

PERFORMATIVNE INTERVENCIJE V ESTETSKEM REŽIMU

Nenad JELESIJEVIC

KITCH, zavod za umetniško produkcijo in raziskovanje, Tabor 8, 1000 Ljubljana
e-mail: nenad.jelesijevic@guest.arnes.si

IZVLEČEK

Kako se umetnost politizira ali pade v pasti estetizacije, ki vodijo v depolitizacijo? Odgovore iščemo med preišljevanjem dveh provokativnih performansov, Tapisoniranega vnebovzetja in Gorečega križa. Primera umeščamo v širši družbeni kontekst, ki ga zaznamuje estetski režim identifikacije podob in radikalno skrčen prostor govora. Govor, sklicujoč se na teoretske nastavke J. Rancièra, razumemo kot temeljni pogoj politike oziroma kot utelešenje politike v specifičnem prostoru skupnega; govor(jenje) je učinek transestetskega aparata performansa, ki kritično intervenira v situacije, da bi na ravni geste prelomil z obstoječim.

Ključne besede: performans, govor, kritična umetnina, obstoječe, estetizacija, transestetsko, politizacija estetskega, prelom

GLI INTERVENTI PERFORMATIVI NEL REGIME ESTETICO

SINTESI

Come l'arte viene politicizzata, o come cade nelle trappole dell'estetizzazione che conducono nella depolitizzazione? Cerchiamo le risposte riflettendo su due performance provocatorie, L'Assunzione rivestita con moquette e La Santa Croce infiammata. Con il presente contributo collochiamo i due esempi nel più ampio contesto sociale caratterizzato dal regime estetico dell'identificazione delle immagini e dallo spazio del discorso rigorosamente ridotto. Riferendoci al concetto teorico di J. Rancièr, il discorso viene concepito come la condizione fondamentale della politica, cioè come l'incorporamento della politica nello specifico spazio comune; il discorso è l'effetto dell'apparecchio transestetico della performance che interviene criticamente nelle situazioni perché al livello gestuale rompa con l'esistente.

Parole chiave: la performance, il discorso, l'arte critica, l'esistente, l'estetizzazione, transestetico, la politicizzazione dell'estetico, la rottura

Kakšni so politično-emancipatorni pomen, vloga in percepcija (umetniškega) performansa v prostoru skupnega? Kako se umetnost politizira in/ali pade v pasti estetizacije, ki vodijo v depolitizacijo? Odgovore iščemo med premišljevanjem dveh performansov, *Tapisonirane-ga vnebovzetja* in *Gorečega križa*, ki sta se odvila pred dobrim desetletjem in bila zaznana predvsem kot umetniški provokaciji. Primera hkrati poskušamo umestiti v širši družbeni kontekst, ki ga zaznamuje estetski režim identifikacije podob in radikalno skrčen prostor govora. Govor, sklicujoč se v nadaljevanju predvsem na Jacquesa Rancièra, razumemo kot temeljni pogoj politike oziroma kot utelešenje politike v specifičnem prostoru skupnega. Pri tem izhajamo iz paradigme *kritične umetnine*, ki sem jo že utemeljeval v širšem kontekstu simbolnega kapitala; izhajajoč iz rancièrovskega razumevanja politike kot rekonfiguracije delitve čutnega, ki določi skupno neke skupnosti, je kritična umetnina namreč specifični način politizacije, saj njen protagonist s performativnim dejanjem lahko vpelje nove subjekte in objekte ter hkrati naredi vidno tisto, kar do tedaj ni bilo vidno oziroma slišno, kar je bilo prej zgolj hrup (Jelesijević, 2012). Pri tem se sklicujemo na podmeno, da se politika

[...] vzpostavi v trenutku, ko si tisti, ki 'nimajo' časa, ta nujno potrebni čas vzamejo, zato, da bi se lahko vzpostavili kot prebivalci nekega skupnega prostora in da bi pokazali, da njihova usta zares oddajajo govor, ki izjavlja skupno, in ki se ga ne da zvesti na glasove, ki signalizirajo bolečino. (Rancière, 2009, 25)

Protagonist kritične umetnine oziroma kritičnega umetniškega dejanja ali situacije je v tej konstelaciji lahko kdor koli, saj odpade potreba po statusu razlike:

vsak od nas je umetnik, če udejanja dvoje – ne zadovolji se samo s tem, da je rokodelec, ampak hoče vsako delo spremeniti v sredstvo izražanja; ne zadovolji se samo s tem, da čuti, ampak poskuša to deliti. Umetnik potrebuje enakost, kakor razlagalec potrebuje neenakost. [...] Tako torej lahko sanjamo o družbi emancipiranih, ki bi bila družba umetnikov. (Rancière, 2005a, 69–70)

Beseda *deliti* tu implicira nujnost socializacije, kolektivizacije, organizacije, vzajemnosti, izmenjave, pretoka, rotacije vlog – torej nujnost konteksta skupnosti, v katerem umetnica deluje kot politični subjekt. Odnos med politiko in estetiko je tako posledično prav v načinu, na katerega prakse in forme vidnosti umetnosti posegajo v delitev čutnega, kolikor jo rekonfigurirajo oziroma prerazporejajo čase in prostore, subjekte in objekte, skupno in posamezno (Rancière, 2009a, 25). Obenem izhajamo iz predpostavke, da

[p]olitika in umetnost ne predstavljata dveh ločenih in stalnih dejanskosti, o katerih bi se morali

vprašati ali morata biti povezani ali ne. Vsaka od njiju predstavlja pogojno dejanskost, ki obstaja ali ne, v odvisnosti od specifične delitve čutnega. (Rancière, 2004a, 3)

ESTETSKI REŽIM: UMETNOST, KI TO NI

Po Jacquesu Rancièru je, v okviru tistega, kar imenujemo umetnost, znotraj zahodne tradicije mogoče razlikovati tri glavne režime identifikacije podob: etični režim, poetični oziroma reprezentativni režim in estetski režim.

V prvem, etičnem režimu umetnost ni identificirana kot takšna, temveč je zgolj vključena v vprašanje podob. Podobe kot specifična entiteta so tu objekt dvojnega vprašanja: vprašanja njihovega porekla (in posledično, resnične vsebine) in vprašanja njihovega konca ali namena, smisla, rab, v katerih se nahajajo, in učinkov, ki jih proizvajajo. Sem lahko vštujemo Platonov pogled, ki ne priznava obstoja umetnosti, temveč zgolj (uporabnih) umetnosti kot načinov delanja in izdelovanja. V tem režimu gre za poznavanje načinov, prek katerih oblika bivanja podob vpliva na *ethos* kot obliko bivanja posameznikov in skupnosti. To vprašanje prepreči »umetnosti«, da bi se individualizirala kot takšna.

Drugi, poetični oziroma reprezentativni režim prelomi z etičnim režimom podob tako, da raje identificira substanco umetnosti – ali, bolje, umetnosti (množinska oblika besede) – v paru *poiēsis/mimēsis*. Ta režim je poetičen, ker utemeljuje umetnosti (fine umetnosti) znotraj klasifikacije načinov delovanja in ustvarjanja ter, posledično, definira ustrezne načine delovanja in izdelovanja, pa tudi sredstva določanja posnemanja. Hkrati je reprezentativen, ker pomeni označbo reprezentacije ali mizezisa, ki organizira te načine delovanja, izdelovanja, videnja in razsojanja (ocenjevanja).

Tretji, estetski režim identifikacije podob je nasprotje reprezentativnega režima. Tu se identifikacija umetnosti ne pojavlja kot delitev med načini delovanja in izdelovanja, temveč temelji na posebni čutni obliki bivanja, ki je lastna umetniškemu izdelkom. Beseda estetski se ne nanaša na teorijo čutnega, okusa in užitka, temveč izključno na specifičen način bivanja (biti) vsega, kar sodi na področje umetnosti oziroma v obliko bivanja objektov umetnosti. V tem režimu se umetniški pojavi določajo na podlagi njihove posvečenosti specifičnemu režimu čutnega, ki je iztrgan iz svojih običajnih vezi in naseljen s heterogeno močjo, močjo oblike misli, ki je sama sebi postala tuja: izdelek istoveten nečemu, kar ni izdelano, znanje pretvorjeno v ne-znanje, *logos* enak *patosu*, namen nenamerne-ga. Estetski režim umetnosti (množinska oblika besede umetnost) je režim, ki natanko identificira umetnost v singularnem in jo osvobaja vsakršne specifične vloge, vsake hierarhije umetnosti (množinska oblika besede umetnost), teme in žanrov. Zaradi tega mora uničiti mimetično pregrado, ki ločuje načine delovanja in izdelovanja, značilne za umetnost, od ostalih načinov delovanja in izdelovanja

(ustvarjanja), pregrado, ki loči njegova pravila od ustroja družbenih opravil. Estetski režim si tako prizadeva za absolutno singularnost umetnosti in hkrati uničuje vsako pragmatično določilo, ki bi to singularnost izločilo; istočasno vzpostavlja avtonomijo umetnosti in istovetnost njenih form z oblikami, ki jih življenje uporablja, da bi se oblikovalo. Estetski režim umetnosti je, z drugimi besedami, resnično ime za tisto, kar označujemo z nestanovitno označbo »modernost«. Njegova osnovna značilnost je v tem, da je odpravil vzročno posledični odnos med vsebino in načinom predstavitve. (Rancière, 2004b, 20–27)

V estetskem režimu je umetnost umetnost, kolikor je nekaj drugega kot umetnost (Rancière, 2002, 137). Vendar se ta režim ne začne z odločitvijo: sprožiti umetniški vdor v realno oziroma umetniški prelom. Začne se z namerom, da bi ponovno interpretirali, kaj umetnost naredi za umetnost ali pa le, kaj umetnost naredi. Estetski režim umetnosti je tako neki nov režim, ki vzpostavi odnos s preteklostjo; ne zagovarja revolucije, temveč nov način življenja med besedami, podobami in blagom. Vendar je ta drugačna, »estetska revolucija« proizvedla novo idejo o politični revoluciji, kot materialni realizaciji splošnega humanizma, ki še vedno obstoji zgolj kot ideja. (Rancière, 2004b, 20–27)

Estetska revolucija je predhodnica tehnološke revolucije, po drugi strani pa je predvsem zastavek spoštovanja, ki ga zahteva splošno mesto. Navadno/običajno postane lepo, kot sled resnice. To se zgodi, ko je iztrgano iz lastne očitnosti z namenom postati hieroglif oziroma mitološka ali fantazmagorična figura. Fantazmagorična razsežnost resnice, ki sodi v estetski režim umetnosti, je odigrala ključno vlogo pri ustvarjanju kritične paradigme humanističnih in družboslovnih znanosti. Marksistična teorija fetišizma je najbolj izstopajoča priča tega dejstva: blaga morajo biti osvobojena svojih trivialnih pojavnosti in pretvorjena v fantazmagorične objekte, da bi se jih obravnavalo kot izraz družbenih protislovij (Rancière, 2004b, 31–34). Rancière v tej zvezi ugotavlja, da realno mora biti fikcionizirano, če ga želimo misliti. Politika in umetnost kot obliki znanja ustvarjata »fikcije«, ki so tako rekoč materialne prerazporeditve znakov in podob oziroma odnosov med tistim, kar je videno, in onim, kar je povedano, med kar-je-narejeno in kar-bi-lahko-bilo-narejeno (Rancière, 2004b, 35–41). Pri tem gre umetnosti vedno za delo, v smislu produkcije v skupnem:

Podmena umetnosti je delo, saj delo uveljavlja njen princip: preobrazbo čutne snovi v samopredstavitev skupnosti. (Rancière, 2004b, 44)

Toda Rancièrova teza je, da univerzalno politično učinkuje le v singularni formi. V tej zvezi je zanj enakost vnaprejšnja podmena, ni torej nek temeljni princip, neko ontološko načelo, temveč pogoj, ki deluje le takrat, ko se ga prakticira, v dejanju. Politika, posledično, ne temelji na enakosti v smislu poskusov njenih utemeljitev na neki splošni človeški značilnosti kot sta jezik ali strah. Enakost je dejansko nujni pogoj/stanje, ki omogoča misliti politiko, vendar ni politična sama po sebi. Zaznavamo jo v mnogih okoliščinah, ki niso same po sebi politične, denimo vsakič, ko dve sogovornici lahko razumeta druga drugo. Enakost generira politiko le takrat, ko je ta vtakana v specifično obliko posamičnega primera disenza¹:

[Disenz]² pomeni organizacijo čutnega, v kateri ni niti realnosti, ki bi bila skrita za videzi, niti enega samega režima prezentacije in interpretacije danega, ki bi vsem vsiljeval svojo očitnost. (Rancière, 2010, 32)

Umetnost, kot jo poznamo v estetskem režimu, predstavlja uveljavitev določene enakosti, ki, po Rancièru, temelji na razkroju hierarhičnega sistema lepih (finih) umetnosti. To pa še ne pomeni, da lahko enačimo pojme enakosti, politične enakosti in estetske enakosti. Tako na primer demokracija pisane besede ali enakost, razumljena kot univerzalna izmenljivost blaga še ne pomeni demokracije kot politične forme. Prav tako nam Rancière enakosti ne predlaga v pomenu konceptualne kategorije za umetnost, temveč preprosto izpostavlja estetsko enakost kot nek zaznamek, ki nam omogoča na novo misliti določene majave kategorije umetnostne modernosti.

Glede tako imenovane angažiranosti umetnika/umetnice in umetnosti je Rancière mnenja, da je umetnik/umetnica sicer lahko angažiran(a), vendar se sprašuje, kaj pomeni izjava, da je tudi (njegova/njena) umetnost angažirana, ker angažiranost, tako meni, ni kategorija umetnosti. To pa zanj, in s tem se strinjamo, ne pomeni, da je umetnost apolitična. Pomeni, da *ima estetika sebi lastno politiko*, ali svojo meta-politiko.³ Rancière pravzaprav vidi osnovni problem v dejstvu, da ne obstaja merilo, s

1 Disenz [*le dissensus*] je eden ključnih Rancièrovih pojmov, ki ne pomeni nestrinjanja z nekim osebnim interesom ali mnenjem, temveč je to politični proces, ki se upira pravnemu dejanju in ustvarja razpoko v redu čutnega tako, da uveljavljenemu okviru zaznave, mišljenja in dejanj nasproti postavi »nesprejemljivo«, to je politični subjekt. Čutno v izrazu *red čutnega* se ne nanaša na nekaj, kar kaže na dober občutek ali sodbo, temveč na *aisthēton* ali »zmožnost biti«, kot jo dojemajo čuti.

2 Prevajalka knjige Suzana Koncut se je sicer odločila za izraz diskonsenz.

3 Meta-politika [*la méta-politique*] je še en značilno Rancièrov pojem, ena izmed treh temeljnih oblik politične filozofije, ki izhaja iz Marxove kritike vrzeli med sumljivo, navidezno pravičnostjo oziroma predstavnitvom, in globoke resnice družbene realnosti. Meta-politika tako niha med dvema skrajnostma: zanikanjem ideoloških utvar para-politike in pozivom k skupnostnemu utelešenju družbene resnice, ki je precej podobna arhi-politiki. Arhi-politika [*l'archi-politique*] pomeni regulacijo aktivnosti individualnih državljanov na podlagi njihove vloge v organizaciji skupnostnega telesa na način, da ima vsakdo določeno mesto in pripisano vlogo. Demokratična konfiguracija politike je v tem primeru nadomeščena s policijskim redom živega *nomosa*, ki zapolnjuje celotno skupnost in preprečuje vsakršen vdor v družbeno zgradbo.

pomočjo katerega bi vzpostavili ustrezno povezavo med politiko estetike in estetiko politike. A to dejstvo nima opravka s prepričanostjo mainstreamovskega pogleda, da se umetnosti in politike ne sme mešati druge z drugo (tudi in zlasti takrat, ko se ju umetno povezuje za potrebe reku-peracije obstoječega⁴), saj sta ti v vsakem primeru pomešani. Politika ima svojo estetiko in estetika svojo politiko. Politika se – in tako tudi njeno estetsko –, kot že uvodoma omenjeno, vedno določi z določenim preoblikovanjem porazdelitve čutnega oziroma s ponovno razporeditvijo, z rekonfiguriranjem danih oblik zaznave. Politika umetniških del se posledično izrablja do najširših razsežnosti, na globalen in razpršen način, v prerazporeditvi svetov izkustva, na katerih slonita policijski⁵ konsenz ali politični disenz (Rancière 2004b, 52–65).

Pierre Bourdieu pa po neki drugi poti vpelje ločnico med dvema umetnostma:

Vznik umetniškega dela kot blaga in pojav posebne kategorije proizvajalcev simbolnih dobrin, namenjenih trgu, sta do neke mere pripravila teren za čisto teorijo umetnosti, to je umetnosti kot umetnosti. Prišlo je do razcepa na umetnost-kot-blago in umetnost-kot-čisti-označevalec, na podlagi čisto simbolnega prizadevanja za čisto simbolno prilastitev, za golo zadovoljitev, ki se je ne da zvesti na enostavno materialno posedovanje. (Bourdieu, 1993, 114)

Kritična umetnina preči to dejansko shizofreno situacijo v estetskem režimu na način, da v sebi odpravi obe omenjeni označbi, da ju izvrže. Njenemu protagonistu to lahko uspe z artikulacijo misli, telesa in stališč do obstoječega, ob hkratnem zavedanju pomena in konteksta skupnega (prostora) kot prostora, kjer je politika edino mogoča. Pri tem pa je pomembno opozoriti na izrazito izpostavljenost kritike prežeči nevarnosti nevtralizacije in/ali kriminalizacije. Primeri del Marcela Duchampa in Andyja Warhola ponazarjajo različne razsežnosti (nevtralizirane) kritičnosti in ponujajo nastavke za refleksijo fenomena nevtralizacije. Duchamp spodkopa estetsko razsežnost/vrednost umetnosti, vpete v kontekst obstoječega, tako da jo razvrednoti, a hkrati tudi »demokratizira« s tem, da ji odvzame smisel razlike, jo iztrga iz ekskluzivnosti, oziroma jo predrugači s ponavljanjem in premestitvijo konteksta – *ready-made*, ki ga vpelje, je sopomenka za repliko, kopijo, industrijo, serijski proizvodni proces, a tudi aluzija na benjaminovsko umetniško delo, ki ga je možno reproducirati. Warhol pa po svoje poudari breziz-

hodnost položaja slehernika v okovih potrošništva na način, da povzdigne ponavljanje – kot dizajn, fetiš, blago, reprodukcijo, ponatis – v navidezni hedonistični (a hkrati izrazito patološki) užitek v iluziji raja, v veleblagovnici-zaporu, v muzeju-izložbi; pravzaprav razkrije absurd poblagovljenja umetnosti (in istočasne pospešene estetizacije potrošniških predmetov, blagovnega fetišizma), ki potemtakem zgolj še služi kapitalistični produkciji oziroma reprodukciji neenakosti. Prav zlitje poblagovljenja umetnosti in estetizacije kapitalističnega blaga je predstavljalo pomembno podlago tudi za vrsto Duchampovih posegov v samo jedro umetnostnega sistema. Umetnost kot nekaj drugega kot umetnost in avtonomija (umetnosti), ki ni nekaj drugega kot življenje, sta tako ključna pogoja za prelom z obstoječim.

POLITIZACIJA ESTETSKEGA: KRITIČNA UMETNINA

Naš namen ob teh postavljenih iztočnicah ni ostra zamejitev med kritično umetnino na eni in nekritično na drugi strani; ne gre torej za potrebo po vzpostavitvi neke etimološke determinante niti dihotomije. Večplastni primeri, kot so Duchampova dela, in celo tisti izrazito dvoumni, kot so Warholova, vsebujejo namreč določene performativne elemente, za katere lahko rečemo, da naslavljajo in zavzemajo prostor kot prostor potencialne politične emancipacije. A predvsem nas zanimajo prakse, ki delujejo, se vzpostavljajo in vplivajo onkraj same čutno-zaznavne razsežnosti svojih performansov. Ta kriterij dejansko sledi predpostavki, da je politično paradigma odprtega – da pomeni situacijo, v kateri je omogočen vstop komur koli (Gauthier, 2004). Zanimajo nas prakse, ki se v večji meri približujejo tej situaciji, jo spodbujajo in afirmirajo.

Umetnik mora živeti kot umetnik, da bi bil umetnik, bi bila parafraza misli Jeana-Paula Sartra: ni dovolj, da si rojen kot buržuj, tudi živeti moraš kot buržuj; umetnica torej mora sprejeti in prakticirati določene vedenjske in simbolne vzorce, ki jih narekuje specifično polje, ki mu pripada. Politična emancipacija protagonistk in protagonistov kritične umetnine, kot subjektov, ki v interlokuciji štejejo, je odvisna od tega, ali »so« ali »niso«, ali govorijo ali zgolj oddajajo hrup – »gre za to, [...] da vidimo predmet, ki ga označujejo, kot vidni predmet konflikta« (Rancière, 2005b, 67) –, kot v primeru delavcev iz *Noči proletariata* (Rancière, 1981), ki so si prilastili jezik buržoazije, da bi lahko uveljavili svojo pravico do skupnega, kolektivnega, univerzalnega, ozi-

4 Namesto že udomačenih izrazov (neo)liberalizem, (neo)liberalni kapitalizem ali neoliberalno stanje se v prispevku raje držimo izraza *obstoječe*, s katerim želimo široko zajeti sodobne, obstoječe družbene okoliščine, utemeljene na zatiranju in izkoriščanju oziroma neenakosti, ne da bi jim pri tem pripisali preozko določenega označevalca.

5 Rancière z besedo *policijski* (oziroma z izrazoma policijski konsenz in policijski red) definira neki organizacijski sistem koordinat, ki zagotavlja razporeditev čutnega ali zakona, ki deli skupnost na skupine, družbene pozicije in funkcije. Ta zakon implicitno razdeli tiste, ki so udeleženi od onih, ki so izključeni in potemtakem predpostavljajo apriorno estetsko delitev med vidnim in nevidnim, slišnim in neslišnim, izgovorljivim in neizgovorljivim (Rancière, 2001).

roma, da bi se vzpostavili kot enaki. Pomen govor(jenj) in njegov potencial opolnomočenja je prepoznala tudi Peggy Kornegger:

Ko govorimo, se spreminjamo in s spreminjanjem preobražamo sebe, hkrati pa tudi prihodnost. (Kornegger, 1975, 17)

Z drugimi besedami, kritični umetniki gre vselej za artikulirani govor v imenu izstopa iz zamejenega področja upravljanja z umetnostjo, v imenu odklonitve menedžerske paradigme obstoječega oziroma zavrnitve obstoječih hierarhij; gre ji za kritiko politične ekonomije umetnosti kot trgovskega artikla (Jelesijević, 2005), a tudi za afirmacijo nehierarhičnih, horizontalnih praks, tako v procesu lastne produkcije (izogibanje obstoječi umetnostni institucionalni paradigmi, ki afirmira ime, zvezdnitvo, umetnika in umetnino kot blagovno znamko, produkt, blago), kot tudi v boju za vidnost onkraj ustaljenih postopkov, kanonov, klasifikacij in standardizacij. Kritično tako ne pomeni nujno politično v svoji vsebini, tematiki in aktualnosti, temveč predvsem v načinih produkcije, ki jim je inherentno iztrganje iz institucionalne paradigme oziroma umetnostnega sistema.

Kritična umetnina v kontekstu obstoječega pričakovano povzroča konflikt. Pri tem ne gre za vprašanje možnosti sožitja z uzakonjeno »kulturno politiko« oziroma legalistično agendo kulturne industrije, temveč za iznajdbo poti in načinov, kako zarezati v obstoječe s *transestetiskim* aparatom – to je z organizacijo posegov, intervencij, vplivov v prostore, se pravi, specifičnega (meta-)govor(jenj) artikularnega v performansu, oziroma z vzpostavitvijo situacij, onkraj zamejenosti v discipline in kanone. Kritični intervenciji je tako tudi inherentno vprašanje grajenja in reinvencije resnične avtonomije ustvarjalnosti onkraj hegemonističnega mita o že uveljavljeni avtonomiji umetnosti.⁶ Pojem kritična umetnina tako zajame vso neskončno mnogoterost možnih performativnih dejanj, ki omogočajo oziroma spodbujajo (pogoje za) emancipatorne procese.

Kritična umetnina je torej hkrati posledica, smoter in instrument nekega dejanja politične subjektivacije, ki rekonfigurira skupnostno razporeditev čutnega; v svoji

občasni oziroma ponavljajoči se pojavnosti je imanentna demokraciji; in obratno, demokracija kot naključni proces, ki prerazporeja koordinate sistema čutnega – ne da bi bila zmožna zagotavljati popolno odstranitev družbenih neenakosti, ki so inherentne policijskemu redu –, je ponotranjena v kritični umetnini. Njena političnost se začne takrat, ko zavzame in javno oznanj določeno stališče v političnem navzkrižju. Politično navzkrižje (spor) izhaja iz napetosti med strukturiranim družbenim telesom, v katerem ima vsak njegov del neko določeno mesto (družbeni red kot že omenjeni policijski konsenz) in »deležem brez deleža« [*le compte des incomptés*] (Rancière, 2001) – kot pojasni Rancière, je to del družbe brez določenega mesta znotraj le-te, ali tisti del, ki se upira nekemu vnaprej določenemu podrejenemu položaju –, ki zamaja ta red v imenu praznega načela univerzalnosti. Identifikacija »deleža brez deleža« z univerzalnim je bistvena gesta politizacije, ki jo zaznavamo pri vseh emancipatornih prelomih, od francoske revolucije prek študentskega gibanja leta 1968, do alterglobalističnega gibanja – od protestov v Seattlu leta 1999 do njihovih današnjih nadaljevanj. V tem smislu sta politika in demokracija sopomenki, saj je glavni cilj antipolitike dejanska depolitizacija. Političnost umetnosti bi potemtakem lahko mislili glede na njen odnos do »deleža brez deleža« in tudi kot realizacijo (upodobitev, uprizoritev, performativ) tega premisleka. Kritična umetnina tako pomeni dejanje politizacije, hkrati pa tudi politizacijo estetskega: pomeni transestetiko. Kdor zagovarja kritično umetnost, tako posledično zagovarja boj, saj je v obstoječem »delež brez deleža« zatiran skozi sistematično izključevanje, resnična politika pa se, po Rancièreu, vedno vzpostavi s krivico. Zygmunt Bauman tako govori o izključenosti, ki je dedinja tradicionalnega kapitalističnega izkoriščanja:

Izkoriščanje kot 'problem kapitalizma', ta najbolj prostaška in eksplozivna lastnost kapitalistične ekonomije, se danes po vsem svetu preobrača v izključenost. Izključenost, in ne toliko izkoriščanje, o katerem je pred 150 leti govoril Marx, je danes podlaga za najbolj očitne primere družbene polarizacije, naraščajočo neenakost in vse večjo bedo, revščino in ponižanje. (Bauman, 2008, 42)

6 Grožnje domnevno že uveljavljeni avtonomiji po Bourdieuju izhajajo iz dejstva, da svet umetnosti in svet denarja vse bolj prenikata drug v drugega. S tem ima v mislih mecenstva in povezave med podjetji ali bankami in kulturnimi proizvajalci, pa tudi vstop sponzorjev v univerzitetno raziskovanje in njegovo podrejenost podjetništvu. Te razmere, v katerih ima ekonomija oziroma kapital premoč in vpliv na potek umetnostnega in znanstvenega raziskovanja, se odražajo v avtoritarnem nadzoru nad sredstvi produkcije, distribucije in instancami potrjevanja. Proizvajalci, ki so že tako povezani s kulturnimi birokracijami, so čedalje bolj prisiljeni oziroma pristajajo na sprejetje norm, ki jih postavljajo »trg« (dobičkonosni interesi) in oglaševalci. »Avantgardna proizvodnja« tako vedno bolj povzema logiko komercialne in se s tem tudi izniči. V tej zvezi Bourdieu predlaga tudi kritično analizo državnega mecenstva (javnih subvencij, davčnih olajšav), ki navidezno omogoča, da se prejemniki izogonejo pritiskom trga – bodisi s priznanjem bodisi z mehanizmom komisij, »krajev negativne kooptacije, ki najpogosteje pripelje do prave normalizacije raziskovanja, naj je znanstveno ali umetnostno« (Bourdieu, 2003, 152–153). Ob tem predlogu pa se je treba zavedati problematičnosti poskusov reformizma, saj je koncept avtonomije dostikrat narobe razumljen – kot da bi spontano izhajal iz ureditve države blaginje, ki ji je inherentna težnja k rekuperaciji obstoječega, s čimer samega sebe postavlja v protislovje s svojim smislom.

Boj pa pomeni prelomiti z veljavnimi pravili, tako kot ustvariti (in torej tudi odkriti) vselej pomeni prelomiti pravilo; upoštevanje pravila je gola rutina, še več istega – ne pa ustvarjalno dejanje (Bauman, 2002, 261). *Prelomiti pravilo* v ustvarjanju in skozenj pomeni specifično prakso umetnosti upora. Obenem pomeni veliko tveganje, saj je uporna drža pravzaprav

[d]okončna odločenost, da bomo ostali 'nesocializirani'; privolitev v to, da se bomo integrirali s stanjem neintegritanosti; odpor – pogosto boleč in mučen [...] – zoper vseobsežni pritisk prostora, naj bo star ali nov; odločna obramba pravice do izrekanja sodb in izbir; privzemanje ambivalentnosti ali klicanje ambivalentnosti k življenju – to so, bi lahko dejali, konstitutivne poteze 'begunstva'. Bodite pozorni: vse se nanašajo na držo in življenjsko strategijo, bolj na duhovno kakor na telesno mobilnost. (Bauman, 2002, 262–263)

Begunstvo je tako eksistenčna paradigma kritične umetnine, dela z obrobja, ki je del igre na meji in se z mejo tudi igra, ker gre po »tretji poti«, ker posreduje med umetnostjo, ki sama sebe ukinja, da bi postala življenje, in umetnostjo, ki se gre politiko, pod pogojem, da se sploh ne gre politike. Ta pot je omogočena z odsotnostjo (zavračanjem) ločnic med umetnostjo in neumetnostjo, med visoko in nizko umetnostjo, med umetnostjo in blagom (Rancière, 2004a, 7). Za kritično umetnino so ključni prav ti mejni prehodi, saj ji (z)možnost prehajanja mej – a tudi ustvarjanja le-teh – omogoča uspešnejši spopad z (oblastniško) klasifikacijo, ker ji je, naj ponovimo, imanentna zavrnitev zapovedanih klasifikacij, ki pomeni (pogoj za) emancipatorno dejanje:

Najsi gre za iskanje umetnosti ali emancipacije skozenjo, je prizorišče isto. Na tem prizorišču se mora umetnost odcepiti od teritorija estetizirane-ga življenja in potegniti novo mejno črto, ki je ne bo možno prečkati. (Rancière, 2002, 147)

EKSKURZ V PROBLEME AVTONOMIJE, PROKRISTINACIJE IN NEVTRALIZACIJE

Avtonomna, »resnično demokratična družba« je za Corneliusa Castoriadis »družba, ki se sprašuje o vsem, kar je vnaprej dano, in poleg tega omogoča ustvarjanje novih pomenov« (Castoriadis v Bauman, 2002, 267). Če si umetnost želi biti resnično avtonomna, potem je ravno tovrstna avtonomija pogoj *sine qua non* kritične umetnosti. Če mora sociologija, po Bourdieuju, »razodeti strukturne vzroke, ki jih očitna znamenja in pogovori razkrivajo le tako, da jih prikrivajo« (Bourdieu v Bauman,

2002, 269), velja enako načelo za kritično umetnost, pa čeprav so mišljenje na dolgi rok, kot predpogoj kritičnosti, še bolj pa dolgotrajne zavezanosti in dolžnosti, res videti nesmiselni v potrošniško naravnem sistemu, kjer smo vsi domnevno naprodaj in vsi kupujemo, kjer smo hkrati kupci in blago (Bauman, 2008, 65, 87); zavest o nekompatibilnosti možnosti mišljenja s potrošništvom kot načinom biti je zato ena temeljnih premis kritičnega protagonista, ki se nujno odraža v njegovi kritični umetnini. Razodeti strukturne vzroke pomeni zavrniti igro po pravih obstoječega – ravno to je naloga kritične umetnosti, ki je tudi »najbolj neusmiljeno kaznovan zločin«; kazen je najpogosteje ekonomska (Bauman, 2002, 234).

Kritična umetnost je tako izpostavljena nenehnemu nevarnemu, smrtonosnemu tveganju. Primere njene samoukinitve je treba ugledati tudi v tej luči, kot neizogibno posledico sistemskega terorja, ki njene protagonistke kaznuje predvsem s pomočjo svojega pretkanega ekonomskega instrumentarija, ob tem, da jih (hkrati) praviloma perverzno nevtralizira z v nedoločeno prihodnost preloženim »priznanjem«. Sprevrženi afirmativni mehanizem preloženega »priznavanja« izhaja iz »zlorabe časa v času« in gre z roko v roki z ekonomskimi sredstvi prisile; tako imenovana prokrastinacija je postala sama sebi cilj:

Pro-krastinirati pomeni nekaj umestiti med stvari, ki pripadajo jutrišnjemu, [i] pomeni manipulirati z možnostmi prezence stvari tako, da njeno pripadajočo sedanost zavlačujemo, odlašamo in prelagamo na pozneje, jo držimo na distanci in odlagamo njeno nemudnost. Prokrastinacija kot kulturna praksa je dosegla priznanje s prihodom moderne. Njen novi pomen in etična pomembnost sta rezultat nove pomenskosti časa, časa, ki ima zgodovino, časa, ki je zgodovina. (Bauman, 2002, 197)

Sinergija kulturne prakse prokrastinacije in ekonomskega instrumentarija obstoječega tako omogoča učinkovito nevtralizacijo potencialno kritične umetnosti oziroma delujočih kritičnih praks, ali, z drugimi besedami, rekuperacijo represije (Bureau of Public Secrets, 1981) v spektakel. Obrambo pred tovrstnim kulturno-ekonomskim terorjem, v obliki upora kot procesa, pa tudi samoukinitve lahko razumemo kot imunsko reakcijo kritičnih protagonistov in protagonistk, kot proces samoopolnočenja oziroma politične emancipacije.

DRUŽBENI KONTEKST: DVE PLATI ISTE IDEOLOŠKE PODSTATI

Primeri, o katerih bomo govorili v nadaljevanju, sta specifična, artikulirana kritika institucije cerkve⁷, ki v

⁷ Beseda cerkev se v nadaljevanju besedila nanaša na to institucijo v njenem najširšem pomenu – kot katero koli organizirano konfiguracijo postopkov in pravil, utemeljenih na religijskih postulatih, kot institucijo in idejo –, torej ne zgolj v povezavi z določeno religijsko shizmo.

projektih umetnikov in umetnic v Sloveniji sicer ni prav pogosta. Oba primera⁸ sta pustila nekaj vidnih sledi, predvsem v obliki povzročenih polemik, javnih objav in nekaj analiz, ki so potekale večinoma izven galerijskega konteksta oziroma konteksta umetnostnega sistema. Vzroke za tovrstne prakse najbrž velja iskati v potrebi umetnikov in umetnic po refleksiji odnosa med cerkvijo in državo, ki izhaja vsaj iz čedalje večje medijske navzočnosti, finančnega in ideološkega vpliva cerkve na različnih družbenih področjih, ki se je (načeloma) povečeval⁹ s prehodom družbe iz socialistično kapitalistične v neoliberalno kapitalistično ureditev. Na opaznejšo aktivnost cerkve v zadnjih dveh desetletjih, ki je pred drugo svetovno vojno sicer imela precej vplivno vlogo na območju današnje Slovenije, je v veliki meri vplivalo njeno bogatenje in posledična krepitev njene institucionalne moči v obdobju tako imenovane denacionalizacije družbene lastnine v devetdesetih letih preteklega stoletja, ko ji je bila vrnjena večina njenega nekdanjega nepremičninskega premoženja kljub precej množičnemu nasprotovanju prebivalstva¹⁰; čedalje premožnejša cerkev se je na tej podlagi spustila v številne bančniške, delničarske, medijske, telekomunikacijske in korporativne finančne posle, ki so se pogosto izšli v banalne sodne groteske in »javne škandale«¹¹.

Nekateri umetniki in umetnice, ki jim je (bil) blizu aktivistični način razmišljanja, so se odločili odgovoriti na določene vidike ogrožanja domnevno zagotovljene sekularnosti države, tako s strani cerkve kot tudi s strani državnega aparata, zlasti v luči pasivnosti in dozdevne neinformiranosti javnosti glede te problematike. »Skrajna meja razločitve v smislu sodelovanja [med državo in verskimi skupnostmi], ki se je ne sme prekoračiti, je neposredno državno financiranje verskih storitev. Novi zakon [o verskih skupnostih] je izbrisal prav to mejo, z določili o klerikalnih kot državnih uslužbencih itd.« (Dragoš v Babič, 2007, 87). Čeprav smo se dotaknili tudi pravnega vidika problema, se pri tem razmisleku ne želimo ujeti v legalistično past niti v črno-beli pogled – češ, cerkev je na eni, država na drugi strani, med njima pa poteka specifični simbolni in pravni boj za dosego

nekih ozkih interesov –, temveč se predvsem zavedamo koncepta države kot implicitno totalitarne ureditve družbe, utemeljene na izkoriščanju in zatiranju (revnih, drugih, izključenih ...), ki ju upravičuje utrjeni pravni red (»vladavina prava«, »pravna država«), kjer se država polasti odločanja, kaj je pravično v skladu z veljavnim legalizmom, ki ga (neo)liberalizem še posebej poudari ter tudi razprši na globalno raven. Tako v tej obravnavi na cerkev ne gledamo fatalistično – denimo kot na vir marsikaterega »zla« (kot to na primer pogosto počne tako imenovana leva politična, medijska in kulturniška opcija), temveč jo razumemo kot enega izmed korporativno in dobičkonosno naravnanih akterjev na prizorišču obstoječega, oziroma kot dejavnika, ki trguje s pojmom vere (ga sprevača, institucionalizira) in ki se mu, v skladu s svojo pragmatično tehnologijo vladanja, prilagaja tudi sama država oziroma njeni posamični ideološki aparati. Cerkev in (njeno modernistično naslednico) državo tako razumemo kot dve plati iste ideološke podstati. Posledično pri v nadaljevanju obravnavanih umetniških projektih želimo uzreti več kot zgolj ozko naravnano uporniški poseg zoper cerkev kot tarčo napada in premisliti širše, večpomenske vplive njenih intervencij v pogojih skrčenega prostora govora, saj kritičnost nikoli ne more imeti enoznačne podstati, če želi uveljaviti svoj emancipatorni potencial.

Pod drobnogled smo vzeli performansa *Tapisonirano vnebovzetje* in *Goreči križ*, ki se, kot bomo videli, kljub mnogim kontekstualnim podobnostim med seboj razlikujeta glede na njuno (zgodovinsko) pozicioniranje v odnosu do umetnostnega sistema in posledično ujetost v njegov mehanizem *estetizacije upora* (Jelesijević, 2015). Tovrstne akcije so bile zaznane kot proizvajalke učinka »moralne panike« (Milohnič, 2009, 153)¹² – kar sovпада s »pogosto tezo katoliških cerkvenih govorcev o pomanjkljivi moralnosti ateistov« (Smrke, 2005, 658) –, ki je, kot medializiran ideološki nastavek obstoječega, zagotovo pomembna manifestacija posledic storjenih provokativnih dejanj, vendar nas bolj kot javnomnenska in moralno determinirana perspektiva pogleda na okoliščine dogodkov tukaj zanima razsežnost njunega

8 Pozornost si vsekakor zasluži tudi primer naslovnice glasbenega albuma *Bitchcraft* skupine Strelnikoff, ki je bila sporna zaradi priredbe upodobitve t. i. brezjanske Marije Pomagaj (slika iz leta 1814 je delo kranjskega slikarja Leopolda Layerja), ki v naročju namesto Jezusa drži podgano, vendar ga zaradi omejitve naše primerjalne analize na performativne oblike tokrat ne obravnavamo (<http://sl.wikipedia.org/wiki/Bitchcraft>, 26. 1. 2015: Bitchcraft).

9 Tega sicer ne moremo z gotovostjo trditi, saj po eni strani velja, da število vernikov vztrajno upada (Dragoš v Babič, 2007, 74), po drugi pa je kljub temu opazen porast predvsem finančne moči največje izmed obstoječih cerkvenih institucij. Morda je tudi to eden izmed dokazov, da absolutno število ni nujen odraz neke simbolne moči. Gre pa predvsem za ideološko zlizanost liberalne oblasti s cerkvijo v kontekstu »spoštovanja različnosti« in ohranjanja dojemanja civilizacije z vidika krščanskih vrednot, kar je le oblika kapitalске naveze oziroma spoja med klerikalizmom in kapitalom, ki v socializmu – vsaj na ideološki ravni – ni bil tako jasno viden.

10 Dnevnikova anketa o vračanju gozdov Cerkvii in tujim veleposestnikom (Dnevnik, 22. 3. 1997, <http://www.sta.si/vest.php?s=s&t=0&id=268163>, 29. 1. 2015).

11 Pri kabelskem operaterju T-2, ki je bil v lasti cerkve, so denimo bile na voljo televizijske pornografske vsebine, kar je dvignilo nemalo »medijskega prahu« (<http://www.rtvsl.si/slovenija/tehdnik-pornografija-pri-t-2-ostaja/81901>, 11. 2. 2015: Tednik: pornografija pri T-2 ostaja).

12 Aldo Milohnič se pri tem sklicuje na Gregorja Bulca, ki je pripisal ta učinek že omenjeni aferi Strelnikoff in ga opisuje tako: »Moralne panike [...] pogosto rekontekstualizirajo ustaljene položaje zaščitnikov morale in njihovih nasprotnikov ter [...] ponujajo nova diskurzivna orodja za uveljavitev partikularnih interesov moči.« (Bulc, 2003, 264)

emancipatornega potenciala, v tej zvezi pa predvsem odnos med sproženo provokacijo in naknadnim učinkom estetizacije.

TAPISONIRANO VNEBOVZETJE: ESTETIKA DIREKTNE AKCIJE

Tapisonirano vnebovzetje je bila akcija s preprosto zastavljeno praktično nalogo: začasno utišati cerkvene zvonove na razglednem stolpu cerkve v mestnem središču Kopra. Akterjem performans, ki se je odvil 15. avgusta 2003, je dejansko šlo za kritiko cerkve v specifičnem urbanem kontekstu, kot bomo videli tudi neposredno iz njihove izjave. Protagonisti akcije – sodelavci Društva za aktivno razvijanje odprte kulture in družbe ROV iz Železnikov in Društva prijateljev zmernega napredka iz Kopra – so namreč v javnosti želeli problematizirati vprašanje o tem, katera zakonska določila omogočajo cerkvam pravico do zvonjenja iz njihovih zvonikov, ki sicer v številnih primerih lahko pomeni premočan (ali pa odvečen) hrup v širši urbani okolici. Tako se je glasila njihova izjava, ki tudi pojasnjuje način izvedbe oziroma potek akcije: »Kulturni društvi [...] sta [...] na vrhu razglednega stolpa sredi starega mestnega jedra Capodistrie ob 18. uri in 30 minut izvedla performans. Z narezanim tapisonom, z vrstico, z avstrijskim selotejpom, s poljedelsko tančico ter s hokejsko rokavico je mehko teroristični moški kvintet nepričakovano učinkovito, tik pred svečano mašo, za dvajset ur utišal vseh sedem delujočih zvonov. Pokazali smo, da je utišanje preglasnih koprskih zvonov rešljivo tehnično vprašanje, povedati pa smo hoteli, da je klerikalizem slovenski temeljni ekoproblem.«¹³ Slabo leto po izvedeni akciji je društvo ROV doživelo represivni finančni ukrep s strani sveta občine Železniki, ki mu je odvzelo sofinanciranje dejavnosti iz občinskega proračuna, češ da je z izvedeno akcijo škodilo ugledu občine. Društvo se je odzvalo s tožbo¹⁴, v kateri se je sklicevalo na svobodo izražanja in umetniškega delovanja (Milohnič, 2005).

Tapisonirano vnebovzetje je primer umetniško-aktivističnega posega v potencialno skupni prostor, je primer performans, izvedenega onkraj ustaljenih in zaželenih mej umetniškega estetskega, z metodo direktne akcije. Ali je gesta utišanja zvonov, če se sklicujemo na Duchampovo prisposodobno, enako estetska kot poljubna slikarska gesta? Ali pa je manj ali celo nič estetska zato, ker je prestopila mejo umetniškega, kot generično performativno, ki po svoje ukinja umetnost zavoljo njene politizacije? Če nam Marcel Duchamp v svojem delu *Why not sneeze, Rose Selavy?* (1921) zgolj nakazuje ptico, ki je v kletki ni, torej nek abstrahirani objekt prezentacije, ki se prezentira ravno s svojo odsotnostjo, ter hkrati ironizira kubistično reprezentacijo kot zapoved tedanjega časa, imamo v primeru *Tapisoniranega vnebovzetja* opravek z

estetiko *ready-made* objektov – zvonov –, ki jih akterji v nekem načrtno izbranem časovnem obdobju (na dan cerkvenega praznika, Marijinega vnebovzetja) spravlja jo ob njihovo običajno funkcijo. Zvonovi sicer ostanejo na svojih mestih, vendar se, podobno kot Duchampovi *ready-made* objekti razstavljeni na razstavah, znajdejo v absurdni situaciji, ki bi jo lahko opisali kot odvečnost; ker so bili zvonovi oviti z mehкими materiali in je njihov ustaljeni zvok zvonjenja zaradi tega umanjkal, so bili postali začasno odvečni. Vprašanje »Zakaj ne kihnihi?«, ki je del naslova Duchampove kletke z navideznimi sladkornimi kockami (dejansko gre za kocke iz belega marmornja), nakazuje možnost, da neka povsem običajna, vendar premišljena spremenjena reč nenadoma eksplodira, se razleti in raztrešči v prostor, ki jo obdaja, v vseh svojih pomenih (Mink, 2000, 8). V nasprotju s tem je »eksplozija« koprskih zvonov (oziroma, v prenesenem pomenu in v skladu z izjavo protagonistov, širjenje klerikalizma, ali pa vsaj glasnega zvonjenja) z intervencijo utišanja bila začasno onemogočena. Gesta umetniške intervencije, ki ne samo, da ni zgolj zastavljala vprašanj, temveč je svoj predlog za reševanje nekega problema uveljavila povsem operativno, je bila estetska, kolikor je bila politična, kolikor je, rečeno skupaj z Rancièreom, politika lahko estetizirana (politika – in njeno estetsko – se vedno določi z določenim preoblikovanjem porazdelitve čutnega).

GOREČI KRIŽ: ANESTEZIRANI MILITANTNI UČINEK

O minimalističnem performansu *Goreči križ*¹⁵, ki sta ga izvedla Dean Verzel in Goran Bertok v Strunjanu leta 2002, so mediji precej pisali, teoretske objave pa so bile redkejšje (Vovk, 2006). Umetnika sta akcijo izvedla na način, da sta, pogojno povedano, zažgala betonski spomenik v obliki križa, tako imenovani strunjanski križ, in ga fotografirala med gorenjem. Spomenika pri tem nista poškodovala, saj sta ga predhodno skrbno zaščitila z zaščitnimi materiali. S tem dejanjem sta posegla predvsem v simbolni pomen objekta – križ kot prepoznavni znak krščanstva in tudi njegove cerkve. Fotografsko dokumentiranje zažiga je tako proizvedlo upodobitve, ki so posredno omogočile, da je iz (mikro) dogodka nastal njegov medializiran (makro) podaljšek.

Fascinacija z gorenjem križa je zanimiva, po eni strani z vidika njegove skrunitve (križ je po krščanski legendi pravzaprav bil mučilna naprava, potreba po ohranitvi njegove ekskluzivne nedotakljivosti tako po svoje preseneča, čeprav je hkrati povsem razumljiva potreba po simbolnemu varovanju svetosti ključnega simbola), po drugi pa z vidika ustvarjalnih uprizoritev in upodobitev križa v plamenih, ki lahko podajajo širok spekter izjav – od nestrinjanja s krščansko dogmo, prek ritualnih navezav na misticizme, do pop-kulturnih spektakelskih

13 <http://kid-pina.si/~mkc/klarinet/nagajamo/vnebovzetje/glavna.htm>, 10. 6. 2006. Zadnji stavek so poudarili pisci izjave.

14 Delo, 9. 10. 2004: Zaradi zvonov ob denarna sredstva.

15 Znan tudi kot *Sveti križ*.

vložkov, banalnih v svoji samozadostnosti. Ker gre v primeru *Gorečega križa* za zavestno dejanje sodobnih umetnikov, se ob njem spet zastavlja značilno vprašanje, ali je umetnost zgolj zastavljala vprašanja, ne da bi ponujala odgovorov. Zdi se, da je šlo v prvi vrsti za artikulirano zavzetje stališča do konkretne problematike, četudi bolj znotraj kakor zunaj okvira umetnostnega sistema. Izjava enega od umetnikov¹⁶ sicer govori o provokativnem, aktivističnem in mišljenjskem ozadju performansa, podobno kot v primeru *Tapisoniranega vnebovzetja*, hkrati pa je pomenljivo dejstvo, da je bil križ tekom zažiga tehnično zaščiten pred morebitnimi poškodbami. V tem zaščitniškem, civiliziranem dejanju umetnikov je zaznati anesteziranje militantnega učinka (sicer povsem razumljivo z vidika samozaščite izvajalcev); to je performans na neki simbolni ravni dejansko odmaknilo od radikalnejšega posega v realno, ki se ga sicer poslužujejo nekateri protagonisti uničevanja simbolnih objektov in kanoniziranih umetniških del.¹⁷

Performans je, po drugi strani, pomenljiv z vidika učinka – pretežno represivne reakcije uradnih struktur, ki se je izšla v kazenski pregon umetnikov, ki sta se morala zagovarjati dvakrat, zaradi obtožbe poškodovanja spomenika kulturnega pomena in zaradi obtožbe žaljenja verskih čustev, a sta ju koprsko in piransko sodišče obakrat oprostila. Čeprav sta bila umetnika osvobojena obdolžitev, nam že uspešno sprožen sodni proces med drugim govori o krhki stopnji (domnevno zagotovljene) avtonomije umetnosti in liberalnosti oziroma pragu tolerance države do kritičnih umetniških dejanj. Pomemben vidik performansa je tudi dejstvo, da ga je umetnostna institucionalna srenja sčasoma posvojila, arhivirala in »zavarovala« pred napadi tistega dela »javnosti«, ki tovrstnega umetniškega početja »ni razumel«.

MED PROVOKACIJO IN ESTETIZACIJO: H GESTI PRELOMA

Drugače kot v primeru *Gorečega križa* se tovrstna posvojitev oziroma rekuperacija simbolnega dejanja

v primeru *Tapisoniranega vnebovzetja* ni zgodila – tu predvsem mislimo na ne vključitev primera v galerijske predstavitve, vsaj sodeč po nam dostopnih podatkih. Zdi se, da je za vstop na umetnostni teritorij vendarle bil nujen »bolj resen« status umetnika (v tem primeru umetnika, ki se gre aktivizma), saj (zgolj) vloga aktivista ni zadostovala. Dve fotografiji gorečega križa sta namreč bili razstavljeni na mednarodni skupinski razstavi *Shock and Show* v Trstu¹⁸. Namen te razstave performansov, videov, slik, fotografij, instalacij in skulptur je bil prikaz tendence provokacije, ki se jo kot metode umetniškega ustvarjanja poslužujejo nekateri umetniki in umetnice. Podoba gorečega križa je bila tudi na uličnem plakatu za promocijo razstave ter tako postala njen »zaščitni znak«. Performativni potencial *znaka* – gorečega križa – v pomenu resničnega elementa gledališča oziroma scenskega elementa, ki označuje »ponavljanje kot realno gibanje v nasprotju z reprezentacijo kot lažnim gibanjem abstraktnega« (Deleuze, 2011, 68), se je tako predrugal v reprezentativni idiom, ki se s svojo neperformativno govorico (nevede) potaplja v idiomatiko spektakla. Oziroma, dinamična intervencija v prostoru (akcija, ki povzroči neponovljivo dejanje gorenja) je bila, po tehnološkem »prenosu« v statično obliko (fotografija, ki se jo lahko pomnoži oziroma reproducira), predstavljena na razstavi, v nekem novem prostorskem kontekstu. Kljub tej očitni razsežnosti poskusa reprezentacije, ki nazadnje proizvede učinek nevtralizacije izhodiščno provokativne umetniško-aktivistične izjave, pa ne moremo reči, da v primeru *Gorečega križa* ni prišlo do trka med umetnostjo in politiko, ki je v prvem primeru sicer bil nekoliko pristnejši, saj se je odvil v neki neposrednejši, manj posredovani (reprezentirani) obliki. Gre pravzaprav za razliko v intenziteti in kvaliteti reprezentacije trkov, kar se kaže skozi drugačno estetizacijo *Gorečega križa* v primerjavi s *Tapisoniranim vnebovzetjem*, estetizacijo, ki jo niti sama avtorja prvega, sodeč po njuni izjavi¹⁹, ne skrivata. K temu je treba le pripomniti, da je bil *Goreči križ* sicer prevladujoče posredovan (dokumentiran, uzgodovinj), v manjši meri

16 »[K]oprski kriminalisti so zoper umetnika že teden po dogodku vložili kazensko ovadbo zaradi suma storitve kaznivega dejanja poškodovanja ali uničenja stvari posebnega kulturnega pomena. [...] Grozi jima do pet let zapor. [...] Bertok: 'Sam s križem nimam nič. Še krščen nisem. Vprašanje pa je, kaj ima on z menoj. Navsezadnje cerkveno zvonjenje poslušam vsak dan, saj je Slovenija prepredena s cerkvami. Čeprav je vera stvar intimne, cerkev s tem, ko zvonijo, sporoča svoja religiozna dejanja po vsem mestu. [...] Gre za spopad med predstavama rimskokatoliške cerkve in laične družbe. Uradna slovenska RKC govori o rekatolizaciji oz. o reevangelizaciji dežele. Moj odgovor je oz. jaz govorim o repoganizaciji te dežele. [...] Tukaj je omejevana seveda umetnost. Cerkev želi pač uveljavljati svoj monopol nad razlago sveta.'« (Mladina, 6. 8. 2002: Verska čustva in goreči križ, 54–55)

17 Le dva primera. Napad na Duchampovo *Fontano* s pomočjo kladiva je na razstavi o dadaizmu v pariškem Centre Pompidou leta 2006 izvedel performer Pierre Pinocelli. Zaradi dejanja, s katerim je delu povzročil manjšo poškodbo, so umetnika aretirali, kasneje pa je ta izjavil, da je bil napad performativno umetniško delo, ki bi ga Duchamp gotovo spoštoval. Performer Aleksander Brener je leta 1997 z zelenim sprejem narisal znak za ameriški dolar čez sliko Kazimirja Maleviča *Beli suprematizem* (1922–1927), v amsterdamskem muzeju Stedelijk. Zaradi dejanja, ki ga je sodišče opredelilo kot poškodovanje tuje lastnine, je bil obsojen na desetmesečno zaporno kazen. Na sodišču se je branil z izjavo: »Križ je simbol trpljenja, dolarski znak pa simbol trgovine in blaga. Ideje Jezusa Krista so na človekoljubnem terenu bolj pomembne kakor ideje denarja. S svojim dejanjem nisem nasprotoval sliki, temveč sem stopil v dialog z Malevičem.« (http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Brener, 15. 3. 2015)

18 5.–31. 7. 2002; kustosinja razstave: Maria Campitelli.

19 »[K]ot trdita umetnika, njun cilj ni bila provokacija zaradi provokacije, temveč to, kar se je zgodilo pred nekaj dnevi v Trstu. Razstava kakovostnih izdelkov z estetsko vrednostjo.« (Mladina, 6. 8. 2002: Verska čustva in goreči križ, 54–55)

pa akcijski, živi performans, najbrž tudi zaradi tehničnih in prostorskih izzivov zakotne lokacije, na kateri je bil izveden, medtem ko je pri *Vnebovzetju* sicer šlo tudi za posredovanje – skozi medije, ki je posredno napihnilo kriminalizacijo primera –, a je performans tudi (in zlasti) brez tega dejansko učinkoval v realnem času-prostoru, se pravi, tudi brez upodobitve za potrebe naknadne medIALIZACIJE in reprezentacije.

Na tem mestu bomo poskušali povleči vzporednico med našima primeroma in Rancièrovim tolmačenjem infiltracije članov tandema *The Yes Men*²⁰ v odbore volilne kampanje Georga Busha leta 2004. Poseg tandema v kampanjo je namreč po eni strani bil popoln uspeh, ker sta performerja pretentala svoje nasprotnike, hkrati pa popoln neuspeh, ker je akcija ostala povsem neopazna (Rancière, 2005c, 4). V resnici je bila opazna le zunaj situacije, v katero se je vpisovala – drugod razstavljena kot umetniški performans. Tudi primer *Goreči križ* je postal (širše) opazen šele takrat, ko je bil razstavljen – tako neposredno, v galerijah, kot tudi posredno, v medijih in sodiščih. Ob tem se moramo zavedati dejstva, da je ravno s posredovanjem tovrstnega razstavljanja bil zagotovljen določen sporočilni učinek izvirne akcije. *Tapisonirano vnebovzetje* pa ni potrebovalo (želelo?) naknadnega galerijskega posredovanja oziroma reprezentacije²¹, saj je sproti doseglo takojšen (sicer kratkotrajen), a močan simbolni in hkrati dejanski učinek.

Če se z govorjenjem spreminjamo in s spreminjanjem preobražamo sebe, in če je, po Rancièru, artikuliranje govora ključno za prehod iz paradigme rjoveče živali, oziroma vzpostavitev politične situacije, je manko emancipatornega govora ključni sindrom obstoječega. Emancipatorni govor je odrinjen na obrobje (družbe) spektakla, ki s takšnimi in drugačnimi dražljaji pretentava, preoblikuje in usmerja naše čutno. K prerazporeditvi čutnega v pomenu vzpostavitve govora kot pogoja za politiko (sredi

in onkraj obstoječega policijskega reda) lahko prispeva tudi kritični (umetniški) performans kot transestetsko dejanje/gesta/intervencija v estetskem režimu.

Obravnavana performans sta se vsak po svoje ne le umestila v probleme, temveč sta jih poskušala aktivno odpreti, komentirati in reflektirati oziroma jih postaviti na raven komunikacije z aparatom simbolov in simbolnih dejanj. Oba sta delovala avtonomno predvsem v pomenu avtonomije izkustva, ne pa umetniškega dela, oziroma, kolikor nista bila umetniški deli (Rancière, 2002, 136). Oba sta potekala z zastavitvijo fizičnih teles njunih protagonistov, kar jima daje težo utelešenja ideje, koncepta, predvsem pa politične situacije v specifičnem prostoru. Pri *Tapisoniranem vnebovzetju* se ta prostor izkaže za prostor skupnega v njegovem pristnejšem pomenu, saj se za razliko od *Gorečega križa* performans kvečjemu izogne perpetuaciji estetizacije izvedenega dejanja prek običajnih mehanizmov razstavljanja oziroma reprezentacije umetniškega dela. Ne glede na to razliko na ravni reprezentacije, ki predvsem govori o nenehno prežečih nevarnostih estetizacije upora prek mehčalnih mehanizmov kulturne industrije, oba primera v svojih zastavkih in dejanjih utelešata in demonstrirata potencial ustvarjalnosti, ki se iztrga iz dominantne umetnostne paradigme, oziroma izpričujeta moč odločitve ustvarjalca, da v svojem protagonizmu premika meje dojemanja umetnosti s tem, da izpostavi njeno dvoumnost, jo politizira in tako prispeva k rahljanju njene instrumentalizacije in institucionalizacije. Povezava med provokacijo, ki sta jo sprožila performans, in njuno estetizacijo, ki poteka po institucionaliziranih kanalih, le potrjuje nju in tudi učinek transestetske intervencije – specifičnega, emancipatornega govora, ki ga neposredno (onkraj paradigme reprezentacije) izvaja ustvarjalno, misleče telo v prostoru političnega –; intervencije, ki na ravni geste dejansko prelomi z obstoječim.

20 Tandem *The Yes Men* (Andy Bichlbaum in Mike Bonanno) komentatorji navadno uvrščajo v kategorijo, označeno z nespretnim izrazom *culture jamming*, s katerim se želi povzeti organizirane poskuse motenja ustaljenih tokov kulture poglobitnega toka, ki jih prakticirajo aktivistične in umetniške skupine, posamezniki ter emancipatorna družbena gibanja. Tandem izhaja iz predpostavk, dokazov in lastnega prepričanja, da korporacije in vladne organizacije delujejo neetično in netransparentno. Prizadeva si čim večkrat opozarjati na probleme, ki jih vidi kot pomembna družbena vprašanja, razgrniti skrite resnice in izpostaviti korporativne in koruptivne neresnice. To počne s pomočjo različnih subverzivnih prijemov, kot je tudi lažno predstavljanje, svojo prakso pa imenuje »korekcija identitete«; delno jo je dokumentiral v filmih *The Yes Men* in *The Yes Men Fix the World* (<http://theyesmen.org/>, 27. 1. 2015).

21 Zavedamo se, kot že zapisano, da je bilo prisotno medijsko posredovanje izvedene akcije (podana izjava njenih protagonistov).

PERFORMATIVE INTERVENTIONS IN THE AESTHETIC REGIME

*Nenad JELESJIJEVIĆ*KITCH, zavod za umetniško produkcijo in raziskovanje, Tabor 8, 1000 Ljubljana
e-mail: nenad.jelesijevic@guest.arnes.si

SUMMARY

While reflecting on politicisation of aesthetic and aestheticisation of emancipatory potential of art that could lead to its depoliticisation, we discuss two contemporary art performances from Slovenia—Carpeted Assumption (Koper, 2003) and The Burning Cross (Strunjan, 2002). We are indeed interested in practices that act, set up and influence in the aesthetic regime of identification of images, beyond sensory-perceptual dimension of their performances. That criterion follows the premise that the political is a paradigm of the open—that it means a situation in which is enabled entry to whomsoever. We show that the examples converge to, encourage and affirm such situation. Therefore they place themselves into a wider social context of radically shrank space of speech; referring to J. Rancière we understand speech as a fundamental condition of politics, i.e. embodiment of politics in a specific space of common. The connection between provocation initiated by the performances and their aestheticisation through institutional channels confirms an urge and also effect of critical performative interventions in aesthetic regime. The effect of transaesthetic apparatus of performance that critically intervenes into situations is—at the level of gesture—a rupture with the existing.

Keywords: performance, speech, critical artwork, the existing, aestheticisation, transaesthetic, politicisation of aesthetic, rupture

VIRI IN LITERATURA

- Babič et al. (2007):** Mala dežela velike diskriminacije. Ljubljana, KUD Priložnost.
- Bulc, G. (2003):** Serijski morilci – mačk. Moralna panika in mladinsko prestopništvo. *Teorija in praksa*, 40, 2, 245–266.
- Bureau of Public Secrets (1981):** The Blind Man and the Elephant. Selected Opinions on the Situationists. <http://www.bopsecrets.org/SI/blindmen81.htm> (30. 1. 2015).
- Jelesijević, N. (2005):** Umetnost je trgovski artikel. *Dialogi*, 41, 9, 23–42.
- Jelesijević, N. (2012):** Kritična umetnina in simbolni kapital. Doktorska disertacija.
- Jelesijević, N. (2015):** Upor proti estetizaciji upora. *Maska*, 30, 169–171, 32–39.
- Milohnič, A. (2009):** Teorije sodobnega gledališča in performansa. Ljubljana, Maska.
- Mink, J. (2000):** Duchamp. Köln, Benedikt Taschen.
- Smrke, M. (2005):** Ateizem in morala v postsocializmu. *Teorija in praksa*, 42, 4–6, 658–673.
- Vovk, M. (2006):** Umetnost in uničevanje. Problematika percepcije sodobnih umetniških praks v primeru Gorečega križa. *Annales, Series historia et sociologia*, 16, 1, 115–132.
- Bauman, Z. (2002):** Tekoča moderna. Ljubljana, *cf..
- Bauman, Z. (2008):** Identiteta. Ljubljana, *cf..
- Bourdieu, P. (1993):** The Field of Cultural Production. Cambridge, Polity Press.
- Bourdieu, P. (2003):** Sociologija kot politika. Ljubljana, *cf..
- Deleuze, G. (2011):** Razlika in ponavljanje. Ljubljana, ZRC.
- Gauthier, L., Adolphe, J. (2004):** Demokracija kot nujen škandal. Intervju z Jacquesom Rancièrom. *Maska*, 19, 86–87, 46–48.
- Kornegger, P. (1975 [2011]):** Anarchism: The Feminist Connection. https://archive.org/stream/al_Peggy_Kornegger_Anarchism_The_Feminist_Connection_a4 (9. 2. 2015). [Anarhizem – feministična naveza. V: Vodovnik, Ž. (ur.): Antologija anarhizma 3. Ljubljana, Kratina, 43–58.]
- Rancière, J. (1981):** La nuit des prolétaires. Paris, Arthème Fayard.
- Rancière, J. (2001):** Ten Thesis on Politics. Theory & Event, 5, 3. <http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/articles/ten-thesis-on-politics/> (30. 1. 2015).
- Rancière, J. (2002):** The Aesthetic Revolution and its Outcomes. *New Left Review*, 14, 3–4, 133–151.
- Rancière, J. (2004a):** Politika estetike. *Maska*, 19, 88–89, 3–9.
- Rancière, J. (2004b):** The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible. London, Continuum.
- Rancière, J. (2005a):** Nevedni učitelj. Pet lekcij o intelektualni emancipaciji. Ljubljana, En-knap.
- Rancière, J. (2005b):** Nerazumevanje. Ljubljana, ZRC.
- Rancière, J. (2005c):** Statement on the occasion of the panel discussion 'Artists and Cultural Producers as Political Subjects. Opposition, Intervention, Participation, Emancipation in Times of Neo-liberal Globalisation', Berlin, 16. 1. 2005. <http://klartext.uqbar-ev.de/dokupdfs/RanciereStatementEN.pdf> (27. 1. 2015).
- Rancière, J. (2009):** Aesthetics and Its Discontents. Cambridge, Polity Press.
- Rancière, J. (2010):** Emancipirani gledalec. Ljubljana, Maska.