenehni produkciji novih in šokantnih umetniških del, novih in brez kompromisnih umetniških subjektivitet, tako umetniško subjektiviteto, taka umetniška dela tudi ustvariti. To ne bo članek o nujnosti proizvodnje avtorskih funkcij, da bi problematizirali institucionalno potrebo po proizvodnji

vedno novih, geografsko in politično specifičnih avtorskih funkcij. To ne bo članek o projektu Darko Maver.

To tudi ne bo članek o tem, kako je moral Igor Štromajer, da bi izbrisal svoje pretekle net-art projekte, ki so zaradi sprememb v spletnem programiranju in nastopu spleta 2.0 estetsko, konceptualno in predvsem programsko zastarali, proizvesti novo delo – ritualni trajajoči performans *Izbris*. To ne bo članek o tem, kako je moral Igor Štromajer, da bi se delno samoizbrisal, na novo vpisati v umetniški diskurz. To ne bo članek o tem, kako vsaka gesta samoizbrisa vselej nujno poteka na način drugačnega, novega vpisa.

In to tudi ne bo članek o tem, kako je moral Igor Štromajer, da bi afirmiral geslo »*Make love not art*«, to geslo uporabiti za naslov svoje razstave in ustvariti umetniško delo in umetniški dogodek. To ne bo članek o tem, kako je moral Igor Štromajer, da bi afirmiral ljubezen (in življenje) napram umetnosti (in delu), ponovno ustvarjati umetnost, proizvesti še eno umetniško delo (razstavo). (Dejansko je to bil članek o življenju in ljubezni, a o tem potem.)

In ko smo že pri ljubezni in umetnosti: to prav tako ne bo članek o tem, kako sta morali Bojana Kunst in Ivana Muller, da bi spregovorili o pogojih lastnega kreativnega, fleksibilnega, projektnega, mobilnega, rezidenčnega dela, ki jima onemogoča, da bi se znašli na istem kraju v istem času in dejansko sodelovali – dejansko sodelovati. To ne bo članek o tem, kako sta morali Bojana Kunst in Ivana Muller, da bi spregovorili o nemožnosti proizvodnje skupnega projekta – *Finally Together On Time* – proizvesti skupni projekt *Finally Together On Time* (pa četudi v performans-predavanju dejansko, telesno, nista bili skupaj v istem času, na istem kraju). To ne bo članek o tem, kako moramo, da bi spregovorili o nemožnosti dela zaradi preveč dela – ponovno delati.

To tudi ne bo članek o tem, kako sta morala Martina Ruhsam in Vlado Repnik, da bi pokazala na nenasitno potrebo po političnem, medijskem in umetniškem spektaklu – v njem (čeprav *per negationem*) sodelovati. To ne bo članek o tem, kako sta morala Martina Ruhsam in Vlado

Repnik, da bi se uprla potrebi po proizvodnji znakov, pomenov, diskurzov, sama sodelovati pri proizvodnji znakov, pomenov, diskurzov (četudi *per negationem*). To ne bo članek o tem, kako sta morala Martina Ruhsam in Vlado Repnik, da bi poplavi političnih stališč, ki so reprezentirana na medijskem trgu, zoperstavila odsotnost reprezentabilnega stališča, tovrstno stališče v redu vidnega in v redu semiotičnega (s praznim protestnim plakatom) proizvesti. To ne bo članek o tem, kako je tudi *Blank Protest* – (na medijskem, političnem, umetniškem polju) some kind of protest.

To tudi ne bo članek o tem, kako je moral kolektiv, zbran okoli projekta *Everybody's Tool Box*, da bi se na materialni ravni kritično zoperstavil pogojem sodobne prekerne umetniške subjektivitete – mobilnosti, fleksibilnosti, konektivnosti – proizvesti pogoje za nemara malo počasnejšo in okornejšo, a vendar sorodno umetniško subjektiviteto. To ne bo članek o tem, kako je moral kolektiv, zbran okoli projekta *Everybody's Tool Box*, da bi se zoperstavil nomadskemu kroženju umetniških subjektivitet po tujih rezidencah, ki uokvirjajo njihovo projektno delo, proizvesti pogoje za še eno (morda malenkost daljšo) rezidenco in prijaviti še en projekt. To ne bo članek o tem, kako je lahko alternativa nomadskemu geslu *X lokacij v X mesecih* zgolj malo manj lokacij ali malo več mesecev: *6 months 1 location*. To ne bo članek o tem, kako alternativa množenju lokacij in krajsanju mesecev nikoli ne more biti – neskončno mesecev in fiksnost lokacije.

To ne bo članek o tem, kako sta morala Charles Esche in Maria Hlavajova, da bi kritično naslovlila pogoje hiperprodukcije umetniških spektaklov v obliki biennialov – v enem sodelovati. To ne bo članek o tem, kako sta morala Charles Esche in Maria Hlavajova, da bi kritično naslovlila spektakelsko hiperprodukcijo kuratorskih izjav, ki zasenčijo umetniška dela na biennialih, proizvesti kuratorsko izjavo (ki ponavlja drugo kuratorsko izjavo) brez umetniških del: *Once is Nothing*. To ne bo članek o nič.

To ne bo članek o tem, kako je morala Hito Steyrl, da bi kritično naslovlila pogoje dela in hiperprodukcije sodobne umetnosti, ustvariti

še eno umetniško delo. To ne bo članek o tem, kako je morala Hito Steyryl, da bi se zoperstavila cirkulaciji videopodob njenih del, ustvariti nove videopodobe. To ne bo članek o tem, kako je morala Hito Steyryl, da bi stavkala, lastno stavko posneti. To ne bo članek o tem, kako stavka videoumetnice ne more biti ugasnjen ekran, temveč je to posnetek ekrana, ki je namerno razbit (*Strike*). To tudi ne bo članek o tem, kako bi tudi stavka videoumetnice na način ugasnjenega ekrana, če naj deluje kot stavka, vselej že bila – umetniško (video)delo.

To ne bo članek o tem, kako je moral pisar Bartleby v Mellvillovi zgodbi, da bi lahko ponavljal svojo formulo, s katero je odklanjal pisarsko delo (in vsakršno aktivnost), vselej in vsak dan priti v pisarno, kjer so mu vsiljevali delo in vsakršno aktivnost. To ne bo članek o tem, kako morajo delavci, da bi opozorili na lastno stavko, večinoma zasesti delovna mesta in delo z drugačnim – delnim, slabim, počasnim – delom dejansko, aktivno, otežiti. To ne bo članek o tem, kako brezposelni ne more biti stavkajoči.

To ne bo članek o tem, kako je morala Helene Vosters, da bi izterjala simbolično zaustavitev ekonomsko-vojaškega kompleksa, to storiti znotraj ekonomsko-umetniškega in ekonomsko-akademskega kompleksa. To ne bo članek o tem, kako je morala Helene Vosters, da bi se z materialno in simbolno dekonstrukcijo severnoameriškega militarizma (z odpletanjem tkanine vojaških uniform) zoperstavila potrebi po nenehni konstrukciji in produkciji ter njuni povezavi z nasiljem in vojaško ekspanzijo, sama proizvesti – umetniški dogodek (delavnico-performans-inštalacijo *Thread by Thread: Deconstructing Militarism, Un-sewing Circle*). To ne bo članek o tem, da je govoriti o ekologiji umetniške, akademske, ekonomske produkcije vselej že – neekološko. To ne bo članek o tem, kako je sam ta članek – neekološki.

To ne bo članek o nemoči politične umetnosti. To ne bo članek o nemoči umetniškega, teoretskega ali političnega diskurza. To ne bo članek o nemoči tega članka. To ne bo članek, kakršnih je bilo že neskončno mnogo. To ne bo članek, kakršnih ne bi smelo biti, če bi hoteli biti konsistentni s seboj. Ne, (tokrat to ne bo) via negativa.

**

To je bil članek o tem, da umetnost (in umetniški, teoretski politični diskurz) vselej, kakorkoli že – je.

To je bil članek o tem, da nujnost produkcije umetnosti, ki govori o onemogočanju produkcije s strani diktata hiperprodukcije, ne kaže na nemožnost avtonomije umetnosti od trga; ne kaže na vselejšnjo pajdašenje umetnosti s kapitalizmom; ne kaže na nemožnost politične ali antagonistične umetnosti danes. To je bil članek o tem, da nujnost produkcije umetnosti, ki govori o nemožnosti lastne produkcije zaradi diktata hiperprodukcije, kaže zgolj na to: nujnost produkcije umetnosti.

To je bil članek o tem, da umetnost ni politična zgolj tedaj, ko je ni; to je bil članek o tem, da je umetnost lahko politična na množstvo načinov in na več ravneh (vsebinsko-ideološkem; formalno-proceduralnem; materialno-produkcijskem; estetsko-kontekstualnem ...). To je bil članek o tem, da umetnosti lahko spodleti na vsakega od teh načinov in na vsakem od teh nivojev; to je bil članek o tem, da umetnost lahko tudi ni politična na kateremkoli od teh nivojev in na kateregakoli od teh načinov, pa ni zato še nič manj – umetnost.

To je bil članek, ki citira: »Neskončni stik gibanja umetnosti proti vzpostavljenim mejam (že v času renesanse, a predvsem v moderni), njena nagnjenost k prenovi lastnih materialov ekspresije in ontološke teksture perceptov in afektov, ki jih proizvaja, prinaša, če že ne neposredno okužbo drugih domen, potem vsaj podčrtanje in reevalvacijo kreativne dimenzije, ki jo preči. Umetnost nima monopola nad kreacijo, a pripelje sposobnost invencije mutantnih koordinat do ekstremov: proizvede prej neobstoječe, nevidene in nemisljive kvalitete biti.« (Felix Guattari, *Chaosmosis*: 106)

To je bil članek o tem, da je bilo biološko in ornitološko delo Rose Luxemburg o vrstah ptičev in njihovih socialnih navadah prav tako pomembno za vztrajnost življenja kot njene historično-materialistične razprave. To je bil članek o tem, da je *Kapital akumulacije* (Raqs, dvokanalna videoinštalacija, 2010) prav tako delo uporne vztrajnosti,

kot je to *Akumulacija kapitala* (Rosa Luxemburg, monografija, 1913). To je bil članek o tem, da je kapital akumulacije materialnosti življenja – požirek kave ali vročega čaja, materialnost časa za kavačaj-čik pavzo, materialnost časa dela, materialnost časa počitka, močvirje onkraj mestne industrijske cone, močvirje znotraj mestne industrijske cone, materialnost akumulacije časa med obema močvirjema (ali stanjema istega močvirja), psiho-fizika delavk, ki si delijo čaj ali ponudijo čik, materialnost delavskih teles, ki se trošijo in si zaželiyo čika ali čaja, okorna materialnost smeti, ki jih proizvajajo, neskončno večja materialnost smeti, ki jih proizvajajo tovarne, firme in korporacije, kjer so zaposleni, gorivo prevoza v službo, blok časa, ki ga terja prevoz, vztrajnost otrok, ki čakajo na starše, kopičenje ptičjih teles, ki ginejo v mestnem smradu, ptičja telesa, ki se selijo na jug, eno počivajoče na drugemu, digitalna materialnost dvokanalnega toka podob videoinstalacije, valovanje, ki ga proizvaja glas, odmevajoč iz zvočnikov, tok svetlobe, ki ga oddaja ekran v galeriji, zvok tipk pod piščočimi prsti, tresenje tipkovnice, bolečina v hrbtu, ki spremlja sedenje pred zaslonom, čaj z izdatnim teinom, ki krepi piščoče telo, materialnost neobstojećih pavz in materialnost vseobsegajočega časa dela ... To je bil članek o tem, da so vse te materialne razsežnosti življenja in dela, ves ta kapital akumulacije življenja, ki v trajnosti vztraja kljub nenehnim ponovitvam apropiacije in izničjenja, ki vztraja v svoji ekscesni ne(u)porabnosti, prav tako dejanje nemara manj vidne, manj mediatizirane, manj reprezentirane, pa vendar vselej prisotne vztrajnosti življenja, kot je to eksplicitni, mediatizirani, reprezentirani upor proti akumulaciji kapitala; kot je to stavka delavcev v tovarni zaradi predolgega delovnega časa; kot je to stavka zaradi ukinjenega odmora za malico ali protest zaradi človeškemu zdravju nevarnega kopičenja odpadkov; kot je to protest zaradi uničenja biotopa močvirja znotraj mesta, protest zaradi hrbtnih bolečin; kot so to prazne strani v časopisu, reviji, zborniku ali prazne stene v galeriji ali ugasnjen ekran. Kot bi nemara dejala Deleuze in Guattari: upor je primaren, zajetje sledi.

To je bil članek, ki ponovno citira: »Umetnost ustvarja ljudstvo, ki

pride, z utelešenjem kaozmičnega in 'virtualnega dogodka', dogodka, ki ga ni mogoče živeti znotraj obstoječega stanja stvari, dogodka, ki ga ni mogoče tolerirati znotraj meja obstoječih skupnosti, dogodka, ki ni nič manj kot revolucija. To pomeni, da 'disidentski vektorji', ki jih proizvede transverzalnost umetnosti, niso zgolj prav toliko naravni kot tehnični, temveč da je njihov 'disenz' bolj materialen kot diskurziven.« (Stephen Zepke, *On the Ecology of Institutional Critique*)

To je bil članek o tem, da umetnost, kakor pelikani in močvirje, obstaja pred, med in po mestu, pred med in po akumulaciji kapitala; ne glede na to, ali pri slednji sodeluje ali ne, je vselej že del kapitala akumulacije materialnosti življenja, ki vztraja. In bolj ko je neuporabna – manj ko služi sodobnim mehanizmom spekulativne valorizacije ekonomske, politične, etične, humanistične, konceptualne vrednosti, bolj ko s svojo neuporabno vztrajnostjo, potrošno odvečnostjo lastne materialnosti razgalja spekulativno breztemeljnost ekonomske, politične, etične, humanistične, konceptualne valorizacije umetnosti – bolj se nalaga, bolj postaja del kapitala akumulacije življenja, ki vztraja pred, med in po, znotraj, mimo in onkraj akumulacije kapitala; bolj vztrajno, uporno je.

To je bil članek, ki svoje misli torej razvija v srečanju z nekim drugim kapitalom – *Kapitalom akumulacije*. To je bil članek, ki je nastal ob srečanju s tem drugim in povsem drugačnim *Kapitalom*, ki prav tako predvsem vselej že (vztrajno, uporno) je. To je bil članek, ki se upira (ideološki) restrikciji možnih oblik kapitala akumulacije življenja in umetnosti s strani tistega drugega, bolj vidnega, reprezentiranega in mediatiziranega *Kapitala* in njegovih eksegetov. Nemara je bil to zelo naiven članek. A bil je vsaj članek, ki je.

W. Benjamin, S. Buck-Morss, J. Rancière: politika-estetika

Jovita Pristovšek

Walter Benjaminova povezava političnega in estetskega, ki jo v epilogu besedila *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* sklene s famoznima in zato ničkolikokrat citiranima stavkoma »[t]ako je z estetizacijo politike, ki jo uganja fašizem« in pa »[k]omunizem mu odgovarja s politizacijo umetnosti« (Benjamin 1998: 176) pušča nemalo odprtih vprašanj. Težko bi trdili, da s *politizacijo estetike*, ki jo Benjamin neposredno poveže s komunizmom, označuje revolucionaren, političen potencial estetike (v kontekstu množične reprodukcije) za mobilizacijo množic (proletariata) upoštevajoč, da sta obe obliki vezi med estetiko in politiko, vsaj v tej konstelaciji, le dve obliki skrajnosti te vezi. Natančno ta problem v uvodu svoje revizije omenjenega Benjaminovega eseja izpostavi že Susan Buck-Morss, ko podvomi, da bi Benjamin s politizacijo estetike mislil kulturo kot zgolj gonilo komunistične propagande. (Buck-Morss 1992: 4-5)¹ Benjamin po Buck-Morssovi namreč »zahteva od umetnosti precej bolj zahtevno nalogo – to je *razveljaviti* alienacijo telesnega sensoriuma, *obnoviti instinktivno moč človeških telesnih čutov zavoljo človeške samoohranitve* in to ne z izogibanjem novim tehnologijam, temveč skozi njihovo *prečkanje* [*passing through them*].« (Ibid.: 5) Problem z interpretacijo zaključnega segmenta besedila Buck-Morssova vidi prav v spremembi konstelacije, v kateri Benjamin tekom eseja sicer razvija pojme *politika*, *umetnost* in *estetika*. (Ibid.: 5) A da bi dognala Benjaminovo politično-estetsko, Buck-Morssova predlaga

branje Benjaminove izkušnje kot nevrološke. V svoji reviziji eseja se namreč vrne k etimološkemu pomenu *estetike*, katere izvoren teren je realnost, telesna in materialna narava (Ibid.: 6), pri čemer se sklicuje na *Ideologies of Aesthetics* Terryja Eagletona – slednji v svoji knjigi oriše razvoj estetike začevši z nemškim razsvetljenskim filozofom Alexandrom Baumgartenom (izumiteljem filozofije estetike) –, samo revizijo pa nadalje spelje na razpravo o nevronih in razvoju možganov ter jo zaključi s psihoanalitično primerjavo med izraznimi obraznimi potezami Hitlerja in Darwinovimi primeri izrazov in čustev človeka ter živali. Buck-Morssina potreba po vpeljevanju (darwinovske) filogeneze in (freudovske) ontogeneze, po vračanju k izvornemu pojmu estetike, v njegovo somatsko, instinktivno, celo animalistično konotirano lego, namreč izvira iz želje, da bi pokazala, kako nam kamera (in tehnologija splošneje) lahko pomaga razumeti benjaminovsko optično nezavedno ter procese, s katerimi je estetika sprožila *anestetizacijo* recepcije množičnega gledalca prav prek samega razvoja tehnologije.

A navkljub orisanemu procesu, ki bi ga lahko poimenovali proces depolitizacije (omogočen s prihodom možnosti množične tehnične reproduktibilnosti), je Buck-Morssova mnenja, da »Benjaminovo kritično razumevanje družbe množic prekinja [disrupts] tradicijo modernizma (mimogrede, bistveno bolj radikalno [incidentally] kot to počne njegov sodobnik Martin Heidegger) z razstreljevanjem konstelacije [by exploding the constellation of] umetnosti, politike in estetike, v katero je bila ta tradicija sprijeta [congealed] do dvajsetega stoletja.« (Ibid.: 5)

1. Politika-estetika

Benjaminov odnos do tradicije kakor tudi samo intenco omenjenega eseja inavgurira že Paul Valéryjev citat, umeščen v uvodnem delu eseja. Valéry na tem mestu omenja »spremembe v starodavni industriji lepega« (Valéry v Benjamin, 1998: 147), ki jih pripiše *presenetljivo hitremu prilagajanju in preciziranju sredstev*, slednjih tesno povezanih s fizičnim delom, ki obstaja v vseh umetnostih in ki spričo teh sprememb

ne sme ostati prezrt. Te spremembe, kot napoveduje Valéry, bodo »preobrazile celotno tehniko umetnosti, vplivale na samo invencijo in na koncu morda celo povzročile, da se bo na najočarljivejši način spremenil tudi sam pojem umetnosti.« (Ibid.: 147) Benjamin, kot znano, te spremenjene pogoje umetniškega načina produkcije pripiše tehnični reproduktibilnosti, pojma umetnosti pa tako po Benjaminu ni več moč misliti brez spremenjenih proizvodnih odnosov, ki zamajejo udomačene, tradicionalne pojme, kot so genialnost, ustvarjalnost itd. (»katerih nenadzorovana (in v tem trenutku težko preverljiva) raba pelje k obdelavi dejanskega materiala v fašističnem smislu« (Benjamin 1998: 148)). *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, je esej, s katerim Benjamin poskuša analizirati spremembo družbene in spoznavne funkcije umetnosti v času industrializma, ki je s tehnično reprodukcijo omogočila ne samo reproduciranje umetniških del, temveč tudi reproduciranje same realnosti. (Buck-Morss 1983: 212)

Temeljni premik, ki zadeva tehnično reproduktibilnost, po Benjaminu predstavlja dejstvo, da je tehnična reproduktibilnost (in iz nje izhajajoče možnosti) zameglila mejo med umetnostjo in kulturnimi objekti do te mere, da pojem *avtonomije* umetnosti ne vzdrži več (Buck-Morss v Kester 1997: 38), tako kot ne vzdrži več pojem pristnosti kot zbir vsega, »kar ji je od začetka dodala tradicija, od njenega materialnega trajanja vse do zgodovinskega pričevanja.« (Benjamin 1998: 151) Ne le, da so že ročna reprodukcija izvornika in tehnični postopki takorekoč pokazali na retroaktivnost, ki se skriva v samem pojmu pristnosti (se pravi, da je šele kopija povzročila rojstvo izvornika in tako *za nazaj* omogočila definirati, diferencirati in stopnjevati njegovo pristnost, ki je v razmerju z ročno reprodukcijo kot ponaredkom še ohranjala specifično avtoriteto), temveč je, kot pokaže Benjamin, sama tehnična reprodukcija v temelju spremenila razmerje med pristnostjo (izvirnikom) in reprodukcijo (kopijo, ponaredkom) kot tako, prav zaradi dejstva, da, prvič, *ni* podvržena zvestemu posnemanju izvornika (lahko kadrira, upočasnjuje, povečuje in drugo) in, drugič, da hkratno s tem daje tudi sam posnetek izvornika v nov položaj. Proces pretresa tradicionalnega je tako po Benjaminu dvojen: prvi je, da »reprodukcij ska

tehnika ločuje reproducirano od tradicije. S tem, ko množi reprodukcijo, zamenjuje enkratni pojav umetniškega dela z možičnim. In [drugi] s tem, ko omogoča reprodukciji, da se približa tistemu, ki jo sprejema v sleherni situaciji, aktualizira tudi reproducirano.» (Ibid.:151, kurziva je avtorjeva)²

Novost, ki jo prinese tehnična reproduktibilnost, Benjamin torej vidi ne samo v možnosti množične kulture, da bi demokratizirala dostop do kulture, ki je bila do nedavnega rezervirana za privilegirano buržoazijo, temveč da bi demokratizirala tudi samo kulturno produkcijo. (Buck-Morss v Kester 1997: 38) »*Veliko večje množice udeležencev so porodile nov način človekove udeležbe v umetnosti,*« (Benjamin 1998: 173, poudarek je avtorjev), pravi Benjamin, še prej pa pove, da »razlikovanje med avtorjem in občinstvom izgublja svoj načelni pomen« (Ibid.: 164) in da »daje filmski tehnik vsakomur možnost, da iz pešca postane statist.« (Ibid.: 164) Omenjena *aktualizacija reproduciranega* torej niti ni toliko sama reartikulacija izvirnika (zaradi novega konteksta, v katerega je izvirnik postavljen in razumljen), prej gre za problem, ki se postavlja kot naloga prihajajočim umetniškim praksam, to je najti tisti potencial umetnosti, ki bi omogočil pokazati na samo 'reproducirano realnost', pomagal razkriti kapitalistične postopke, ki so možnost tehnične reproduktibilnosti izkoristili v nameri reprodukcije množic, s tem pa pokazati, kako se »materija poigrava s človekom« (Ibid.: 162, glej opombo 11), kako je »vidik resničnosti, ki ni vezan na aparaturo, /.../ postal zdaj njen najbolj umetni vidik.«³ (Ibid.: 166) In, ne nazadnje, kako je tehnična reprodukcija zameglila mejo med umetnostjo in ne-umetnostjo.

»[T]ehnična reprodukcija umetnino prvič v zgodovini odrešuje njenega parazitskega prebivanja v ritualu. Reproducirana umetnina postaja čedalje bolj reprodukcija umetnine, ki je tudi namenjena reproduciranju. *V trenutku, ko v umetniški produkciji odpove merilo pristnosti, pa se spremeni tudi celotna funkcija umetnosti. Namesto iz rituala izhaja njena funkcija odslej iz prakse: namreč iz politike.*« (Ibid. 155)

2. Umetnost in življenje (politizacija estetike)

Navkljub *velikanskemu in neslutnemu manevrskemu prostoru* (Ibid.: 169), ki nam ga tehnična reprodukcija zagotavlja (Benjamin v tem kontekstu govori o filmu) bodisi z osvetlitvijo gest, ki razkrivajo *optično nezavedno* (Ibid.:170), bodisi s širjenjem pogleda »v prisile, ki obvladujejo naše bivanje« (Ibid.: 169), je odnos politika-estetika, kot ga gradi Benjamin v omenjenem eseju (kakor tudi drugje), vse prej kot enostaven. Besedilo kot celota vsebuje precej manj optimističnih točk (kot to deluje na prvi pogled), točk, ki odpirajo ali vsaj deloma razjasnjujejo (politični) potencial, ki ga Benjamin pripisuje možnosti tehnične reprodukcije, poleg tega pa je, kot pravi Benjamin sam, »[u]smeritev realnosti k množicam in množic k njej /.../ dogajanje z neomejenimi posledicami tako za mišljenje kot za vizualno opažanje.« (Ibid.:153) Esej, gledano iz širše perspektive, namreč govori o radikalni samoodtujitvi subjekta, ki ga je zaznamovala moderna izkušnja šoka, vojne, vpeljave tehnologije v službo fašistične 'razstave vladajočih' prek spektakla (glej tudi opombo 12 v Benjamin 1998: 163), stalinistične kulturne politike, kakor tudi liberalno kapitalistične 'razstave blagovnega sveta' ter 'razstave zvezdnika'. (Buck-Morss 1992, Hansen 1987) Umetnost kot oblika produkcije je torej z možnostjo tehnične reproduktibilnosti in z odmikom od rituala zakorakala v polje biopolitike.

A Benjamin je domnevno mnenja, kot to argumentira Buck-Morssova, da je spoznavna funkcija umetnosti lahko *odrešena* svoje sokrivde v omenjenih procesih, v kolikor je umetnost uporabljena kot sredstvo mimetične tehnologije, kot medij izraza ustrezajoč in razkrivajoč industrijsko preoblikovano čutno percepcijo. (Buck-Morss 1983: 213) Po Buck-Morssovi Benjaminova teorija (za razliko od Adorna) množične kulture ne jemlje zgolj kot »vir fantazmagorije varljive [false] zavesti, temveč kot vir kolektivne energije, da jo premaga.« (Buck-Morss 1989: 253) Mimetična tehnologija naj ne bi zgolj omogočila poučitev kolektiva o njeni zmožnosti obrambe pred travmo industrializacije, temveč bi lahko postala tudi sredstvo rekonstrukcije

same možnosti izkušnje, ki je v tem procesu postala razbita. (Ibid.: 268) »[T]ehnološka reprodukcija vrača človeštvu tisto zmožnost za izkušnjo, ki ji tehnološka *produkcija* grozi, da mu jo bo vzela.« (Ibid.: 268) Človeška izkušnja je z industrializacijo restrukturirana, buržoazni subjekt pa bi moral svojo izkušnjo lepega, avtentičnosti itd. reartikulirati v skladu s temi spremembami. Reapropriacija mimetične moči (tehnologije) v tem smislu torej omogoča ponovno vzpostavitev povezave med imaginacijo oziroma med *umom* in fizičnim vzdraženjem (inervacijo) oziroma med *telesom*, ki sta bili v buržoazni kulturi razcepljeni. (Ibid.: 270) Podobno trditev (o odrešeniški vlogi tehnične reproduktibilnosti v okviru Benjaminovega pisanja) sicer lahko zasledimo tudi pri Miriam Hansen, ko v referenci na filmsko umetnost argumentira, da se njen potencial skriva prav v materialistični reprezentaciji (iluzije) realnosti, realnosti katere tehnološki aspekt je postal neviden, pravzaprav z njo spojen, pri tem pa navaja primer Chaplinovega filma, ki zakon aparature naredi viden skozi zakon človeškega (fragmentiranega in mehansko impulzivnega) giba (*alegorična analiza efekta šoka*). (Hansen 1987: 203)

Da so tu (torej v Benjaminovem *kognitivnem potencialu umetnosti*) še vedno prisotni nekateri temeljni postulati avantgardnih gibanj (predvsem avantgardne perspektive 20. let 19. stoletja), ki so se skušala udejanjati dobro desetletje pred nastankom Benjaminovega eseja (Ibid.: 181) (in katerih političnost se morda skriva zgolj in samo v njihovem učinku na institucijo umetnosti), ni potrebno posebej poudarjati. Morda je nezanemarljivo tudi opažanje, da je sedanost – čas v katerem nastaja umetnost, ali benjaminovsko rečeno, *tukajšnjost* in *zdajšnjost* umetnosti – za avantgarde, kot pove Alain Badiou, pomembnejša od same prekinitve s preteklostjo. (Badiou 2005: 166) Avantgardnih gibanj (predvsem nadrealističnega) Benjamin sicer ni bral kot 'artističnih' ali 'poetičnih'. (Benjamin 1978: 178) Nadrealizem mu je bil blizu, ker je čutil odpor do »nepopravljive spojitve idealistične morale s politično prakso« (Benjamin 1978: 186) in zaradi dejstva, da je tudi revolucionarni inteligenci spodletela vzpostavitev stika z množico proletarcev, ker tega ni mogla več storiti kontemplativno (Ibid.:

191) ter ker je nadrealizem »likvidiral sklerotični liberalno-moralni-humanistični ideal svobode« (Ibid:189) in konstruiral radikalnejšega. (Ibid.: 189)

»Kolektivno je tudi telo. In fizis, ki se zanj v tehnologiji organizira, se lahko skozi vse svoje politične in faktične realnosti proizvede v tisti sferi podobe, v katero nas uvede profana iluminacija. Samo kadar v tehnologiji telo in podoba tako prodirata drug v drugega, da vsa revolucionarna napetost postane telesno kolektivno oživčenje in vsa telesna oživčenja kolektivnega postanejo revolucionarni izmet, je realnost samo sebe transcendirala v tolikšni meri, kakršno zahteva Komunistični manifest. Do zdaj so samo Nadrealisti razumeli njegove sedanje zahteve.« (Benjamin 1989: 192)

Buck-Morssino razumevanje Benjaminove izkušnje ter splošneje same estetske izkušnje je torej kognitivno, somatsko. Estetiko razume kot način, kako telo zaznava realnost v animalističnem (npr. fizično-kognitivni aparat, ki se s svetom srečuje predlingvistično (Buck-Morss 1992: 6)), celo biološkem smislu. (Buck-Morss v Kester 1997: 39) Njeno stališče je, da ta telesna, senzorna izkušnja ni vedno apriori kulturno mediirana in da vsaka kognicija poseduje senzorno ali estetsko komponento, ki jo Buck-Morssova razume kot potencialno moč kriticizma. (Ibid.: 42–43) V iskanju *revolucionarne transcendence* (McNamara 2002) za Buck-Morssovo vedno o(b)staja nek del, ki je lahko rešen (univerzalizirajočega) kapitalskega primeža. Njeno predkantovsko in predhegeljansko vračanje na eagletonovski pojem estetike, njena filozofsko antropološka pozicija, kot priznava sama, pa morda deluje kot naivni empiricizem. (Buck-Morss v Kester 1997: 43)

3. Umetnost ali življenje vs. politično estetsko

Medtem ko Buck-Morssova poudarja, da je Benjamin razumel sintezo umetnosti in tehnologije (in lahko bi dejali tudi sintezo umetnosti in življenja) kot strukturno tendenco, ki ni soznačna z dejanskim zgodovinskim tokom, saj je bilo 19. stoletje priča prav

institucionalizaciji njunega razkola do zgodovini prej neznane stopnje, npr. ustanovitev ločenih in rivalskih šol *l'Ecole Polytechnique* in *l'Ecole des beaux arts* leta 1794 (Buck-Morss 1989: 126), interpretacijo Benjaminove povezave med umetnostjo in življenjem pa, kot že rečeno, spelje v smeri *revolucionarne transcendence*, pa Jacques Rancière elaborira drugoten paradoks razmerja avtonomije in heteronomije ter se z utemeljitvijo *delitve čutnega* (t.j. razporeditve in prerazporeditve mest izjavljanja, identitet itd.) eksplicitno odmakne od Benjaminove zahteve po politizaciji estetike kot spoja potrebnega za mobilizacijo množic (Ranciere 2012: 53) kot tudi od utopične vizije Buck-Morssove. Ranciere namreč definira estetiko kot specifičen režim identificiranja in mišljenja umetnosti (se pravi režim njene vidnosti, inteligibilnosti in način interpretativnega diskurza pripadajočega oblikam tega režima), pri čemer opredeljuje tri režime umetnosti: etičnega, reprezentativnega in estetskega. (Ranciere 2006) Pojem *estetike* v širšem smislu navezuje na *delitev čutnega*, ki se nanaša na implicitni zakon, ki vlada čutnemu redu in ki odreja mesta in oblike participacije v skupnem (torej na načine artikulacije med formo dejanja, produkcijo, percepcijo in misljo, ali še drugače, na avtorizacijo oziroma postopke podeljevanja mest izjavljanj). Rancierov aksiom je, da vsak misli, vsak govori, problem je le, da delitev dela in konfiguracija družbe zagotavljata gospostvo nad avtorizacijo mišljenja in govora. (Hallward 2005: 26) Gre za pomembno paradigmo »Platonove delitve družbe na funkcionalne naloge (obrtnike, vojščake, vodje) tako, da so sužnji ali čevljarji, na primer, za vedno izgnani iz domene filozofije.« (Ibid: 28) Vednost kot tudi estetika se proizvajata v brezdrlju, delitev dela pa se tako kaže kot ključni element gradnje estetike. Analiza teh mehanizmov in poskusi njihove zavrnitve (de-normalizacija, de-klasifikacija), kot pokaže Peter Hallward z analizo Rancierjevega opusa, pa so Rancierova poglobljena skrb, tako v polju estetike kot v polju izobraževanja, filozofije, sociologije, zgodovine, politike. (Ibid.: 27)

Pri Rancieru ne gre za ostro razmejitev ali prehod od politike k estetiki. Zanj se umetnost vedno dotika politike v kolikor gre pri prvi za »izvrševanje ukrojevanja materialnega in simbolnega prostora«

(Ranciere 2012: 52) oziroma logiko razveljavljanja »običajnih koordinat čutnega izkustva« (Ibid.: 53–54), pri drugi pa za trenutek, »ko si tisti, ki 'nimajo' časa [ker jih delitev dela opredeljuje kot tiste, ki delajo], ta nujno potrebni čas vzamejo, zato da bi se lahko postavili kot prebivalci nekega skupnega prostora in da bi pokazali, da njihova usta zares oddajajo besedo, ki izjavlja skupno, in ne zgolj neki glas, ki signalizira bolečino.« (Ranciere 2012: 53, opomba v oglatem oklepaju je naša) Rečeno krajše, Rancierovo mnenje je, da ni potrebe po politizaciji umetnosti, saj je ta sama že politična, ker (re)distribuirata čutno. Politika estetike = estetski režim.

Estetski *režim*⁴, kot ga definira Ranciere, se rodi z idejo prekinitve reprezentativnega režima, ki ga zaznamuje hierarhija žanrov, tém, norm in pravil ustrežajočih umetnosti. Gre torej za režim identifikacije umetnosti, ki, odkar umetnosti lahko karkoli pripada, eksistira kot ločen svet. (Ranciere 2013: X) V estetskem režimu vlada izvorno protislovje: »V tem režimu je umetnost umetnost toliko, kolikor je tudi ne-umetnost oziroma nekaj drugega od umetnosti.« (Ranciere 2011: 65) Poglavitno vprašanje estetskega režima (t.j. politike estetike) je namreč protislovno, hkratno bivanje ideje o čistem svetu umetnosti in obljube spreminjanja življenja, obljube emancipacije. (Ranciere 2002: 134)

To paradokсно razmerje med avtonomijo in heteronomijo Ranciere gradi na podlagi Schillerjevega 'izvornega prizorišča' estetike, povzete v treh točkah: 1) avtonomija, ki jo uprizarja estetski režim umetnosti, ni oblika avtonomije umetniškega dela, ampak avtonomija oblike izkušnje (gre torej za avtonomijo povezano z opustitvijo moči, oblasti ...); 2) estetska izkušnja pripada heterogenosti tako, da je za subjekt te izkušnje nekakšna opustitev te avtonomije; 3) objekt te izkušnje je estetski v kolikor ni oz. ni zgolj umetnost. (Ibid.: 135) »[U]metniško delo participira v sensoriumu avtonomije v kolikor ni delo umetnosti.« (Ibid.: 136)

Avtonomija umetnosti se po Rancierjevem mišljenju tako ne zoperstavlja obljubi politike. »Ključna formula estetskega režima umetnosti je,

da je umetnost avtonomna oblika življenja.« (Ibid.:137) Omenjeno formulo Ranciere bere v dveh smereh: bodisi kot prevlado avtonomije nad življenjem bodisi kot prevlado življenja nad avtonomijo. (Ibid.: 137) Potrebno je poudariti, da v delitvi čutnega Ranciere diferencira, na eni strani, *politiko*, ki ima svojo lastno estetiko – svoje »moduse disenzualnega iznajdevanja prizorišč in oseb, svoje lastne manifestacije in izjavljanja, ki se razlikujejo od iznajdb umetnosti in jim včasih celo nasprotujejo« (Ranciere 2012: 76) (omenjeno *politiko* Ranciere striktno diferencira od *policije*) – na eni strani in na drugi *estetiko s svojo lastno politiko* – ki je »napetost med dvema nasprotnima si politikama: med logiko umetnosti, ki postane življenje za ceno, da se ukine kot umetnost, in logiko umetnosti, ki deluje politično [*faire de la politique*] pod nujnim pogojem, da ne stori ničesar.« (Ibid.:76, opombe v oglatih oklepajih so avtorjeve)

V estetskem režimu gre torej v osnovi za nasprotje in presečišče treh glavnih scenarijev: *umetnosti, ki postane življenje* (t.j. izginotje umetnosti), *življenja, ki postane umetnost* (t.j. izginotje življenja) in *umetnosti in življenja, ki si lahko izmenjujeta svoje lastnosti*. (Ranciere 2002: 137) Prvi scenarij zadeva idejo, da bi oblike umetnosti morale biti oblike kolektivnega izobraževanja, gre torej za vprašanje novega življenja, ki potrebuje novo umetnost (skrajna pot, t.j. pot diskvalifikacije umetnosti kulminira v Heglovi estetiki), drugi zadeva življenje umetnosti kot razvoj niza oblik, skozi katerega življenje postane umetnost, pri čemer gre za to, da novo življenje ne potrebuje nove umetnosti (skrajno različico življenja umetnosti predstavlja ortodoksni modernizem, ki je iz svoje koncepcije umetnosti želel 'iztisniti' ne-umetnost oz. življenje ali še drugače razpustiti vsebino v formo), tretji scenarij pa zadeva re-evalvacijo in predvsem ohranitev takoimenovanega 'heterogenega čutnega'. (Ranciere 2002: 137–148, Hallward 2005: 36–38) Slednji še zlasti zadeva samo idejo tega novega življenja, scenarija 'reševanja' heterogenega čutnega, ki ga Ranciere ponovno razcepi na dvoje v intenci branja vezi med avtonomijo in heteronomijo: 1) na romantično poetiko (muzej kuriozitet, znotraj katerega umetnost lahko postane blago in blago lahko postane umetnost), linijo enačenja umetnosti in

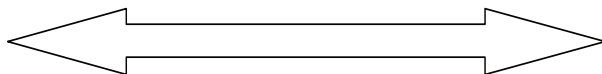
življenja ali še drugače re-estetizacijo, katere nevarnost je, da se izteče v estetizaciji vsega (in poteka od Balzca, prek Zolaja in nadrealizma do pop arta 60. let prejšnjega stoletja); in 2) na avantgardno umetnost, ki, nasprotno, vztraja na separaciji umetnosti od oblik estetizacije vsakdanjega življenja, vztraja na avtonomiji, ki je dvojna (adornovska) heteronomija: »Da bi obtožila kapitalistično delitev dela in okrasje komodifikacije, mora potisniti to delitev dela še dlje, da postane še bolj tehnična, bolj nečloveška od produktov kapitalistične masovne produkcije.« (Rancière 2002: 147) Da »avantgardna umetnost ostane zvesta obljudi estetskega prizorišča, mora vse bolj in bolj poudarjati moč heteronomije, ki daje temelje njeni avtonomiji.« (Ibid.: 148)

A medtem ko Hallward pokaže, da po Jean-François Lyotardovi analizi avantgard ostane zgolj pričevanje o vrzeli, ki paralizira obljudo odrešitve izkušnje in emancipacije (od alienacije, komodifikacije), o vrzeli, katere edina možnost je izbira med življenjem (izoliranim pred umetnostjo) ali umetnostjo (izolirano pred življenjem), pa Rancière vztraja, da se estetska revolucija odvija prav skozi to kontradiktorno tenzijo dveh entropičnih stanj med umetnostjo in ne-umetnostjo, v poziciji biti-vmes. (Hallward 2005: 37–38)

To (rancierovsko) zmedo (delitev razmerja avtonomije/heteronomije) bi lahko poenostavili sledeče:

forma + vsebina (umetnost življenja)
heteronomija forme in avtonomija življenja

forma brez vsebine (življenje umetnosti)
avtonomija forme in heteronomija življenja



ukinitev umetnosti (umetnost postane življenje)
novo življenje potrebuje novo umetnost
emancipacija (proletarcev)
življenje (biopolitika)

ukinitev življenja (življenje postane umetnost)
novo življenje ne potrebuje nove umetnosti
holokavst
smrt (nekropolitika*)

*»The plot of the life of art entails a verdict of death.« (Ranciere 2002: 142)

Hallward podvomi o Rancièrovem egalitarianizmu omejenemu na »nesubstancialno kraljestvo imaginacije« (Schiller v Hallward 2005: 41), o vztrajanju na *biti-vmes* (ki je konec koncev tisti vmes, ki je med življenjem in smrtjo), na onečiščenju in medsebojnemu metastaziranju (npr. stanja državljanstva in stanja nedržavljanstva (Ranciere v Hallward 2005: 41)), o elaboraciji aksioma enakosti znotraj *režima* (estetskega, ki zapade v neke vrste (de)politizacijo vsega), o razpustitvi figur in o hereziji. Če so kapitalizmu inherentni natanko rezi in nenehne delitve na dvoje (in kaj drugega je demokracija?), kako potem razumeti Rancierjevo »enakost kot moč nekonsistentne, razpustitvene in vedno znova odigrane delitve«? (Ibid.: 26)

V Rancièrovem estetskem režimu umetnost obljublja političnost, ki je ne more doseči, in na tej dvoumnosti se razcveta. (Ranciere 2002: 151) Estetski režim obljublja zgolj metapolitike. *Biti-vmes* je biti med življenjem in smrtjo, med obljubo emancipacije in grožnjo holokavsta, *biti-vmes* je rancierovsko sprejetje *statusa quo*. Buck-Morssova nasprotno in kljub (kapitalistični) grožnji smrti, nasilja itd. verjame v odrešitev utopičnih sanj modernosti, v (utopično) moč estetike, v emancipatorično vez umetnosti *in* življenja. In tu je zvesta Benjaminovi zapuščini, ki je predpostavljala nek politični subjekt, le da je Benjamin svoje življenje končal predčasno v strahu pred vpeljavo kolonialističnih postopkov v samem osrčju Evrope, tokrat pred zločinom nad belim človekom. Razmerje med estetiko in politiko pa bo morda postalo jasnejše, ko bo (elitna) kultura reartikulirana v kontekstu njenega razmerja z nacionalno državo ter odtegnitvijo državljanstva in v skladu z njim pripadajočih pravic.

Opombe

1. »Otherwise, the two conditions, crisis and response, would turn out to be the same. Once art is drawn into politics (Communist politics no less than Fascist politics), how could it help but put itself into its service, thus to render up to politics its own artistic powers, i.e., 'aestheticize politics'?« (Buck-Morss 1992: 5, citat iz opombe 9)

2. Premik, ki ga sproži tehnična reprodukcija, kot Benjamin argumentira v Mali zgodovini fotografije, se za funkcijo umetnosti nahaja v (fotografskem) učinku reprodukcij umetnin samih (umetnost kot fotografija), ne pa v samem umetniškem oblikovanju (fotografije) (fotografija kot umetnost) (Benjamin 1998: 100). Z razvojem reproduktivnih tehnik se ni spremenilo le dojetanje (reproduciranih) velikih umetniških del (ko so dela iz privatne sfere izdelkov migrirale v sfero kolektivnih stvaritev), temveč je tudi staro (oblike, instrumenti in oblikovna področja) zadobilo nov evforičen razcvet (Moholy-Nagy v Benjamin 1998: 100-101): fotografija je izzvala slikarstvo, kino je izzval teater, časopisje je izzvalo literaturo itd. (Buck-Morss v Kester 1997: 38) Kompleksnost tehnične reprodukcije, kot jo razvija Benjamin, je v tem, da se je kot tretji člen razmerja izvirnik-kopija po eni strani sposobna ločiti od tradicije (ko enkratno zamenja z množičnim), po drugi pa se nanjo še vedno navezuje (aktualizacija reproduciranega je navsezadnje hkrati tudi reartikulacija izvirnika).

3. Za razpravo o Benjaminovih neskladjih v Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati glej Miriam Hansen: Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology' v New German Critique, No. 40. (1987), pp.179-224.

4. Termin režim tu beremo kot vladavino (identifikacije, avtorizacije, sistema početja stvari, niza pogojev) s 'pridihom' odsotnosti možnosti temeljne ali revolucionarne spremembe.

Literatura

BADIOU, Alain. 2005. Dvajseto stoletje. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.

BENJAMIN, Walter. 1998. Izbrani spisi. Ljubljana: Studia Humanitatis.

BENJAMIN, Walter. 1978. »Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia«, Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings, ed. Peter Demetz, trans. Edmund Jephcott, 1st ed. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), pp. 177-192.

BUCK-MORSS, Susan. 1992. »Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered«, October, Vol. 62, (Autumn 1992), pp. 3-41.

BUCK-MORSS, Susan. 1983. »Benjamin's Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution«, New German Critique, No. 29, The Origins of Mass Culture: The Case of Imperial Germany (1871-1918), (Spring - Summer, 1983), pp. 211-240.

BUCK-MORSS, Susan. 1989. The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project, Cambridge, Mass. and London: MIT Press.

HALLWARD, Peter. 2005. »Ranciere and the subversion of mastery«, Jacques Ranciere: aesthetics, politics, philosophy, ed. Mark Robson, Mark, Edinburgh, U.K. : Edinburgh University Press. pp. 26-45.

HALLWARD, Peter. 2003. »Jacques Rancière (2003): Politics and aesthetics an interview«, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 8:2, 191-211.

HANSEN, Miriam. 1987. »Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'«, *New German Critique*, No. 40. (1987), pp.179-224.

KESTER, Grant H.. 1997. »Aesthetics after the End of Art: An Interview with Susan Buck-Morss«, *Art Journal*, Vol. 56, No. 1, Aesthetics and the Body Politic, (Spring, 1997), pp. 38-45.

McNAMARA, Liam. 2002. »Liam McNamara on Susan Buck-Morss' Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West (2000)«, *Reconstruction* (Winter 2002), Volume 2, Number 1. Dostopno prek: <http://reconstruction.eserver.org/021/revDreamworld.htm>, 16.7.2013.

RANCIÈRE, Jacques. 2006. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, London, New York: Continuum.

--- 2012. *Nelagodje v estetiki*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

--- 2013. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, London, Brooklyn NY: Verso.

--- 2002. »The Aesthetic Revolution and its Outcomes: Emplotments of Authonomy and Heteronomy«, *New Left Review* 14 (March/April 2002): 133-151.

Izidor Barši je absolvent filozofije in sociologije kulture na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Za Radio Študent, kjer je od leta 2010 sodelavec redakcije za kulturo in humanistične vede, piše prispevke s področja filozofije in umetnosti in je soavtor oddaje "Arhitektura govori". Od leta 2012 je sodelavec Tribune, od septembra istega leta pa urednik za vsebino. Objavljal je tudi v Mladini, Delu in Prazninah.

Pia Brezavšček je končala študij filozofije in umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Ukvarja se pretežno s sodobnimi scenskimi umetnostmi, kot kritičarka sodeluje z Radiem Študent, Masko, Pogledi in drugimi publikacijami.

Katja Čičigoj je samostojna delavka v kulturi, diplomirana filozofinja in komparativistka, podiplomska študentka in mlada raziskovalka na univerzi Justus Leibig v Giessnu, Nemčija. Več let deluje na polju sodobnih scenskih umetnosti, filma, sodobne umetnosti, filozofije in humanistike. Je redna sodelavka medijev, kot so Maska (tudi članica uredniškega odbora), Kino!, Ekran, Dialogi, Tribuna, Radio Študent. Deluje tudi kot predavateljica, prevajalka, urednica, dramaturginja ter moderatorica pogovorov.

Jovita Pristovšek je l. 2008 diplomirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani in tam l. 2012 zaključila tudi magisterij umetnosti. Trenutno je vpisana na doktorski študijski program Primerjalni študij idej in kultur na Fakulteti za podiplomski študij Univerze Nova Gorica in dela na disertaciji z naslovom »Režimi estetskega, javnega in političnega v postpolitični javni sferi«
Od leta 2009 je sodelavka na Inštitutu **A.V.A. v Ljubljani.**

ISSN 2335-4232

ŠUM – revija za kritiko sodobne umetnosti

Založnik: Galerija Boks, društvo študentov za kulturno umetniško dejavnost

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

Avtorji besedil: Izidor Barši, Pia Brezavšček, Katja Čičigoj, Jovita Pristovšek

Uvodnik: Tjaša Pogačar Podgornik

Lektura: Miha Šuštar

Oblikovanje: Tjaša Pogačar Podgornik, Andrej Škufca,

Tisk: Demat d.o.o.

Naklada: 400 izvodov

Ljubljana

2013

Prva številka revije je izšla kot zaključek projekta »Mladi na stičišču med umetnostjo in družbo«, ki ga organizira društvo Galerija Boks, podpira pa program Mladi v Akciji. Projekt je obsegal izvedbo pogovorov/srečanj, izvedbo predavanja in pisanje besedil o posameznih obravnavanih umetniških delih iz zbirke MG+MSUM.

Zahvaljujemo se MG+MSUM, da so nam omogočili izvajanje projekta in nam ob tem nudili vso potrebno organizacijsko podporo.

Izvedba tega projekta je financirana s strani Evropske komisije. Vsebina publikacije (komunikacije) je izključno odgovornost avtorja in v nobenem primeru ne predstavlja stališč Evropske komisije.



OPEN CALL

Če želite sodelovati pri organizaciji, oblikovanju ali pisanju besedil za naslednjo številko ŠUM-a, svoj predlog pošljite na gallery.boks@gmail.com.