

za ponavljanje v teoriji

melita zajc



Edward Hopper: Hiša ob železniškem nasipu



Psiho, režija Alfred Hitchcock

pomen teorije dispozitiva za razumevanje sodobne umetnosti

Ko je neke pomladne nedelje TV Slovenija v TV Dnevniku objavila poročilo o vdoru italijanskega umetniškega kolektiva A12 v zapuščene prostore Šumija na Slovenski cesti v Ljubljani, je bilo to zato, ker se je s tem dogodkom začel bienale sodobne evropske umetnosti Manifesta 3, ki letos gostuje v Ljubljani. Poročilo je pomembno že zato, ker novice s področja kulture v informativnih programih slovenske nacionalne televizije niso ravno pogoste. Na tem mestu pa ga vendar omenjam zaradi neke druge podrobnosti, namreč zaradi posnetka zapuščenega stranišča bifeja Šumi. Učinek motnje, češ, to vendar ne sodi na televizijo, je namreč zelo dobro, skoraj idealno ponazoril, po čem se umetnost, ki jo te dni srečujemo v Ljubljani, razlikuje od večine umetnin, ki smo jih v Ljubljani srečevali doslej. V enem stavku: celo znameniti Duchampov pisoar bi bil v dejanskem, lahko tudi zapuščenem stranišču, samo še pisoar. To je natanko tisto, kar sodobno umetnost določa, v razmerje do česar se sodobna umetnost postavlja in v tem razmerju oblikuje zadnjih sto let. Kontekst. Kontekst pa je tudi tisto, kar določa polje vzajemnih rekonfiguracij kina in umetnosti, ki so ena od najbolj opaznih potez sodobnih zahodnih kultur. Kar tretjino vseh del, ki so jih kustosi Manifeste 3 izbrali v program bienala, predstavljajo filmi in videi. TV Slovenija te filme in videe predvaja v oddajah s pomenljivim naslovom *Peto prizorišče*, ki seveda že govori tudi o tem, da se s tem televizija sama spreminja – če ne v umetnino, potem pač v umetnostno prakso ali vsaj, brez sence dvoma, v razstavni prostor. V vsakem primeru jo to postavlja tako blizu umetnosti, kot bi še pred nekaj leti lahko bila samo v najbolj pogumni znanstveni fantastiki. Morda še to ne. V besedilu, ki je objavljeno nekaj strani naprej in sem ga napisala za katalog razstave *Moving Images*, pišem o tem, da se je moral film, v zameno za to, da mu je bil priznan status umetnosti, odreči pripovedovanju zgodb. Televiziji status umetnine ni bil priznan, pika. Na njej ni bilo nikoli nič takega, kar bi bilo odveč in čemur bi se lahko odrekla v zameno za to, da postane umetnost. Umetnosti je bila odveč sama televizija. Doslej. Razmerja se spreminjajo. In prav spreminjajoča se razmerja so tema tokratnega Ekranovega teoretskega bloka.

V teoriji ni mod, so pa prelomi. Do prelomov ne pride vsakič, ko se zamenja vreme ali ko preoblečejo lutke v izložbah trgovin. Na srečo bralkam in bralcem Ekranu tega ni treba praviti, saj je bila ta revija sama aktivna udeleženka zadnjega temeljnega preloma v humanistiki v Sloveniji. O tem, kako je teorija, ki s(m)o jo gradili pri Ekranu, za analizo aktualne situacije na področju vizualnega v zahodnih kulturah veliko bolj produktivna kot panični strahovi pred inflacijo podob, ki so jih uganjali drugje, pa pričajo tudi besedila, ki bodo sledila. Kot tudi obrobni podatek, kako smo se njihovi pisci – ljudje, ki se nismo nikoli srečali v živo, ja, ki celo vedeli nismo drug za drugega – vendar odzvali enako. Ko je naš skupni znanec Jan Winkelmann, umetniški vodja Galerije za sodobno umetnost v Leipzigu, za temo svoje razstave postavil razmerje med umetnostjo in kinom, smo povabljeni teoretiki z različnih koncev Evrope problematiko aktualne konfiguracije teh razmerij postavili skozi perspektivo istih temeljnih konceptov, istih del – del avtorjev, ki ste jih vse po vrsti že srečali v Ekranu, Baudryja, Barthesa, Aumonta. Razumeli boste, zakaj preloma ne morem opisovati, zakaj je vsaka inscenacija preloma lahko le ponovitev, in zakaj, nazadnje, je

ponavljanje cilj in ne slabost. Ustvarjanje je stvar umetnosti in ne teorije. Seveda je razmerje med umetnostjo in teorijo še eno razmerje, ki je v sodobnih zahodnih kulturah predmet rekonfiguracij in bi ga zato veljalo podvreči analizi. Vendar je tudi to le ponovitev, variacija, še ena v vrsti preusmeritev, od medijev k tehnologijam, od zgodb h gledalkam in gledalcem, od artefaktov k potrošnji, od teksta h kontekstu, od vsebine k formi. Isti film gledamo drugače v kinu kot na televiziji, isti posnetek je drugačen v filmu kot v umetnini, isti postopek deluje drugače v kinodvorani kot v galeriji. O tem, kaj ti dve različni konfiguraciji povezuje, zakaj torej je važno vprašati, po čem sta si različni, bi rada citirala Thomasa Mederja, za čigar obstoj sem izvedela šele, ko je izšel katalog Winkelmanove razstave *Moving Images*, iz katerega prevajamo vsa tri besedila (Mederjevega, Webrovega in mojega), a stavek, ki ga je zapisal v eseju, bi bil prav lahko moj: "*S tem, ko si upodabljajoča umetnost za podlago svojih iznajdb jemlje 'javne' filmske podobe in tako priključuje arhetipe kolektivnega spomina, se ne nazadnje ogne samozazrtosti individualnih obsesij.*" In nazaj k razliki. Ko Miha Vipotnik v inštalacijah, postavljenih v ljubljanski Mestni galeriji, pripoveduje zgodbe na velikem platnu, so to drugačne zgodbe kot v kinu. Tako smo spet pri začetku: odločilen je pomen konteksta. Vendar. Postopek naracije, npr. pri Vipotnikovi razstavi v Mestni, je enako zavezujoč kot v kinu, čeprav drugačen. Enako zavezujoč je seveda lahko šele, in je tak prav zato, ker je drugačen, prilagojen vsakokratni situaciji, v kateri se obiskovalka ali obiskovalec znajde pri svojem gibanju skozi galerijo. Enako kot pri kinu učinkovitost gibljivih slik pogojuje omejena mobilnost osebkov v dvorani, je tudi tu učinkovitost podob pogojena s tem, kako se gibljemo v prostoru. Aktualni premiki v prostoru sprožajo tehnološke mehanizme naracije, ti pa virtualne premike v arhitekturi individualnih psihičnih stanj posameznih obiskovalk in obiskovalcev. Kar je seveda natanko tisto, o čemer govori teorija dispozitiva, ki jo predstavljam v tu prevedenem eseju. Njen največji pomen je, za tukajšnjo rabo a tudi sicer, v tem, da odločilno korigira laične predstave o vlogi konteksta. Prenos poudarka s teksta na KONtekst (v vseh variacijah) ne pomeni, da je vse nujno variabilno, da je, konec koncev, vse možno (*anything goes*) – ne. Poudarek na odločilni vlogi konteksta je prelomen iz drugega razloga – ker pomeni, ravno nasprotno, afirmacijo koncepta, torej konstante, morda celo (ker govorimo o prelomu, torej z Althusserjem) nad-determinacije, v zelo enostavni formulaciji pa to seveda ne pomeni drugega kot, da pač, nasprotno od predstave, da je možno vse, ni možno vse povsod. V tem smislu velja razumeti tudi rehabilitacijo kina in, kar je pomembnejše, televizije oziroma njun vpis v domeno klasičnih vizualnih umetnosti – umetno generirane množice gibljivih podob niso tisto, kar nasilno vdira v krhke psihološke svetove človeških osebkov, temveč tisto, kar nam je skupnega, temelj teh – vsem nam dostopnih – svetov. •