

Da ne bi postale slike na muzejskih stenah

Abstract

So That We Don't Become Paintings on Museums' Walls

The article is an attempt to analyze the possible encounters between art and activism, and to question the role of art in strengthening, expanding and creating the elusiveness of a social movement, as well as to find out when do artistic practices become simply a mechanism of sustaining the status quo in the society. Concerning the first example, I demonstrate how art can encourage imagination, visualize a political message, strengthen it and symbolically portrays what can not be articulated; while it can also confuse the authorities in such a way to enable the activists to avoid repression. Secondly, I analyze the ways in which the established cultural institutions exploit critical practices in order to achieve a status of radical subjectivity; I illustrate how artistic practices construct the scenery and costumes for establishing a hierarchy between legitimate and prohibited means of resistance. This has a function of giving way to the criminalization of resistance, which breeds with the distinction between real politics (which uses existing structures of representative politics) and the Other, barbaric, immature, which takes place on the streets. Here I reflect on the accessibility of public space and political activities within it and point out how the same strategies and practices that are repressed, when backed up by capital and power structures they receive a positive connotation. The analysis is based on the political context of the 15o movement and the period of decentralized protests (insurrections) in the winter of 2012/13.

Keywords: aesthetization of resistance, culture as a mechanism of authority, political performances, criminalization, art and activism

Asja Hrvatín graduated from the Faculty of Social Work. Her field of interest is mental health in the community. She is a feminist activist. (lovely.asja@gmail.com)

Povzetek

V besedilu skušam razčleniti stičišča med umetnostjo in aktivizmom in se spraševati, kdaj lahko umetniške prakse omogočijo krepitev, širjenje in neulovljivost gibanja in kateri so trenutki, ko postanejo umetniške prakse zgolj orodje za ohranjanje obstoječega stanja v družbi. V prvem primeru pokažem, kako lahko umetnost spodbuja domišljijo, vizualizira politično sporočilo, ga okrepi in na simbolni način prikaže neubesedljivo in celo zmede oblasti do te mere, da se lahko aktivistke izognejo represijam. V drugem primeru analiziram načine, kako obstoječe kulturne institucije izrabljajo kritične prakse za doseganje statusa kritičnih subjektov, kako umetniške prakse ponudijo scenografijo in kostume za ločevanje med legitimnimi in nedovoljenimi oblikami upora. To odpre pot za kriminalizacijo upora, ki se oplaja z razločitvijo med *pravo* politiko (ki za svoje izraze uporablja obstoječe strukture predstavnške politike) in tisto Drugo, barbarsko, mladoletno, ki se odvija na ulici. Na tem mestu odprem vprašanje dostopa do javnega prostora in političnega delovanja v njem ter pokažem, kako lahko iste strategije in prakse, ki so enkrat preganjane, kadar so podkrepjene s kapitalom ali strukturami moči, dobijo pozitiven predznak. Za analizo primerov uporabim politični kontekst gibanja 15o in obdobje razpršenih protestov (vstaj) v zimi 2012/2013.

Ključne besede: estetizacija upora, kultura kot orodje oblasti, politični performansi, kriminalizacija, umetnost in aktivizem

Asja Hrvatín je končala študij socialnega dela na Fakulteti za socialno delo, v okviru katerega jo je zanimalo področje duševnega zdravlja v skupnosti. Deluje kot feministična aktivistka. (lovely.asja@gmail.com)

Razmislek o stikanju in presečiščih med umetnostjo in političnim delovanjem bom zasnovala na dveh izhodiščih: prvič, analizirala bom, kdaj in na kakšne načine je umetnost v funkciji deradikalizacije političnega delovanja (in nasprotno, kdaj lahko umetnost potencira obstoječi konflikt, rabi za subverzijo obstoječih razmerij moči), kateri procesi in mehanizmi pri tem stečejo in kakšne so možnosti za izmikanje le-tem. Drugič, pokazala bom na razliko med umetniškimi praksami, ki skušajo zanetiti revolucijo, aktivizmom, ki se poslužuje umetniških praks, in estetizacijo upora, kateri v besedilu namenjam največ pozornosti.

Subverzija od znotraj?

Etabilirana umetnost in njene institucije postavljajo zahteve umetnicam, naj proizvajajo dela, ki bodo pritegnila občinstvo in ki bodo institucijam omogočala trženje in konkuriranje na razpisih. V času, ko se krha dogma neoliberalizma in vznikajo upori proti razlaščenju, je kapital prepoznal tržno vrednost estetskih podob upora in v ta namen mobilizira umetnost, da taiste podobe proizvaja. V kulturnih institucijah zasledimo čedalje več »družbeno kritičnih« vsebin, ki naj bi spodbudile razmišljanje, nove prakse organizacije in si povsem prilastijo jezik in prakse družbenih gibanj. »Tako kapitalu uspe premestiti kritiko v kulturna (in kulturalizirana) polja, zabrisujoč vsak antagonizem do kapitala – *razredni antagonizem*, a hkrati obdrži avro 'radikalnosti', 'subverzivnosti', 'angažiranosti', 'levice' in celo antikapitalizma (kritika neoliberalizma, komercializacije, komodifikacije itd.).« (Đorđević in Vukelić, 2013: 19) Kapital mobilizira institucije kulturne sfere za pasivizacijo, zakrinkanje resničnih razmerij moči v korist ohranjanja obstoječega. Laže je servirati estetsko privlačno družbeno angažirano vsebino in s tem ustvariti občutek svobode, ki odriva posameznice od potrebe po samoorganizaciji, kot izvajati direktno represijo nad procesi radikalnega osvobajanja. Tako ni presenetljivo, da se je slovenska kulturna sfera v času vstajniškega gibanja zvesto odzvala na klice po državotvornosti in ohranjanju kapitala z »lepšim obrazom«: v Cankarjevem domu se je januarja 2013 odvil dogodek *Slovenska kultura sredi razpada vrednot*. Na njem so se vrstili govorniki iz vrst utemeljiteljev samostojne Slovenije, ki so poudarjali pomen državotvornosti, nacionalne suverenosti in vračanja k tradiciji, s čimer bi odpravili vse anomalije in zatiranje, katerega vzrok je odmik od prave kulture. Kulturna sfera je pripomogla k produkciji nacionalne identitete in se od tega ni zmogla ločiti niti dvajset let pozneje, ko je ljudstvo pokazalo na temeljna družbena protislovja, kulturna srenja pa ni zmogla drugega kot pozivati k 'več istega'. V zaledju kulturne institucije in v duhu participatornosti so se na odru smele znajti tudi številne vstajniške pobude (stranke-v-nastajanju), da bi artikulirale politične zahteve gibanja na ulici in poenotile fragmentirano gibanje. Tako je kulturna institucija ponudila scenografijo, kjer so na odru performirali političnost in jo s tem nevtralizirali na status artefakta.

Poskuse pretvarjanja političnih izrazov v artefakte smo lahko srečali že prej. Gibanju 15o¹ je po dobrem mesecu delovanja Moderna galerija ponudila, da izkoristi razstavne prostore galerije za izobešanje političnih sporočil v obliki transparentov, rekvizitov z direktnih akcij, fotografij itn. Povabilo je odprlo pomembno debato na skupščini 15o: nekaterim se je zdelo pomembno, da izkoristimo družbeno moč umetniške institucije za širjenje političnega sporočila, medtem ko je bilo za druge povsem nesprejemljivo, da bi lastno politično avtonomno produkcijo institucionalizirale in spremenile v artefakt v razstavnem prostoru. Skupščina se je nazadnje odločila,

¹ Gibanje 15o se je začelo 15. oktobra 2011 kot del mednarodnih protestov proti finančnemu kapitalizmu in politikam zategovanja pasov in se iz protesta pretvorilo v večmesečno zasedbo ploščadi pred ljubljansko borzo (od tod tudi ime tabora *Boj za*), kjer so posameznice poskušale vzpostaviti skupnost, temelječo na novih oblikah sobivanja in organiziranja. Gibanje je organiziralo več direktnih akcij, ki so črpale iz različnih osebnih okoliščin in jih politizirale v kritiko finančnega kapitalizma.

da gibanje ponudbe ne sprejme, saj nismo želele, da si Moderna galerija povečuje kredo kritične, družbeno angažirane institucije sodobne umetnosti s prilaščanjem tujega političnega dela brez premisleka o lastnem prispevku k vzdrževanju kapitalističnega sistema in prekerizacije v umetniški produkciji. Nismo želele postati brezplačna reklama, s katero bi si galerija lahko povečevala prodajo vstopnic, ki si jih večina od nas tako in tako ni mogla privoščiti.

Politični performansi

Politične performanse pojmem kot intervencije v javni prostor, ki za širjenje političnih sporočil uporabljajo in črpajo iz umetniških praks, postavljenih v »središče politične akcije, z ustvarjanjem poetičnih form, ki so hkrati tudi dobesedne modalnosti motenja javnega reda in miru.« (Delgado, 2013b: 71) Umetniške prakse, ki spodbudijo telesa, da se skozi gibe in glasove politično izražajo, lahko delujejo resnično subverzivno. Pred leti je na festivalu Mladi levi gostoval *Reverend Billy*, performer, ki inscenira pridigo za širjenje sporočil proti potrošništvu, onesnaževanju in korporacijam. Pripravil je delavnico, ki se je končala z javnim performansom v središču mesta. Sodelujoče smo opozarjale na privatizacijo vode in se pri tem kot vodna bitja okopale v mestnem vodnjaku, znosile vodo v plastičnih vrečkah pred parlament. Tam smo vodo zlile na vhodna vrata in jih očistile privatizacijskih lobijev – vmes pa je prečastiti pridigal o pomenu vode kot skupnega dobrega. Akcijo je spremljalo nekaj zmedenih policistov, ki pa so se zadovoljili s pojasnilom organizatorja, da gre za performans, del festivala. Performans smo izpeljale nemoteno, čeprav smo počele stvari, ki so sicer označene kot prekršek in ki bi jih, če bi šlo za politični shod, ne mogle izpeljati. Ker smo imele zaledje festivala, podpis znanega performerja, smo pritegnile tudi pozornost medijev in sporočilo je odmevalo v širši javnosti. A ker je bila akcija del festivala, je bila tudi obremenjena z okvirom umetnosti in na ta račun depolitizirana, saj je šlo pravzaprav za predstavo, ki pa ni bila plod dejanske politične potrebe ali odraz družbenega gibanja, ki bi se borilo proti privatizaciji vode. Strinjam se s Foster Leigh (2005: 41), ki pravi, da performativne tehnike »niso scenarij, ki se ga mora protestnik naučiti, prej so akcije, ki zahtevajo in hkrati tudi zagotavljajo močno privrženost, ter ko so enkrat v rabi, postopno spreminjajo svet, v katerem se pojavljajo.«

Opozoriti hočem na razliko med performansi, ki inscenirajo političnost, in političnimi performansi, ki temeljijo na dejanskih potrebah skupnosti in izhajajo iz močne politične artikulacije, ki mobilizira vse prisotne. Sama sem se s takšnimi performansi prvič srečala v okviru gibanja 15o, ko smo uprizorili intervencijo *Izganjanje finančnega parazita* pred banko SKB. Žrtve finančnega parazita, vidno ranjene, so se pred banko zvijale v bolečinah, kašljale in sople, med njimi pa se je vil smrdljiv dim živo modre barve. Na prizorišče smo prišle 'reševalke', ki smo žrtve naložile na nosila in jih odpeljale, dva radiologa pa sta odigrala dekontaminacijo družbe, razkadila dim, vmes pa smo prebrale artikulacijo proti finančnim institucijam. Oblast se je na politični performans v tem primeru odzvala drugače, prisotni so bili varnostniki in policisti, ki so popisovali dogajanje – zapiski so bili pozneje osnova za globo poljubno izbranemu organizatorju 15o. O tem spregovori tudi Beširević v videu *Ampak jaz sem bil z ljudstvom na cesti*, kjer analizira, kako se je spremenil odnos oblasti do političnih performansov. Primerja svoje politično delovanje izpred nekaj let, ko so akcije potekale tako rekoč nekaznovano, medtem ko se zdaj vrstijo globe za vsako performativno dejanje, v zadnjem času pa tudi postopki pred sodiščem za akcije podobnega kanona.

Kultura kot orodje krepitve oblasti

Obdobje množičnih razpršenih protestov pozimi 2012/2013 je osvetlilo vlogo ustoličene kulturne sfere pri ohranjanju obstoječih razmerij moči. Na Trgu republike, ki je postal središče

zbiranja, je kmalu vzniknil oder, na katerem so se vrstili nagovori, ki so jih dopolnjevali nastopi glasbenih skupin z vznesenimi, revolucionarnimi pesmimi in besedili. Vznik odra in kulture na njem je ustvaril estetiko veličastnosti: množica 'spodaj', katere pogled je nasilno fiksiran na določeno točko 'zgoraj', na kateri se porajajo podobe 'novih obrazov'. Telesa spodaj so stala na mestu, bila so (namensko) deaktivirana in reducirana na pasivne sprejemnike kulturne ponudbe z vnaprej določenim programom, zapakiranim v simulaker revolucionarne forme. Umetnost je v tem smislu delovala kot *agitprop*, saj »se je zadovoljila z vlogo oddajnika strankarskih sporočil ali instrumenta, na voljo populističnim revolucionarnim projektom, namesto da bi kombinirala nov umetniški jezik s politično prakso, ki bi lahko transformirala realnost.« (Delgado, 2013b: 69) S tem, ko je kultura priskrbela kulise, scenografijo in kostume za estetizacijo upora, je podlegla enakim mehanizmom hierarhizacije, izključevanja in nesolidarnosti, katerim naj bi deklarativno nasprotovala.² Kultura je v nenasilnih, umetniško-podkrepljenih podobah narekovala množici, naj se distancira od izgrednic in pomaga policiji pri njihovem odstranjevanju in poskušala ustvariti podobo enotne množice (celo s predlogi, naj se oblečejo v bela oblačila in s tem pokažejo, da so nenasilni), ikonizirati podobe vstajniškega gibanja kot festivala za revolucijo. Medtem ko so na odru producirali estetiko revolucije, se je 'spodaj' dogajalo več poskusov performativnega poseganja v strukture moči, ki so se končali z nasilnimi aretacijami in sodnimi postopki. Performativno 'spodaj' je bilo ogrožajoče, nevarno, transgresivno, performativno 'zgoraj' je bilo v službi ohranjanja obstoječih razmerij moči; v vlogi, ki jo je do absurda pripeljal poziv k solidarnosti s priprtimi, ki se mu je del množice odzval, večji del pa je ostal s pogledom, fiksiranim navzgor, saj se je performativno 'zgoraj', na odru, nadaljevalo. Fiksacija pogleda 'navzgor' pa je zgolj simptom tega, kar Raunig (2011) označi kot fiksacijo leveice na prevzem države in oblasti.

Post festum je pogled ostal fiksiran navzgor, tokrat z udobnih sedežev na filmsko platno: jeseni 2014 je luč ugledal dokumentarni film Siniše Gačiča *Boj za o gibanju 150* in zasedbi ploščadi pred ljubljansko borzo, ki naj bi objektivno prikazoval dogajanje. Vsebino filma moramo kritično brati s stališča političnih učinkov, ki jih proizvede. Z lepimi, intimnimi kadri sledi vnaprej (samovoljno) izbranim protagonistkam gibanja in prikazuje njihov idealizem, navdušenje nad gradnjo skupnosti in poraz, ko gibanje zatone in ostanejo samo še umazani šotori, polni rabljenih igel. Antagonizmi družbe uničijo samoorganizacijo, politično domišljijo in mnogoterost, nič se ne da storiti, »nič niste dosegli« in protagonistke se stopijo v druge, marginalne pobude. Film prikazuje dogajanje, dekontekstualizirano od globalnih protestov in politične situacije, ter pestrost političnih akcij, prek katerih se je gibanje artikuliralo, omeji na razpravljanje o vzdrževanju tabora, ki bi lahko bil kjerkoli. Ekranizacija gibanja tako ne spodbudi politične domišljije gledalke, ne odpre dialoga, ne presega mogočega, ampak le utruje obstoječe. Je pa *lep* film.

»Festivalizacija« upora

Uporaba lutk, instalacij, performansov, kostumov, glasbenih instrumentov, gledališča in drugih umetniških praks je postala stalnica kompozicije velikih mednarodnih demonstracij v času alterglobalizacijskega gibanja, saj je igrivost in umetniška subverzija lahko presenetila oblasti do te mere, da niso vedele, kako naj se na gibanje odzovejo in ga zatrejo (prim. Graeber, 2013: 256). Marca 2012 je gibanje 150 ob prihodu delegacije Trojke³ v Slovenijo pripravilo protest proti politikam zategovanja pasov. V ta namen so aktivistke izdelale velikanskega zmaja

² Pri čemer je šlo v resnici za kopijo estetike, ki jo je v obliki *know-how* »protestne kulture« skupina organizatorjev prevzela od gibanja Otpor in *določenih* segmentov množičnih protestov na Islandiji (leta 2008–2009).

³ Trojka je skupno ime za Mednarodni denarni sklad, Evropsko centralno banko in Evropsko komisijo.

Draghija (poimenovanega po predsedniku Evropske centralne banke, Mariu Draghiju; pri izbiri lutke pa je šlo tudi za duhovito besedno igro, saj *drago* v italijanščini pomeni zmaja), lutko s pisanim okrasjem in napisi na hrbtu, ki so opozarjali na potrebo po zavračanju politik varčevanja in vračanju bank v upravljanje ljudem. Velikanski zmaj je bil udomačen (oživilo ga je deset teles, ki so splezala v notranjost zmaja in ga pognala po ulicah) in je deloval za dobro ljudi. Slednje je med sprehodom po mestu s svojim telesom zablokiral, se nanje poscal in uganjal norčije. Zmajevo vizualno privlačno utelešenje političnega sporočila tako uspe, kot to formulira García Andújar (v Delgado, 2013b: 69), vrniti »estetiki njeno politično zmožnost, prek katere lahko pretvori umetniške prakse v orodja za družbene spremembe«. Igrivost in kreativnost, s katero so se aktivistke lotile širjenja političnega sporočila, je povsem zmedla rigidne represivne strukture, tako da potujočega velikanskega zmaja nihče ni niti poskušal ustaviti, telesa v njem pa so se izognila kriminalizaciji. Že pred tem so poslovalnice bank same zaprle svoja vrata zaradi napovedanega protesta – uporaba umetniške prakse je delovala subverzivno in dosegla svoj namen, blokado vseh večjih bank v središču mesta. Karnevalsko vzdušje, kaos in prestopanje meja tako mobilizirajo telesa, ki v tem primeru delijo »neposlušno fizičnost, ki se ji upira prilagajanje telesom tistih, ki so na vodstvenih položajih.« (Foster Leigh, 2005: 34) Karavane oživijo »nomadske politične prakse« (Raunig, 2011) in spodbujajo mnogoterost političnih izrazov, heterogenost praks upora in s svojo kaotičnostjo kažejo svet, kakršnega si aktivistke želijo.

V tem se strinjam z Raunigom, ki je kritičen do »protestne kulture« (2011: 186), ki poskuša ustvariti vtis, da je mogoče forme, ki so delovale v specifičnem kontekstu, posplošiti kot uspešne in jih v obliki priročnikov *know-how* prenesti v katerikoli drug političen in geografski kontekst ter predvideti enake učinke. Med vstajami je bil na Metelkovi organiziran družabni večer s Srdo Popovičem,⁴ ki je med navdušene aktivistke delil modrosti o tem, kako organizirati uspešen revolt. Med primeri, ki jih je navajal, naj omenim le dva najslabše: »To mora biti zabavno, ljudje se morajo imeti fino, tam mora fant spoznati dekle in se zaljubiti« in »organizirali smo natečaj za najboljšo fotografijo provokatorja«.⁵ Raunig o »protestni kulturi« meni, da so s »takšnimi oblikami množične mobilizacije politične vsebine zašle v ozadje ali banalnost.« (ibid.) Množične mobilizacije, ki dajejo prednost enotni, uniformni podobi, ki zamejijo mogoče načine političnega izražanja na vnaprej določene in ki skušajo torej s silo homogenizirati, poenotiti uporniško vrenje, zgolj podležejo tiraniji števil (Badiou v Zdravković, 2013: 68). Nič ni narobe, če med političnim delovanjem uživamo, to je celo zaželeno, a problem nastane, ko je način uživanja predpisan od zgoraj in zastavljen tako, da onemogoča zamajanje obstoječih razmerij moči.

Med vstajniško zimo lahko izločim dva primera praks, ki se dotikata performansa, a sta radikalno kontrastna v svoji funkciji krepitve/deeskalacije upora. Januarja 2013 je skupina neznanek na železno ograjo na Trgu Republike pripela karabine z vrvmi in izvedla performans »vlečenja ograje«. Igra vlečenja, v kateri je bilo povsem jasno, da se ograja ne bo premaknila, saj so jo varovali do zob oboroženi specialni policisti, je trajala minuto ali dve, preden so policisti vrvi prerezali, neznanke pa so popadale po tleh. Poskus podiranja ograje je bil opozoriti na krčenje javnega prostora, kriminalizacijo upora in na varčevalne ukrepe, ki omejujejo življenje ljudi. Gesta je skušala poglobiti in razširiti politični fokus, ki se je zožil na zahtevo po odstopu takratnega predsednika vlade in je delovala krepilno za graditev socialnega konflikta. Na drugi strani je več mesecev pozneje, ko se je dogajanje upora preselilo na Kongresni trg, pred velikanski oder, zagrajen z ograjo in zaščiten z zasebno varnostno službo, prišla pobuda iz skupine Protestival, da ograjo pod odrom preoblečemo v pisane kose blaga in jo tako naredimo

⁴ Srda Popović je bil eden glavnih akterjev gibanja Otpor, ki je leta 2000 pripomoglo k strmoglavljenju Miloševića, pozneje pa je ustanovil Canvas, društvo za učenje strategij nenasilnega protesta, s katerim je potoval po svetu in poučeval potencialne aktivistke o tem, kako organizirati uspešen upor.

⁵ S prenosa pogovora s Srdo Popovičem 6. februarja 2013 v klubu Gromka v Ljubljani.

lepo, privlačno, nenevarno. Pobuda je k sreči izzvenela, a je pokazala na radikalno nasprotno razumevanje uporabe performativnih praks: poskus z vrvo je poskušal krepiti upor, pokazati na razmerja moči v družbi; medtem ko je ideja »spimpanja« (svoje) ograje poskušala estetizirati represivno družbeno realnost in nevtralizirati politično artikulacijo, ki se je gradila okrog zapiranja javnega prostora s postavljanjem ograj. Pri razmišljanju o vlogi umetnosti v uporah ne morem mimo tega, kakšno vlogo pomirjevalke je imela med vstajniško zimo:

Pobude, ki so med vstajami silovitost, mnogoterost in nepredvidljivost upora na ulici nevtralizirale s pomočjo centralnega odra, na katerem so se vrstili politiki-menedžerji-tehnokrati v nastajanju, (ki so ljudstvu govorili, kaj si mora želeči); nastopajoči (ki so ljudstvo zabavali) ter »organizatorji« protestov, (ki so ljudstvu povedali, kdaj je treba iti domov), so pripomogle k temu, da so se vsi tisti, ki niso privolili v pasivizacijo in so v uporah sodelovali avtonomno, znašli na neformalni listi sumljivcev. (FAO, 2014)

Navedek govori o vlogi, ki jo je imela težnja po ustvarjanju »protestne kulture« in umetniških praks, ki so bile pri tem uporabljene pri proizvajanju dveh vrst podob, ki so ilustirale pripoved: odprto pot za popolno deradikalizacijo upora. Mediji so pograbili podobe ognja, pirotehnike, solzivcev, vodnih topov, jih spektakularizirali in jim prilepili označevalec »nasilje«. Ustvarili so sliko »nasilnih«, zamaskiranih protestnic, gorečih bank, rdeče barve in naskakovanja ograje, ter policistov, ki zgolj opravljajo svoje delo in so pravzaprav na naši strani. Njihovi kostumi, formacije in gibi so odražali srhljivo estetiko Države in Varnosti⁶ in so dobili označevalec branilcev »nenasilnih« pred »nasilnimi«. Na drugi strani so mediji proizvedli podobe vstajnic, ki delijo policistom rožice, nosijo lutke in zastavice, ter odrov, na katerih so se vrstila zvoneča imena kulturne industrije, ki naj bi uporah dodajala legitimnost. Tem podobam so nato prilepili označevalec »nenasilja«, »kulturnega«, dovoljenega in legitimnega načina upora. Podobe so bile v medijskem poročanju vedno kontrastirane: na eni strani podobe nasilnic, izgrednic, na drugi strani estetizacija protesta kot miroljubnega, vsečnega in prijetnega. Prve podobe so ostale zgolj dekontekstualizirane podobe, medtem ko so druge spremljale politične artikulacije kulturnikov, umetnikov, intelektualcev in bodočih politikov, ki so si gradili moč. Izgrednice, ki so dobile kazni in potem s performansi skušale opozoriti na kriminalizacijo upora, so bile vsakič znova zatrite in kaznovane, njihova vizualna podoba pa s pridom izkoriščana za akumulacijo kapitala: simbolnega s strani novih razlagalcev in dejanskega s strani medijev. Problematičnost dihotomije med podobami ni zgolj v njihovi ideološkosti (z namenom mistifikacije in ohranjanja obstoječega stanja) in potvarjanju resnice, šlo je tudi za to, da se je na taistih označevalcih zgradila zelo nevarna razlaga tega, kaj je *prava* politika. Spektakularizirane podobe huliganov, ki naskakujejo ograje pred hrami demokracije; ki uničujejo javno lastnino in povzročajo nevarnost; ki si zakrivajo obraz, so postale podobe nasilnih, nekulturnih, barbarskih Drugih. Drhali, ki je drla v javni prostor in jo je bilo zato treba odstraniti, zamejiti in kaznovati, preden bi lahko povzročila resno škodo. Drhal, ki je zavračala predstavnisko demokracijo, kapitalizem in pozivala k samoorganizaciji, je bila sistematično delegitimizirana z razlagami, da se na ulici izvaja nezrela, nedoletna, *neprava* politika. *Prava* politika je lahko prišla le iz vrst estetiziranih podob miroljubja, kulturnega, nenasilnega, neDrugega. Estetizacija je torej v širšem pomenu delovala rasistično, saj je z ustvarjanjem podob zaželenega upora pokazala, da v politiki ni prostora za Drugega.

⁶ Višek te estetizacije varnosti, ki se uteleša v policistih, sta bili naslovnici časopisa *Mladina* s prikazom okrvavljenega obraza policista in poročanjem o poškodbah, ki so pripeljale do poskusov ohranjanja Reda in Miru pred nasilnimi protestnicami; na drugi pa obraz uniformirane specialne policistke z napisom: »Kdo je pravi nasprotnik?« (*Mladina*, 7. in 14. december 2012).

Estetizacija, ki iztrga iz konteksta

Javni prostor kot področje političnega delovanja je izpostavljen družbenim razmerjem moči, ki narekujejo, komu sta prisotnost in delovanje dovoljena. Proces gentifikacije krči javne površine in z njih izrinja vse, kar ne prinaša dobička – uradne mestne politike pa poskrbijo za namestitev varnostnih naprav, ki nadzorujejo gibanje ljudi in jim onemogočajo svobodo v prostoru. Politično delovanje je izpostavljeno tudi zakonom pravne države in diktatom nenasilja, o katerih pišem zgoraj, in tako postavi jasne ločnice med tistimi, ki lahko sodelujejo na zaželen način (prijavijo proteste, zberejo artikulirane govorce za oder in pokličejo medije), in med tistimi izrinjenimi, ki morajo iskati drugačne načine političnega delovanja in organiziranja (Rancière temu pravi politika tistih, ki *niso del* [*those who have no part*]) (Rancière v Rygiel, 2010: 41). Za tiste, ki nismo del, je uporaba gverilskih političnih performansov, nezakonito prilaščanje javnih površin, grafitiranje edini način političnega izražanja, edini, do katerega imamo dostop. Ponovno prilaščanje prostora z (ne)estetskimi tehnikami je način dajanja vidnosti lastnemu obstoju in političnosti. Takšne akcije, četudi so narave performansa, imajo za skoraj neizogibno posledico kriminalizacijo – kazni, policijsko nadlegovanje in postopke pred sodiščem.⁷ Toda pregon je omejen zgolj na politično delovanje, ki izstopa iz matric dovoljenega, dopustnega, medtem ko lahko taiste uporne tehnike, kadar so maksimalno estetizirane in uporabljene za namene trženja, uidejo ne le kriminalizaciji in poskusom utišanja, odstranitvi sledi političnosti (kot se to zgodi siceršnjim znakom avtonomno političnega) temveč tudi vsakršni kritiki. Na ljubljanskih ulicah lahko tako že mesece opazujemo dva primera, ko si je kapital prilastil tehniko grafitiranja in uporniško estetiko za lastno akumulacijo: znamki Mobitel (ITAK) in Mladinska knjiga tako lastne produkte oglašujeta z grafiti. Nobenega glasu kritike, nobenega poskusa utišanja.

Eden takih primerov je oglaševalska kampanja znamke ITAK, ki uporabi ikonografijo vstaj (transparente, beg pred policijo, goreče bakle) za ustvarjanje podobe svobodne posameznice, ki si ustvarja lastna pravila, kar ji bo omogočeno z nakupom ponujenega izdelka. Groteskna kampanja je estetizacijo pripeljala do absurda, še zlasti v času, ko še vedno tečejo sodni postopki proti vstajnikom in je torej represija države za nekatere več kot le podoba na zaslonu, temveč razmerje, vpisano v telo. Kampanja je doživela kreativno subverzijo z *ad-bustingom* v obliki spletne strani PLITAK,⁸ na kateri so avtorice oglaševale plehke telefone in storitve ter z ironičnimi podobami in besedili ozaveščale o nečloveških razmerah v tovarnah FoxConn, v katerih promovirani telefoni nastajajo. PLITAK omenjam kot primer dobre prakse, saj se je uspešno izognil procesom estetizacije in komercializacije in se uprl estetizaciji in komercializaciji upora.

Razmislek o estetizaciji upora želim pripeti nazaj na vlogo, ki jo ima umetnost pri njej, saj bi bilo zmotno misliti, da gre zgolj za prakse korporacij. V lokalnem kontekstu je v laboratoriju t. i. »kreativnih industrij« (RogLab) nastal projekt *Socialdress – Moč ljudem* umetnice Marije Mojce Pungerčar, ki je pripravila delavnice, na katerih so brezposelne, socialno ogrožene ženske na gospodinjske tekstilne izdelke vezle vstajniška gesla, končale pa so se z razstavo izdelkov v galeriji Alkatraz na Metelkovi. Sodelujoče na delavnici so ostale neimenovane in za svoje

⁷ Primer kriminalizacije upora, ki je izšla iz situacije, v kateri ni bilo mogoče opozoriti na problematiko na drugačne načine, je akcija grafitiranja Vstajniških socialnih delavk, ki so Fakulteto za socialno delo opozorile na zmanjševanje dostopnosti študija in bile kritične do prakse socialnega dela, na kar se je fakulteta odzvala s kazenskim pregonom in civilno tožbo, ki jo je umaknila šele po medijski in aktivistični solidarnostni kampanji proti kriminalizaciji. Ob tem se odpira tudi pomislek, koliko je podobnih posameznic, ki so skušale kritično delovati v javnem prostoru, pa jih je policija utišala, saj za seboj niso imele aktivistične mreže, ki bi jih podprla.

⁸ Gre za poseganje v reklamne oglase in spreminjanje njihovega sporočila v subverzivnega, pri čemer je po navadi *ad-busting* tem bolj uspešen, bolj ko je vizualno podoben izvorniku, sporočilno pa povsem nasproten, s čimer ustvari zmedo.

delo niso dobile plačila, temveč zgolj malico, s čimer je bil dvakrat ohranjen njihov podrejeni položaj. Obenem je problematično tudi to, da so postala vstajniška gesla nevtralizirana in banalizirana. S tem ko so jih ženske izvezle na predpasnike in krpe za brisanje posode, so gesla izgubila radikalen naboj in postala sredstvo trženja. V javnosti je nato neznansko veliko prahu dvignila predrzna akcija neznank, ki so prišle na razstavo in z nje odtujile predmete ter jih odnesle neznano kam, za seboj pa pustile letake »Ne bomo bager, ki ruši Rog«. Akcija je torej pokazala na sistematično onemogočanje avtonomnega ustvarjanja in opozorila Metelkovo, ki bi kot avtonomna cona morala sodelovanje v takšni verigi avtomatično zavrniti. Tiste, ki *niso del*, so opozorile na umetnost kot generator gentrifikacije, ki njihov obstoj izrinja še dlje od območij skupnega.

Estetizacija nosi globoke politične posledice, kar smo lahko spremljale med množičnimi protesti (vstajami). Služila je za produkcijo podob, ki so spremljale in podčrtavale hierarhizacijo strategij upora, ki so preslikale obstoječe stanje. Aktivno je proizvajala Druge in s tem omogočala diskreditacijo vseh praks, ki so nakazovale možnosti osvobajanja, ter hkrati odprla prosto pot za nastajanje novih, svežih političnih obrazov, ki so nevtralizirali politično vrenje. Pri tem je bila problematična tudi vloga umetniških praks in kulturne produkcije, ki so se odzivale skrajno reakcionarno s sodelovanjem z represivnimi organi in drugimi strukturami moči. Kulturne institucije so dajale zaledje (nasilni) homogenizaciji upora, poenotenju zahtev in utrjevale nacionalistični diskurz, v katerem ni prostora za Druge. Namesto da bi zavrnile to skrajno problematično vlogo in se odrekle estetizaciji in pasivizaciji upora, so jo umetniške prakse sprejele in s tem spregledale možnosti lastnega prispevka h krepitvi upora, ustvarjanja osvobajajočih praks. Namesto črpanja iz izkušenj »nomadskih političnih praks« in karnevalskih strategij upora so se zatekle k fiksiranju pogledov, deaktivaciji teles in pozivom k 'več istega'.

Literatura

- DELGADO, MANUEL (2013a): *The limits of critique: 'artivism' and post-politics*. Dostopno na: <http://www.arxiulimen.com/wp-content/uploads/2013/01/LIMEN2.-The-limits-of-critique.pdf> (3. marec 2015).
- DELGADO, MANUEL (2013b): *Artivismo y pospolítica: Sobre la estetización de las luchas sociales en los contextos urbanos*. *QuAderns-e*, 18(2): 68–80.
- ĐORĐEVIĆ, TAMARA IN NEBOJŠA VUKELIĆ (2013): *Klasna borba u dobi fetišizma aktivizma*. Beograd: Centar za liberterske studije.
- FAO – FEDERACIJA ZA ANARHISTIČNO ORGANIZIRANJE (2014): *Estetizacija upora je tudi njegova kriminalizacija!*. Dostopno na: <http://www.a-federacija.org/2014/12/05/estetizacija-upora-je-tudi-njegova-kriminalizacija/> (2. marec 2015).
- FOSTER LEIGH, SUSAN (2005): *Koreografije protesta*. *Maska* 90/91: 34–44.
- GRAEBER, DAVID (2013): *The democracy project: a history, a crisis, a movement*. New York: Spiegel & Grau.
- KOMUNAL.ORG (2014): *Ampak jaz sem bil z ljudstvom na cesti!*. Dostopno na: <http://komunal.org/video/intervjuji/168-ampak-jaz-sem-bil-z-ljudstvom-na-cesti/> (7. marec 2015).
- RAUNIG, GERALD (2011): *Umetnost in revolucija: umetniški aktivizem v dolgem 20. stoletju*. Ljubljana: Maska.
- RYGIEL, KIM (2010): *Globalizing Citizenship*. Vancouver, Toronto: UBC Press.
- ZDRAVKOVIĆ, LANA (2013): *Možnost nemogočega ali: »Ne bomo plačali vaše krize!«*. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* XL(251): 64–73.