03 2005

ARTIVIZEM

Aldo Milohnic

Sleherni današnji človek sme zahtevati,
da ga posnamejo.
Walter Benjamin

V sklepnem razdelku legendarnega besedila »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati« Walter Benjamin skicira kritiko fašistične estetizacije politike. Njegova ključna ugotovitev – pozneje pogosto citirana – je zapisana v dveh sklepnih stavkih: »Tako je z estetizacijo politike, ki jo uganja fašizem. Komunizem mu odgovarja s politizacijo umetnosti.«[1]

Takšna sta bila videti politika in umetnost v tridesetih letih prejšnjega stoletja, ko je nastalo omenjeno besedilo. Bolj natančno, tako je Benjamin zamejil strategiji reprezentacije takratne politične levice in desnice. Teza implicira, da je domena reprezentacije desnice politika (ki je estetizirana), medtem ko je polje, v katerem deluje levica, umetnost (ki je politizirana). Pri tem seveda ne gre za to, da bi bila politika izključna interesna sfera desnice, niti ne za to, da bi bila umetnost izključno izrazno polje levice, pač pa za razvijanje paradigem, s katerimi ena politična opcija poskuša oponirati drugi.

Skoraj sedemdeset let po tej Benjaminovi tezi česa podobnega ne moremo trditi. Pa ne zato, ker morda v sodobnosti ne bi imeli opravka z estetizacijo politike in politizacijo umetnosti; ta procesa namreč potekata vseskozi. Tisto, kar se je med tem porazgubilo, česar ni možno več ločiti in izostriti z natančnostjo, ki si jo je lahko privoščil Benjamin, ko je analiziral levo-desne reprezentacijske strategije politik tedanjega časa in prostora, je domnevna hegemonija katere koli politične opcije nad temi strategijami. Kako bomo, denimo, v tem kontekstu pozicionirali državne parade, ki jih je v času vladavine LDS režiral Matjaž Berger? Ali je bila ta estetizacija politike del reprezentacijske strategije leve ali desne opcije, je seveda odvisno od tega, na kateri del političnega spektra bomo umestili takrat vladajočo stranko; mnogi so to stranko dojemali kot levico, imela pa je vsaj nekatere značilnosti, ki jih tradicionalno pripisujemo desnici.[2]

V politični konstelaciji, ki sta jo vzpostavila Drnovškova doktrina »ekvidistance« do domnevnih političnih »ekstremov« in Pahorjevo pozicioniranje ZLSD čim bližje centru, so bile ustvarjene razmere za potiskanje na rob levega političnega spektra sleherne politične in umetniške prakse, ki si je drznila problematizirati vrednote neoliberalizma, položaj manjšin ali pa nenehne napade cerkvenih krogov na laično državo. Kdor si je v teh okoliščinah domišljal, da lahko zahteva večjo socialno pravičnost, spoštovanje človekovih pravic vseh ali pa svobodo umetniškega izražanja, je zlahka pridobil oznako političnega skrajneža, terorističnega antiglobalista ali pa blasfemičnega žaljivca verskih čustev pripadnikov večinske religije.

V nadaljevanju se bomo ukvarjali z nekaterimi izpostavljenimi primeri tukajšnjih avtonomnih (»alterglobalističnih«, socialnih ...) gibanj, ki so za svoje politično delovanje uporabljala metode protestnih in direktnih akcij, pri čemer so hote ali nehote »estetizirala« politiko. Prav tako bodo predmet našega pisanja,

pogojno rečeno, »politizirani« umetniški dogodki oziroma, če smo nekoliko bolj previdni pri uporabi pojma »umetnost«, tisti dogodki, za katere lahko domnevamo, da pripadajo umetniški sferi, ker so njihovi avtorji umetniki ali pa ker so avtorji te dogodke deklarirali kot umetniške (oziroma sami niso ugovarjali, če so njihove projekte drugi – novinarji, kritiki, politiki ipd. – označili za umetniške).

»DON'T HAPPY, BE WORRY!«

Začetek novega tisočletja je bil čas, ko se je močno okrepil politični aktivizem na Slovenskem. Po nekaterih manjših akcijah je februarja 2001 skupina aktivistov, ki si je nadela ironično enigmatično ime Urad za intervencije (UZI), organizirala protestni shod v podporo prebežnikom. Sledile so nove manifestacije, od katerih velja posebej izpostaviti protestni shod proti srečanju Busha in Putina, ki si ga bomo zapomnili po nerazumno velikem številu policistov in tehnike, ki jih je oblast angažirala za zavarovanje shoda.[3] Pozneje je sicer UZI potihoma poniknil,[4] a manifestacije (npr. proti vojni v Iraku, v podporo »začasnim«[5] beguncem iz BiH ipd.) so se nadaljevale, le da so si skupine aktivistov dajale druga imena. Takšna je denimo aktivistična skupina (formacija, platforma ...) *Dost je!*, ki se je še posebej izkazala pri organizaciji protestnih in neposrednih akcij v podporo »izbrisanim«. Za namen tega prispevka bomo opozorili predvsem na dve akciji, ki sodita v ta kontekst: *Združeno listje* na sedežu stranke ZLSD in *Izbris* pred glavnim vhodom v parlament.

Direktna akcija Združeno listje, ki je glede na uporabljeno metodo bliskovite zasedbe sedeža Združene liste nekoliko spominjala na »mehki terorizem« Marka Breclja, se je zgodila 7. oktobra 2003. Skupina aktivistov in aktivistk (*Mladina* je poročala, da jih je bilo »kakšnih dvajset«, *Delo* pa da se jih je nabralo »okoli trideset«),

oblečenih v bele kombinezone, je prelisičila tajnico ZLSD, da jim je odprla vrata, nato so se razkropili po stavbi in jo temeljito posuli s suhim jesenskim listjem. Ker takrat na sedežu stranke, kot je pozneje poročala *Mladina*, »ni bilo nobenega izmed vidnejših strankarskih predstavnikov, je bil aktivist prisiljen prebrati protestno noto tajnici.« Potem so beli kombinezoni zapustili prostore ZLSD in poslali sporočilo za javnost.[6]

V sporočilu za javnost so aktivisti napovedali, da bodo pripravili podobna presenečenja tudi drugim strankam, a so se vendarle odločili presenetiti vse (parlamentarne) stranke na en mah. Naslednjega dne (8. februarja 2003) so pripravili novo akcijo pred poslopjem parlamenta. Aktivisti in aktivistke, oblečeni v bele kombinezone in v podobnem številu kot prejšnjega dne, so zasedli cesto pred poslopjem, legli na asfalt in z lastnimi telesi izpisali desetmetrski napis »IZBRIS«. »Petnajst minut je sicer nekoliko slabo viden napis naključne opazovalce, množico policistov, turiste in politike Državnega zbora opozarjal na vedno znova reševano in nikoli rešeno problematiko t. i. izbrisanih prebivalcev,« smo lahko prebrali v krajšem poročilu o dogodku na internetu.[7] Z obeh strani so ležeče na asfaltu pred avtomobili varovali aktivisti, ki so držali transparenta z narisanim prometnim znakom prepovedi ustavljanja in z napisom: »Vozi naprej! Ne obstajamo.« Še preden se je akcija končala, so aktivisti s sprejem izrisali obrise v napis zloženih teles, tako da je na asfaltu ostal gromozanski grafit, ki je še nekaj časa opozarjal mimoidoče, predvsem pa poslanke in poslance Državnega zbora, na nerešeno vprašanje »izbrisanih«.

Namen obeh akcij je bil izrazito političen: opozoriti na problem »izbrisanih«, manifestirati solidarnost z ljudmi, ki so jim bile kršene človekove pravice, in stopnjevati pritisk na politično elito, da spoštuje sodbo ustavnega sodišča glede »izbrisanih«. V obeh primerih je bilo to politično sporočilo posredovano v slogu

avtonomistične tradicije, ki izhaja iz koncepta uporabe lastnega telesa kot sredstva za neposredno politično delovanje. Telesa aktivistov in aktivistk so bila oblečena v bele kombinezone, ki so sicer praktični pripomoček (ščitijo pred umazanim asfaltom, omogočijo bolj kontrasten izpis s telesi, policistom je težje identificirati udeležence akcije na podlagi televizijskih, video in fotografskih podob ipd.), so pa tudi svojevrstni kostumi, ki jim lahko pripišemo pomen v odvisnosti od potreb, ki jih narekuje določena situacija.[8]

AKCIONISTIČNA KORPOGRAFIJA

Po drugi strani pa že na prvi pogled opazimo, da je za oba dogodka značilna metaforično-metonimična raba jezika, da sta oba zasnovana na besednih igrah. Združeno listje spominja na Združeno listo (socialnih demokratov), torej na ime stranke, ki je takrat prek svojega člana, ministra Bohinca, kontrolirala Ministrstvo za notranje zadeve in je torej imela v svojih rokah škarje in platno pri urejanju problematike »izbrisanih«. Uporabo glavnega »rekvizita«, posušenega jesenskega listja, pa lahko razumemo kot sporočilo tej stranki, da vodi jalovo politiko (*posušeno*, kar ne raste več, kar drevo odvrže), kakor tudi, da jo bo odpihnilo s političnega prizorišča, če te napačne politike ne bo spremenila (kakor odpihne *jesenski* veter *posušeno listje*).

Druga akcija pa je svojevrstna vizualno nazorna *udogoditev* koncepta, ki smo ga pred časom poimenovali »gestični performativ«.[9] Pri konceptualizaciji pojma smo izhajali iz Kvintilijanovega »učbenika retorike« *Institutio oratoria*. »Za ustno nastopanje [pronuntiatio],« pravi Kvintilijan, »mnogi rečejo tudi izvajanje [actio]. Prvi od teh dveh izrazov je dobil ime po glasu, drugi pa po gesti [gestus]. Ciceron nekje pravi, da je izvajanje oblika govora, drugje spet, da je

to nekakšna telesna zgovornost. Prav tako pri izvajanju loči dva sestavna dela, namreč glas in gesto.«[10] Akcija *Izbris* je strukturirana kot gestični performativ, ki neločljivo poveže gesto in izjavo ali, z drugimi besedami, telo in označevalca, v Ciceronovo in Kvintilijanovo *telesno (z)govornost*. Če je klasična (Austinova) definicija performativa, da »izreči stavek (seveda v ustreznih okoliščinah) ni *opisati*, da napravim to, kar bi bilo treba rêči, da napravim, ko to izrečem, niti ni trditi, da to napravim: pač pa je to napraviti«,[11] pomeni vpeljava gestičnega performativa poskus razširitve »govornega dejanja« na območje vizualnega: fizičnega in telesnega dejanja, geste, grafizma itn., skratka, neverbalnih, toda še vedno performativnih dejanj. Fizično dejanje ustvari videz govornega dejanja: telesa aktivistov, ki izvirno delujejo v območju izvajanja [actio], z materialnostjo svojih teles dobesedno *inkorporirajo* (utelešajo) izrek in tako vstopajo v območje izrekanja [pronuntiatio], ki je sicer neverbalno, a kljub temu (z)govorno. Ta akcionistična *korpografija* proizvede metaforično zgostitev: performativna razsežnost izreka »izbris« je prav njegov izris, ali z drugimi besedami: izrekanje performativa »izbris« se izvaja na način izrisa. Tako kot pri »klasičnem« performativu, »izrek ni niti resničen niti neresničen«, in naprej, če parafraziramo Austina, izrisati izrek »izbris« (v ustreznih okoliščinah, to je v okoliščinah direktne akcije) ni *opisati*, da napravim to, kar bi bilo treba izrisati, da bi *korpografiral* (in s tem izrekel) ta izrek, pač pa je to napraviti. Zgodi se izris »izbrisa«, ali še bolj zgoščeno: *iz(b)ris*.

Materialna sled ali, pogojno rečeno, perlokucijska razsežnost tega gestično-performativnega (bolj natančno: *korpografičnega*) dejanja je sekundarni izris izreka s sprejem na asfaltu, ki postane viden šele potem, ko se aktivisti umaknejo. Stranski oz. implicitni simbolni učinek akcije je tako tudi sekundarni izris na asfaltu, ki bi ga bilo možno interpretirati kot zahtevo za ponovni vpis (ali pa bolj

poetično: vris) »izbrisanih« v register stalnega prebivalstva. Absurdnost položaja, v katerem se je znašlo več tisoč prebivalcev Slovenije, ki jih je birokratska pamet spremenila v »mrtve duše«, pa ironično ponazori transparent, ki voznikom sporoča, da se ne ozirajo na dogajanje pred poslopjem parlamenta, kajti njegovi akterji »ne obstajajo«.[12] Z drugimi besedami (in v žargonu sodobne teorije performansa[13]), poigravanje z implicitno metaforiko mrtvih duš je aktivistom omogočilo, da so neki dogodek [performance] označili za nedogodek [afformance]: če ključni akterji nekega dogodka »ne obstajajo«, potem bi bilo možno sklepati, da ni niti dogodka kot takega. Ker pa je za performativno dejanje značilno, da izrek ni niti resničen niti neresničen, moramo izhajati iz podmene, da deskriptivno-ugotovitvena raven izreka nima neposrednih posledic na materialnost dejanja. Trditev »ne obstajamo« na deskriptivni ravni sicer spodnaša sočasno in na istem kraju potekajoče korpografično dejanje (izris izreka »izbris« s telesi aktivistov), vendar pa performativna narava celotne »konstruirane situacije« vzpostavi položaj, v katerem dejanje že s svojo eksistenco kot tako ustvari razmere za možnost svoje lastne negacije, ali z drugimi besedami, zagotavlja konstelacijo, v kateri je tudi nedogodek dogodek.[14] Ker to okoliščino zaznamo že na intuitivni ravni, izreku »ne obstajamo« pripišemo ironični pomen, ga že takoj razumemo kot domislico, ki dodatno poudari absurdnost položaja »izbrisanih« in hkrati ponuja ključ za branje celotnega dogodka.

Za direktno akcijo Izbris, kakor tudi za druge podobne akcije, je ključna uporaba telesa, ki ni več – če parafraziramo Hardta in Negrija – reprezentativno, marveč konstitutivno in je kot tako vpreženo v sodobne prakse upora.[15] Podobne *korpografične* uporabe telesa poznamo tako iz preteklih umetniških praks,[16] zlasti v polju umetnosti performansa (performance art) in akcionističnega slikarstva, kakor tudi v novejših političnih

iniciativah, kot je denimo projekt Baring Witness (Gola priča). Pobudnika tega projekta sta Američana Donna Sheehan in Paul Reffell, ki vabita prostovoljce, predvsem pa prostovoljke, da s svojimi večinoma nagimi telesi izrišejo kratka politična sporočila. [17] Izvirno so bila to sporočila proti vojnam, ki so jih sprožile ZDA (Afganistan, Irak), v zadnjem času pa sta sprožila kampanjo »golih prič« za udeležbo čim večjega števila volivk in volivcev na predsedniških volitvah novembra 2004, verjetno v upanju, da lahko večja udeležba na volitvah zmanjša možnosti za ponovno izvolitev tedanjega (in zdajšnjega) predsednika ZDA. Zato so, poleg že znanih sporočil (npr. *peace*, *no war* itn.), s telesi prostovoljcev izpisovali besedo *vote*.[18]

Če se zdaj vrnemo k akciji Združeno listje in k poročilu o tej akciji v časniku *Delo*,*[19]* bomo opazili, da so aktivisti svojo akcijo opisali kot *performans*: »Dodali so,« poroča novinarka Barbara Hočevar, »da so s performansom, ki je po njihovem mnenju še vedno povsem neškodljiv – je pa neprijeten, kot je neprijetna drža stranke – poskušali zbuditi ljudi.« Pri tem je nenavadno to, da so aktivisti svoje početje imenovali s pojmom, ki se običajno[20] uporablja v kulturologiji in teoriji umetnosti. Ob tem se moramo vprašati, zakaj politični intervencionizem posega po kulturno-manifestativnih tehnikah, da bi se lahko konstituiral v polju političnega? V osnovi bi bila možna dva odgovora: bodisi ga k temu silijo kakšni posebni, za njega značilni razlogi (in je potemtakem uporabljena tehnika samo še logično-kavzalna transmisija oz. izvedba – *performance* – teh inherentnih razlogov) ali pa ga k temu spodbujajo kakšni zunanji, bolj pragmatični razlogi (in je to v tem primeru del premišljene strategije političnega delovanja, ki se tako »kulturalizira«).[21]

UDOGODITEV, RITUAL IN PARA(DA)TEATER

Da bi sploh razumeli, o čem govorimo, ko uporabljamo angleško besedo *performance* (naš predlog slovenske različice je »udogoditev«, tu pa jo zaradi lažjega sledenja besedilu za silo prevajamo z udomačeno tujko »performans«), moramo biti pozorni na kontekst, v katerem je uporabljena, saj je zaradi večpomenskosti, kakor tudi različne konceptualizacije, eden tistih gledališko-teoretskih pojmov, katerega obseg ni dovolj natančno opredeljen. Običajno rabo pojma je orisal Lado Kralj v študiji *Teorija drame*: »Performance si je pridobil ime in status samostojne umetnostne zvrsti v sedemdesetih letih tega stoletja, ko so predvsem likovni umetniki obnovili avantgardistično idejo iz časa med vojnama, češ da je koncept važnejši od produkta, saj umetnost ni nekaj trajnega, dokončnega, namenjenega prodaji; dejstvo, da se likovni umetnik loti uprizarjanja, je pravzaprav demonstracija te ideje.«[22] RoseLee Goldberg meni, da je *performance art* »odprt medij s številnimi spremenljivkami«, z drugimi besedami, »anarhični« medij, ki se izmika natančnejši definiciji.[23] V uvodu odmevne monografske študije *Performance* pa Marvin Carlson resignirano ugotavlja, da je razpoložljiva literatura o performansu sicer obsežna, a pojmovna zmeda, ki je značilna za pisanje o performansu, raziskovalcu žal povzroči več težav kakor koristi.[24]

Ohlapna definicija pojma je prav tako značilna za Victorja Turnerja in Richarda Schechnerja, ki sta pomembno vplivala na razumevanje povezav med performansom, gledališčem in ritualom.[25] Za njun pristop bi lahko rekli, da sta pojem performansa uporabljala bolj v pomenu »kulturnega performansa« [cultural performance], skovanke Miltona Singerja iz leta 1959, kakor v pomenu »umetniškega performansa« [performance art], ki je za Carlsona »zgodovinsko in teoretsko predvsem ameriški pojav«.[26] Šibka točka njune zastavitve – in hkrati večine »ritualističnih« teorij[27] gledališča in performansa – je v tem, da sta, kakor pravi antropolog

Jack Goody, z vpeljavo »krovnega pojma« *performans* kratko malo »zabrisala vse razlike med gledališčem in ritualom«.[28] Goody meni, da njun poskus, da bi utemeljila konsistentno teorijo rituala in performansa, spodleti, ker je umevanje rituala na način performansa preširoko in kot tako pelje v slabo neskončnost.

Schechnerjeva temeljna zmota je že v njegovem umevanju rituala kot ahistoričnega, univerzalističnega pojma, ki ga lahko spontano apliciramo na neskončno množico (antropološkemu) ritualu podobnih (sodobnih) družbenih pojavov (npr. performansov). Pri tem je nenavadno, da Schechner pravzaprav vseskozi priznava eno temeljnih razlik med ritualom in gledališčem, to je razliko med »učinkom« [efficacy], ki je značilen za ritual, in »zabavo« [entertainment], ki je značilna za gledališče.[29] Ta ločitev ima določeno propedevtično vrednost in je lahko solidna podlaga za sinhrono analizo strukturnega razmerja med ritualom in gledališčem. Po drugi strani pa Schechnerjeva razlaga lastne sheme razkrije zmotnost izhodiščnih avtorjevih predpostavk, ki ne upoštevajo diahrone osi analize: »Osnovna delitev [polarity] je med učinkom in zabavo, ne pa med ritualom in gledališčem. Ali bomo neki performans imenovali 'ritual' ali 'gledališče', je odvisno predvsem od konteksta in funkcije. Performans imenujemo ritual oz. gledališče glede na to, kje ga izvajajo, kdo ga izvaja in v kakšnih okoliščinah ga izvajajo.«[30] Za Schechnerja je vsak performans mešanica učinka in zabave, saj že »sprememba perspektive spremeni klasifikacijo«.

Kdaj performans označimo za ritual in kdaj za gledališče, je torej za Schechnerja odvisno od konteksta in funkcije. Z drugimi besedami, odvisno je od »interpretacijskih gledišč« oz. *topoi* (Vico), ki proizvajajo razne klasifikacije – performans je enkrat ritual, drugič gledališče, a to ni odvisno od objekta preučevanja, temveč od »perspektive«, iz katere ga uzremo. Tako nam performans oz.

pojem, na katerem naj bi temeljila udarna moč te teorije, razpade na množico *topoi*. Z drugimi besedami, s katerega koli kraja (*topos*) poskušamo uzreti »simbolni register« (gledališče ali ritual), se nam ta vedno prikazuje kot zrcalna podoba drugega. En simbolni register nujno prikliče drugega, kajti za Schechnerja sta oba le topična momenta »performansa« kot krovnega pojma in hkrati tistega kraja v simbolnem registru Turnerjeve »družbene drame«, [31] ki omogoča »vpis subjekta v sistem«.[32]

Ko analiziramo metode, ki jih poznamo iz domačih in tujih oblik direktnih političnih akcij v javnih prostorih, moramo najprej opozoriti na tveganost poskusa, da bi te fenomene povezovali bodisi z gledališčem bodisi z ritualom, razen v primeru, ko gre za metaforično rabo teh izrazov. Schechnerjev esej *Invasions Friendly and Unfriendly: The Dramaturgy of Direct Theater*[33] lahko omenimo kot primer spodletelega poskusa uporabe ritualističnih teorij za razlago pomena demonstracij in podobnih protestnih in drugih manifestacij na prostem. V besedilu, ki ostaja na deskriptivni ravni, avtor predstavi raznorodne dogodke, ki jim pravi »direktno gledališče«. Pri analizi množičnih protestov in drugih manifestacij Schechner ne izhaja iz specifike določenega zgodovinskega trenutka, v katerem te manifestacije potekajo, pač pa v njih išče univerzalistične obrazce in domnevno skupne korenine. Na to pomanjkljivost Schechnerjevega pristopa je, med mnogimi drugimi, opozoril tudi Baz Kershaw, ki meni, da Schechner zanemarja »ideološko vsebino in politični pomen določenega dogodka *kot dela* širšega zgodovinskega procesa«, zato se mu je lahko zgodilo, da je »revolucionarna in reakcionarna zborovanja uvrstil v enako teoretsko rubriko«. Problem je, pravi Kershaw, v insistiranju na formalnih, navideznih podobnostih: »Pristop, ki poudarja predvsem estetiko protestne manifestacije, zlasti s pomočjo analogije s karnevalom, je sicer uporabni model, vendar pa

lahko pretirana osredotočenost na *formalne podobnosti* zabriše pomen, ki ga ima protest za poglavitne ideološke premike določene dobe.«[34] Z drugimi besedami, strogo formalna in fenomenološka analiza pojava, ki ga nekateri (npr. Schechner) imenujejo »direktni teater«, drugi (npr. Kerschaw, Cohen-Cruz[35] itn.) pa »radikalni performans«, ne more izhajati iz »tihega« konsenza novejših razmislekov, da so tovrstne prakse zapisane predvsem levičarstvu, kajti – na to v bistvu opozori že Benjamin v tridesetih letih prejšnjega stoletja – prav desni radikali so tisti, ki zelo radi segajo po »estetizaciji politike«.

Množični poulični »para(da)teater«, ki je bil stalnica »dolgega dvajsetega stoletja«, pa v bistvu niso začeli prvi prakticirati nacionalsocialisti, marveč boljševiki. Tako je že leta 1918 Lenin inavguriral svoj »Načrt monumentalne propagande«, ki je podal osnovne smernice za prihodnje množične manifestacije, ki so častile revolucijo in oblast sovjetov. Pri gledališkemu oddelku komisariata za izobraževanje (Narkompros) je denimo obstajala tudi sekcija za »množične dogodke in spektakle«, ki je izdelovala in predlagala scenoslede tovrstnih manifestacij.[36] Eden najbolj znanih množičnih spektaklov tistega časa je bila spektakularna »parateatralizacija« zavzetja Zimskega dvorca, ki jo je režiral Evreinov novembra 1920 v Petrogradu. Te zgodnje eksperimente so potem posnemali Hitler, Stalin in drugi samodržci, večinoma v obliki militantnih masovk, baklad, vojaških parad ipd. Konec šestdesetih let je prinesel množične študentske proteste v Parizu in drugje po evropskih mestih, nato so že v začetku sedemdesetih let v ZDA izbruhnili protesti proti vojni v Vietnamu. Večja »gibanja množic« se ponovijo konec osemdesetih let, a v drugem političnem kontekstu, ki ga običajno simbolizira padec berlinskega zidu. V novejšem času pa so množične proteste organizirali privrženci gibanja za bolj pravično globalizacijo, katerih se je, ne da bi si to

sami želeli, prijela oznaka »antiglobalisti«, čeprav bi pravemu namenu gibanja bolj ustrezala beseda *alter*globalisti.

AGITPROP IN GVERILSKI PERFORMANS

Četudi so tukajšnji aktivisti večkrat organizirali množične manifestacije, pri katerih bi bilo možno uporabiti teoretsko ogrodje Bahtinovega koncepta »karnevalizacije«,[37] smo se v tem prispevku vendarle omejili na tiste oblike direktnih akcij, ki niso bile množične, pač pa so bile prej gverilski performansi, ki so jih maloštevilni aktivisti »režirali« predvsem za objektive kamer in fotoaparatov. Naj takoj opozorimo, da v prejšnjem izvajanju, kakor tudi v referenčni literaturi, ni najti kakšne posebej prepričljive utemeljitve, ki bi nas opogumila, da bi npr. direktni akciji Združeno listje in Izbris (enako velja tudi za druge direktne akcije) nedvoumno in brez slabe vesti označili za »kulturni performans« [cultural performance], kaj šele »umetniški performans« [performance art]; izmed dveh slabih možnosti pa se zdi prva oznaka le nekoliko manj slaba izbira. »Politični performans« – še eden izmed izrazov, ki jih občasno srečujemo v diskurzu o sodobnih oblikah neposrednega političnega udejstvovanja z uporabo bolj ali manj estetiziranih prijemov – v tem kontekstu lahko razumemo kot podvrst širše kategorije »kulturnega« performansa. Težava s tem pojmom pa je podobna problemu, zaradi katerega je nekoč popularni izraz »politično gledališče« skoraj že popolnoma opuščen v sodobni gledališko-performativni teoriji: »politika« že nekaj časa – vsaj od Foucaulta naprej – ni več le »velika zgodba«, pač pa hkrati poteka v številnih »makro« in »mikrokozmosih«. Zaradi tega »politično« v gledališču (in, analogno, tudi v performansu) ni več ne »politično« Piscatorja iz konca tridesetih let, in ne več »politično« Melchingerja iz začetka sedemdesetih let.[38] Tako kot je Politika z velikim »P« razpadla na

nepregledno množico »identitetnih« politik, tudi sodobno gledališče izumlja lastno političnost skozi vedno nove identitetne »niše«.[39]

Združeno listje in Izbris sta direktni akciji, ki spominjata na agitpropovski in gverilski performans. Obe metodi sta del zgodovine gledališča dvajsetega stoletja: agitpropovsko gledališče je »oblika gledališke animacije, katere namen je ozavestiti publiko za določeno politično ali družbeno situacijo«, gverilsko gledališče pa »hoče biti militantno in angažirano v političnem življenju ali v boju za osvoboditev kakega ljudstva ali skupine«.[40] Aktivisti, ki so sodelovali v Združenem listju in Izbrisu niso bili izšolani igralci, niso bili oblečeni v posebej za to priložnost oblikovane kostume itn., saj osnovni motiv obeh akcij ni bil estetski, pač pa politični učinek. Aktivist v gverilskih performansih o izbrisanih je kakor tisti Brechtov spontani »igralec« iz uličnega prizora, ki je bil po naključju očividec prometne nesreče in zdaj zbranim radovednežem, naključnim mimoidočim, razlaga, kaj se je zgodilo. Ta prikazovalec ni izšolani igralec, njegova rekonstrukcija prometne nesreče prav tako ni umetniški dogodek, a kljub temu, pravi Brecht, ima tudi ta hipotetični diletant kreativne potenciale.[41] Skratka, aktivist ni umetnik, a kljub temu ni brez »umetniške žilice«; aktivist je toliko umetnik, kolikor je nujno potrebno in nič več, njegova umetniškost je stranski učinek njegove političnosti. Prav v tem so njegova specifična teža, njegova enkratnost in njegov pomen. Njegova neobremenjenost z estetiko in nespoštljivost do velikih (političnih, pravnih, družbenih, nemara tudi filozofskih) zgodb ga umesti na strukturni položaj amaterskega igralca, to je tistega, ki je sicer v očeh »tihe večine« videti čudaški, je pa prav zato v poziciji, da zastavlja preprosta, naivna in zategadelj pomembna vprašanja. Pomen amaterskega igralca (in, po analogiji, današnjega aktivista) pa razloži Terry Eagleton v eseju *Brecht in retorika*: »Amaterski

igralci, kakor tudi politični revolucionarji, so tisti, ki jih konvencije zelo dajejo, zato jih slabo odigrajo, in si nikoli ne opomorejo od otroške zmedenosti. Takšna zmedenost je nemara to, čemur pravimo 'teorija'. Otrok je neustavljiv teoretik, saj neprestano sili v najbolj nemogoča fundamentalna vprašanja. [...] Revolucionaren izpraševalec vidi svet z otroškim čudenjem ('Od kod pride kapitalizem, mami?') in zavrača serviranje običajnih wittgensteinovskih zagovorov ravnanja odraslih: 'Tako pač *ravnamo*, ljubček!' [...] Po teoriji se seže, ko nekdo spozna, da se tudi odrasli ne znajdejo, četudi se *pretvarjajo*, kakor da se. Igrajo ravno tako natančno, kakor nasploh ravnajo, saj ne znajo več videti (in tako izpraševati) konvencij, po katerih se vedejo.«[42] Iz tako zastavljene argumentacije Eagleton izpelje sklep, da je naloga teorije spodbujati slabe igralce.

Najbrž ni treba posebej poudarjati, da bi zgrešili Eagletonovo poanto, če bi izraza »slaba« igra in »slabi« igralci prebrali dobesedno, to je slabšalno, in ne konceptualno, to je afirmativno. Igralci, performerji, aktivisti, teoretiki ... so »amaterski«, ker sprašujejo o zadevah, o katerih se ne sprašuje, ker so nekako samoumevne, predpostavljene, absolvirane, skratka, natrenirane. V tem je tudi vsa grotesknost spektakularnega razkazovanja izurjenih, uniformiranih (torej kostumiranih), profesionalno izšolanih *robocopov*, ki so se npr. ob protestu proti srečanju Bush-Putin »postavili po robu« amaterskemu »dramskemu krožku« političnih aktivistov. Tovrstni ulični prizori se zgodijo takrat, ko so samo še »amaterski« politiki (oz. politični aktivisti) tisti, ki so pripravljeni zastavljati »naivna«, v parlamentu – hiši poklicnih politikov – nikoli slišana vprašanja.[43]

PSIHOPATOLOGIJA VSAKDANJEGA ŽIVLJENJA

Videti je torej, da gverilski performansi aktivistov zarežejo v neko določeno konvencijo, ki korenini v verjetju, da so v »pravni državi« (u)pravni izvedenci tisti, ki so poklicani, da »imenujejo s pravim imenom« zapletene pravne položaje in političnim odločevalcem predlagajo ustrezne rešitve. Vendar pa je v primeru izbrisanih jabolko spora prav poimenovanje izbrisanih; za nekatere na politični desnici namreč izbrisa nikoli ni bilo, saj so, kot pravijo, izbrisane le prestavili iz ene (»žive«) v drugo (»mrtvo«) evidenco oseb. Izbrisani naj bi bili v resnici »samoizbrisani«, ker naj bi bili sami odgovorni, da so končali v evidenci »mrtvih duš«. Združeno listje in Izbris z besednimi igrami in z živo izvedbo akcij na sedežu stranke in na javnih površinah opozarjata, da se je politikom – če parafraziramo Romana Jakobsona – zgodila »izguba metajezika«, ali z drugimi besedami, niso več zmožni poimenovanja. Kakor tisti pacient z afazično motnjo, kateremu so rekli, naj ponovi besedo »ne«, a je odvrnil: »Ne, ne vem, kako naj to storim.« Kot pravi Jakobson, »medtem ko je spontano uporabil besedo v kontekstu odgovora (‘Ne, ne …’), pa ni mogel uporabiti najčistejše oblike enačbene predikacije, tavtologije a=a: ‘ne’ je ‘ne’«.[44]

Uprizarjanje dogodkov, kakršna sta bila omenjena gverilska performansa, naj bi, bolj kakor v domeni estetike, proizvajalo določene učinke v območju psihopatologije vsakdanjega življenja. Njuna temeljna naloga je bila, da slehernemu (u)pravniku ali politiku, ki zaradi simuliranih ali dejanskih »jezikovnih motenj«, kot pravi Jakobson, »stavka ‘Dežuje.’ ne more izgovoriti, če ne vidi, da v resnici dežuje«, pomagata »vizualizirati« preprosto enačbeno predikacijo: izbrisani so izbrisani. Aktivisti so o načrtovanih dogodkih obvestili tudi medije, ki so, kot nepogrešljivi vojščaki »družbe spektakla«, takoj pograbili priložnost za vizualno popestritev dnevnonovičarske politične proze, s tem pa so prenesli sporočilo še tistim politikom, ki jih v parlamentu takrat ni bilo,

zato akcije Izbris niso spremljali v živo, potem odgovornim politikom ZLSD, ki si akcije Združeno listje žal niso mogli ogledati v prostorih lastne stranke, ker jih takrat tam ni bilo, in navsezadnje tudi najširšemu telematiziranemu občinstvu. Mediji so sicer o obeh akcijah poročali v notranjepolitičnih rubrikah, kar je bilo jasno sporočilo njihovim bralcem, poslušalcem in gledalcem, da je šlo za politične dogodke, pri katerih ima estetika bolj postranski pomen.

Ključni problem teh in podobnih neposrednih akcij pa je prožnost neoliberalnega sistema, ki je sposoben brez večjih težav posrkati tudi tovrstne vdore »realno obstoječega«, materializiranega političnega mišljenja in s tem pacificirati obstoječe »žepe upora«. Cinizem je samoobrambni mehanizem sistema, ki deluje kot namazan tako na makro kot na mikro ravneh. Na to nas opozarjajo številni primeri. Ko so aktivisti vrgli barvna jajca na predsednika Svetovne banke in ga dodobra umazali, je ta že kmalu za tem na nekem sprejemu povedal, da je dogodek dokaz, »da ima Slovenija svobodno družbo, v kateri lahko ljudje izražajo svoja stališča«, za takratnega predsednika slovenske vlade pa je bil »dokaz našega razvoja in demokracije«.[45] Ko se poveča število pritožb zaradi domnevnih kršitev človekovih pravic v policijskih postopkih, imajo na generalni policijski upravi že pripravljen odgovor: to je dokaz demokratičnosti in odprtosti represivnega organa, kakor tudi rezultat povečanega zaupanja prebivalstva v korektnost pritožbenih postopkov.[46] Ko je pred približno štirimi leti varnostnik preprečil vstop v lokal Café Galerija (v pritličju Mestne galerije) dvema gejema, rekoč, »da se bomo morali pač navaditi, da lokal ni za take vrste ljudi«, so se aktivisti in aktivistke hitro odzvali z akcijo v maniri t. i. »sit-in« protestov: približno štirideset aktivistov je zasedlo mize v Café Galeriji in med tem so počasi, približno dve uri, pili vsak po en deciliter mineralne vode. »Osebje lokala hitro prepozna protest, ki ga podpre celo eden izmed natakarjev v lokalu,

tako da *v znamenje solidarnosti še sam popije* deciliter radenske.« Čez teden, ko se akciji »pridruži *nekaj manj* ljudi kot teden dni prej«, pa seveda »radensko v lokalu postrežejo *brezplačno*«.[47] In tako naprej.

Represivni aparat države je načeloma sledil tej zviti ideologiji demokratične tolerance, pri tem je, zlasti v primeru protestnega shoda proti srečanju Bush-Putin, z »varnostnim pretiravanjem« zelo jasno ponazoril tisti aspekt samega koncepta tolerance, na katerega se pogosto pozablja: tolerantnost je privilegij tistega, ki ima moč, da tolerira.[48] Če za hip odmislimo incident na mejnem prehodu Fernetiči, ko je slovenska policija »preventivno« pretepla nekaj pripadnikov skupine italijanskih aktivistov, so protesti v slovenski prestolnici potekali pod nadzorom nesorazmerno številnih policijskih enot, katerih naloga je bila predvsem varovanje nekaterih objektov (predsedstvo, vlada, parlament, veleposlaništva ipd.) in razkazovanje moči, ki naj bi – tako domnevamo – »preventivno« odvrnila zbrano množico od morebitnih zasedb simbolno pomembnih poslopij ipd. Policija je bila nekoliko bolj živčna, ko je šlo za akcije, usmerjene proti zunanji politiki ZDA, ko je v nekaterih primerih prišlo do nasilne odstranitve manjšega števila protestnikov z javnih površin v neposredni bližini ameriškega veleposlaništva, do znanega legitimiranja in policijskega pridržanja sodelavcev *Mladine* na izhodu iz PEN-a itn. Skratka, v slovenskih razmerah je represivni aparat – kljub neprikritemu razhajanju med tedanjim šefom slovenske policije in tedanjim ministrom za notranje zadeve – načeloma sledil vladajoči ideologiji »toleriram, torej sem« (demokratičen, svetovljanski, razsvetljenski oblastnik).

MORALNA PANIKA

Premislek o dveh obrazih tolerance nas pripelje do neizogibnega vprašanja, namreč, kako se v to shemo umeščajo tiste prakse, ki jih Tanja Lesničar-Pučko (cf. njen prispevek v *Maski*) imenuje »družbeno-umetniške diverzije«? Paradigmatični primeri tovrstnih umetniških projektov (ali pa, če nekoliko relativiziramo, projektov umetnikov) so bile v novejšem obdobju »mehkoteroristične« akcije Marka Breclja, goreči strunjanski križ Deana Verzela in Gorana Bertoka, nekatere inštalacije in performansi na festivalu Break itn. Vsem je skupna izrazita provokativnost, ki ni le *in potentia*, pač pa se je kot takšna tudi realizirala: vsi tovrstni dogodki so izzvali ostre reakcije politike, cerkvenih krogov, »laične« javnosti in novinarjev.

Za estetsko teorijo frankfurtske šole (t. i. »kritična teorija družbe«) je značilno stališče, kot strne Zoja Skušek v uvodnem besedilu k zborniku *Ideologija in estetski učinek*, da »je danes 'resnična' zgolj tista umetnost, za katero razkroj subjektivnosti ni zgolj 'predmet', ki naj bi ga prikazovala, ampak se ta razkroj vpisuje že v samo njeno formo: sama se hkrati postavlja pod vprašaj kot umetnost, vedno znova izkuša svojo nemožnost, v sebi, v samem svojem postopku je razcepljena med racionalistični konstruktivizem in 'slepi' anarhizem, kar neposredno izpričuje razcep v sami dejanskosti«.[49] V umetniških akcijah, ki so predmet našega zanimanja, je ta »razcepljenost« še vedno vpisana, tako v sami obliki izražanja (lahko bi rekli tudi umetnikovi izjavi, *artist's statement*) kakor tudi v poziciji producenta te umetnosti, v poziciji izjavljanja, iz katere avtor nastopa kot umetnik (ali kako drugače, npr. kot aktivist, politično ozaveščen državljan ipd.). Z drugimi besedami, inštalacije nikoli niso samo inštalacije, umetniške akcije nikoli niso samo umetniške, a kljub temu proizvajajo izrazit estetski učinek itn.; avtorji sicer delujejo v inštituciji umetnosti, a se hkrati do nje obnašajo nemarno, se ne obremenjujejo z žanrsko čistostjo, nekateri med njimi – to zlasti velja za Marka Breclja – nenehno prehajajo iz

enega polja v drugo in nazaj. Vsem akcijam je skupno tudi to, da so zgrajene na bolj ali manj domiselnih konceptualnih temeljih in oddajajo močne, ostre in vznemirljive signale.

Za ta tip umetniških akcij, ki med drugim proizvajajo tudi učinek »moralne panike«,[50] je pomembno, da ohranijo relativno avtonomno pozicijo, tako v odnosu do institucije umetnosti, ki je za večino obravnavanih primerov vendarle domicilno polje delovanja, kakor tudi do širšega, družbenega in političnega, polja. Za sistem umetnosti je namreč značilno, da je izrazito absorbcijski, ali kot nekje zapiše Herbert Marcuse, sicer tudi sam pripadnik frankfurtske šole, »trg, ki (četudi pogosto s čisto nenavadnimi nihanji) enako dobro vsrka umetnost, protiumetnost in neumetnost, vse možne, nasprotujoče si sloge, šole in oblike, nudi 'udobno posodo, prijazno brezno', ki pogoltne radikalni impulz umetnosti, njen protest proti etablirani dejanskosti«.[51] Lahko bi torej sklepali, da sta si sistem sodobne umetnosti in postfordistični kapitalizem na las podobna glede svojih kanibalističnih nagnjenj: oba sta sposobna požreti svoje lastne kritike in jih potem tudi presnoviti brez večjih prebavnih motenj.[52] Zaradi tega je popolnoma nepredstavljivo, da bi v kateri od sodobnih parlamentarnih demokracij postavili sramotilno razstavo tipa »Enartete Kunst« (Izrojena umetnost), s katero so nacisti leta 1937 difamirali nemško avantgardo. Slovenija pri tem (doslej) ni (bila) izjema: cenzorska nagnjenja ideoloških nasprotnikov so se – po pričakovanjih, bi lahko rekli – kanalizirala v dveh determinantah sodobnega kapitalizma, to je v pravo in v ekonomijo.

Najbolj razvpiti sodni proces proti umetnikom v poosamosvojitveni Sloveniji je bil primer Strelnikoff, ko sta se pevca te glasbene skupine morala zagovarjati pred sodiščem zaradi priredbe *(remaka)* slike Marije Pomagaj, dela kranjskega slikarja Leopolda Layerja iz leta 1814, ki je bila reproducirana na ovitku CD-ja *Bitchcraft*. Za

podmladek krščansko-demokratske stranke SKD, ki je umetnika ovadil pri vrhovnem državnem tožilcu, prav tako članu SKD, je bila sporna upodobitev podgane, ki je na reprodukciji s CD-ja Strelnikoffa nadomestila Jezuščka z originalne Layerjeve slike. Primer je podrobno orisal Gregor Bulc že pred leti,[53] zato se bomo tu omejili le na splošno ugotovitev glede sodnega varstva svobode umetniškega ustvarjanja. To svobodo zagotavljata umetnikom predvsem ustava v 59. členu, kakor tudi kazenski zakonik, ki v 169. členu določa, da je sicer razžalitev kazniva, vendar je iz tega umetnost izvzeta pod pogojem, da sporno dejanje umetnik »ni storil z namenom zaničevanja«.[54] Ustava sicer prepoveduje »vsakršno spodbujanje k narodni, rasni, verski ali drugi neenakopravnosti ter razpihovanje narodnega, rasnega, verskega ali drugega sovraštva in nestrpnosti«, prav tako je protiustavno »vsakršno spodbujanje k nasilju in vojni« (63. člen). Državno tožilstvo je sicer poskusilo prepovedati razpečevanje spornega CD-ja in kaznovati avtorja najprej na podlagi prepovedi zaničevanja, pozneje pa tudi na podlagi prepovedi spodbujanja k nasilju, vendar ne po eni ne po drugi osnovi na sodišču ni uspelo. Še več, sodišče je v obrazložitvi oprostilne sodbe ugotovilo, da je »iz vsebine protestov prizadetih mogoče povzeti zgolj sovraštvo do obdolžencev«. K temu lahko dodamo le to, da so si (v pogojnike in prozorne špekulacije spretno zavito) spodbujanje k nasilnemu vedenju do umetnikov privoščili kvečjemu nekateri mediji, pri katerih je vodil desno orientirani politični tednik *Mag*.[55]

Poskusi cerkvenih krogov in njihovih političnih simpatizerjev, da bi omejili z ustavo in zakonom varovano pravico do svobode umetniškega ustvarjanja, so se nadaljevali tudi po aferi Strelnikoff, vendar z nižjo intenziteto napadov in blatenja v medijih. V primeru prižiganja strunjanskega križa sta bila kipar Dean Verzel in fotograf Goran Bertok ovadena zaradi suma, da sta protipravno poškodovala

»stvar, ki je posebnega kulturnega ali zgodovinskega pomena«, torej na podlagi 223. člena kazenskega zakonika.[56] Če bi jima tožilstvo uspelo dokazati krivdo – kar se sicer ni zgodilo – bi jima grozila zaporna kazen do pet let.

Akcija utišanja (tapeciranja) zvonov v koprski stolnici, pri kateri je poleg Marka Breclja sodeloval tudi Aleš Žumer, predsednik kulturnega društva ROV iz Železnikov, je prav tako doživela epilog na sodišču, vendar v tem primeru obdolženci niso bili avtorji, pač pa občina Železniki. Primer je izjemno zanimiv, ker zgošča vsa ključna družbena polja, o katerih teče beseda v tem prispevku: umetnost, aktivizem, politika, cerkev, država (v tem primeru lokalna skupnost), pravo in ekonomija. Občinski svet je namreč 2. junija 2004 sprejel sklep, da Kulturno društvo ROV Železniki ni upravičeno do sofinanciranja dejavnosti iz sredstev občinskega proračuna »zaradi svojega delovanja v letu 2003, s katerim je škodilo ugledu občine Železniki«.[57] Z drugimi besedami, frontalni napad cerkvenih krogov in politične krščanske demokracije (v občinskem svetu občine Železniki ima večino SLS), ki je bil značilen za afero Strelnikoff, je zdaj nadomestila ekonomska cenzura, s katero je občinski svet neprepričljivo prikrival dejanske motive tako radikalnega posega, ki so bili izključno ideološki; za udeležbo Aleša Žumra v Brecljevi akciji tapeciranja zvonov namreč niso bila koriščena sredstva iz občinskega proračuna. Zato je kulturno društvo ROV udarilo nazaj in zdaj toži občino Železniki z obrazložitvijo, da je »grobo kršila ustavno zagotovljene človekove pravice, predvsem načelo enakosti pred zakonom, svobodo izražanja in svobodo umetnosti«.[58]

Podobnega podjetja kakor poslanci SLS v občini Železniki se je lotil tudi poslanec Nove Slovenije Janez Drobnič v Državnem zboru, ko je julija 2002 naslovil na ministrico za kulturo Andrejo Rihter poslansko vprašanje, v katerem je posredno pozval k ukinitvi

sofinanciranja mednarodnega umetniškega festivala *Break*. Za poslanca Drobniča so bila dogajanja na festivalu »bizarna, povsem nemoralna in kazniva početja posameznikov«, ministrico za kulturo pa je prosil za odgovor na vprašanje: »Kako je lahko spolno občevanje s trupli, vlivanje človeških delov trupel v čokolado, pribijanje spolnih organov z žeblji ali vrtanje v lobanjo – umetnost?« Prav tako ga je zanimalo, »kako je lahko v državnem proračunu denar za takšne 'packarije'?« In na koncu sklenil: »Lepo bi bilo, da bi izvajalci takšnih norih, bizarnih in žaljivih početij, ki so bila predstavljena na festivalu Break 21, vrnili denar in odšli tja, od koder so prišli.«[59] Vodstvo festivala je Drobničeve navedbe takoj demantiralo in razložilo, da se na festivalu ni zgodilo nič takega, uporabljeno je bilo le nekaj ilustrativnega gradiva ob predavanju Stuarta Swezeyja, s katerim je predavatelj spodbudil k razpravi o umetnosti in tabujih, ki so povezani s telesom. Zato je vodstvo napovedalo celo tožbo proti poslancu Drobniču.[60]

Posebno poglavje zgodbe o ekonomski podlagi akcijske umetnostne prakse so stroški, ki nastanejo zaradi materialne škode, katere povzročitelji so sami izvajalci oz. njihovi projekti, ali pa so organizatorji teh dogodkov odgovorni za plačilo denarnih kazni. Tako je, denimo, ruski akcionist Alexander Brener leta 1995, oblečen v boksarsko opravo, simbolično napadel ljubljansko Opero in razbil nekaj šip; leta 1998 je metal jajca na obiskovalce mednarodne razstave *Body and the East* v Moderni galeriji, pri tem je uničil nekaj svečanih oblek in pričesk; največ škode pa mu je uspelo narediti leta 2000, ko je na novinarski konferenci za *Manifesto 2000* posprejal filmsko platno v Linhartovi dvorani Cankarjevega doma. Oškodovanec je sicer tožil Brenerja zaradi nastale škode, »vendar je odstopil od postopka, ker je bilo Brenerja nemogoče dobiti v sodno dvorano«.[61] Nekaj škode so imeli tudi organizatorji festivala *Break* leta 2003, ko je nemški umetnik Oliver

Kunkel na ljubljanskem gradu najprej postavil na ogled inštalacijo *Škatla s komarji*, potem pa poskrbel, da je škatla padla in da so komarji iz nje zbežali na prostost, kar je povzročilo kar nekaj panike med obiskovalci, saj je napis na inštalaciji opozarjal, da so komarji zaužili kri oseb, okuženih z virusom HIV. Čeprav so organizatorji potem pojasnili, da to ni res in da so bili komarji iz Kunkelove škatle čisto navadni komarji, v nobenem primeru pa se virus HIV ne prenaša s piki komarjev ali drugih insektov, so morali plačati visoko denarno kazen, ki jim jo je naložila veterinarska inšpekcija, poleg tega pa še nekaj računov za dezinfekcijo prostorov, testiranje komarjev in nadomestilo Festivalu Ljubljana zaradi izpada prometa v času, ko je bil grad zaprt.

VARNOSTNA PANIKA IN UMETNIŠKA IMUNITETA

Če jim sodišče naloži denarno kazen zaradi povzročene škode, so umetniki izenačeni z vsemi drugimi: kazen ali odškodnino pač morajo poravnati, sicer sledi zaporna kazen. Poskusi nekaterih vplivnežev, da bi umetnike kaznovali z odvzemom pravice do financiranja njihovih projektov iz javnih sredstev, pa so večinoma ostajali na ravni političnih pritiskov.[62] Pri vlaganju pravnih sredstev so doslej vodili cerkveni krogi, podmladki krščansko usmerjenih političnih strank in nekateri posamezniki, ki se čutijo poklicane, da po sodni poti »zaščitijo« cerkvene simbole pred njihovim domnevnim »zlorabljanjem«. To pa ni lahka naloga, kajti kazenski zakonik izrecno prepoveduje le »sramotitev« državnih simbolov, ne pa tudi verskih.[63] Poleg tega pa uživajo umetniki svojevrstno imuniteto glede uporabe simbolov za namene umetniške kreacije, ki jim jo podeljuje 59. člen ustave (»Zagotovljena je svoboda znanstvenega in umetniškega ustvarjanja.«). Če k temu »prištejemo« še 39. člen ustave, ki zagotavlja svobodo »izražanja misli, govora in javnega nastopanja,

tiska in drugih oblik javnega obveščanja in izražanja« ter 169. člen kazenskega zakonika, ki določa, da je sicer razžalitev kazniva, vendar je iz tega umetnost izvzeta (pod določenimi pogoji), potem postane jasno, da si je institucija umetnosti v sodobni liberalni državi priborila svojevrstno imuniteto, ki je na zadostni ravni abstrakcije primerljiva celo z imuniteto poslancev in sodnikov (83, 134 in 167. člen ustave). Brez te zaščite bi se morda Marko Brecelj moral zagovarjati na sodišču zaradi domnevnega »oviranja verskega obreda« (314. člen KZ), Dean Verzel in Goran Bertok bi morda lahko bila ovadena zaradi podtikanja požara (317. člen KZ), aktivisti, ki so izvedli akcijo Izbris na ulici pred poslopjem parlamenta, bi morali dokazovati na sodišču, da s »postavljanjem ovire na prometnih poteh« niso povzročili »nevarnost za življenje ljudi« (327. člen KZ) in tako naprej. Zagrožene zaporne kazni v omenjenih primerih so od enega leta navzgor.

Visoko estetizirana, kontemplativna in benevolentna meščanska umetnost, ki ostaja za varnimi zidovi umetniških institucij, bolj redko prihaja v situacijo, ko bi se morala sklicevati na te z ustavo zagotovljene pravice. Veliko več je takšnih primerov v umetniških praksah, ki so transverzalne, ki problematizirajo samo institucijo umetnosti in hkrati proizvajajo tisti presežek, ki so mu v znamenitem praškem lingvističnem krožku rekli »aktualizacijski učinek«. Slovenska scena akcionistične umetnosti – v tem prispevku smo se je le površno dotaknili, ne da bi sploh omenili nekatere pomembne prakse[64] – prinaša tisto prepotrebno svežino in vedrino v dokaj otožni samozadovoljni manirizem tukajšnje repertoarne, galeristične in muzealistične umetnostne produkcije. Po besedah enega izmed akterjev strunjanskega performansa se ključno vprašanje sodobne umetnosti glasi takole: »Ali naj bo to sterilna, kastrirana, nenevarna stvar, ki je namenjena samo galerijski uporabi za ozek krog privilegiranih ljudi, ali je umetnost mejna,

močna in pogosto tudi nevarna stvar, ki vzburka ljudi. Mene zanima nesterilna umetnost, ki je po svoje nevarna in prinaša nove stvari. Umetnost kot meščanska toaleta, kot neke vrste desert me ne zanima.«[65] Transverzalnost tovrstnih praks, njihova hibridnost, omogoča hitre prehode iz pretežno umetniške v pretežno politično sfero in obratno, kar v navezavi na estetizirane protestne dogodke aktivistov, ustvarja nekakšno postfluxus vzdušje relativne eksperimentatorske emancipacije.[66]

Po protestih v Genovi in po ameriškem 11. septembru se je zgodilo nekaj primerov, ki kažejo na to, da se v trenutkih (ali celo daljših obdobjih), ko sistem zagrabi »varnostna panika«, njegova absorbcijska moč nevarno zmanjša in takrat lahko pride do represivnega omejevanja umetniške svobode, in če uporabimo dikcijo iz slovenske ustave, »izražanja misli, govora in javnega nastopanja«. Najnovejši primer histeričnega odziva oblasti je sojenje zaradi bioterorizma ameriškemu umetniku in aktivistu Stevu Kurtzu, sicer članu znanega umetniško-aktivističnega kolektiva Critical Art Ensemble (CAE), skupine, ki je pred leti z enim izmed svojih projektov gostovala v ljubljanski galeriji Kapelica. Obstajajo sumi, da gre za poskus utišanja umetnika, ki je v sodelovanju s svojim kolegom, znanstvenikom Robertom Ferrellom delal v projektih, s katerimi želi CAE omogočiti seznanjanje prebivalstva s podatki o gensko spremenjeni hrani, interesih kapitala in vojaškega kompleksa, da si podredi in nadzira biotehnološke raziskave itn.[67] Izstopajoči primer je bila tudi aretacija avstrijske umetniško-akcionistične skupine z mednarodno zasedbo, ki je znana pod imenom *VolksTheater Karawane*. Skupina je v histrionski maniri potujočega gledališča prek Madžarske in Slovenije pripotovala v Italijo, kjer se je na koncu udeležila »alterglobalističnih« protestov v Genovi. S sabo so prinesli tudi rekvizite in kostume, za katere je potem, ko jih je italijanska policija grobo aretirala, državni tožilec

trdil, da so jih člani skupine nameravali uporabiti v teroristične namene. Tako so, popolnoma nepojmljivo in absurdno, otroške igrače postale nevarno orožje, športne čelade so bile označene za vojaško opremo, maketa »trojanskega konja« naj bi bila uporabljena kot skrivališče »orožja« in podobno.[68]

Kar se je zgodilo v obeh omenjenih primerih, je podobno shemi, ki izhaja iz Wittgensteinove teorije iger, uporabil pa jo je Umberto Eco, da bi ponazoril težave z definiranjem fašizma. Njegova shema je videti takale:

1 2 3 4

...

a bc b cd c de d ef ...

Iz sheme je razvidno, da skupni elementi postopoma izginjajo, tako da ima št. 4: dva skupna elementa s št. 3, enega s št. 2, in nobenega s št. 1. Ampak, pravi Eco, »zahvaljujoč neprekinjenemu nizanju upadajočih podobnosti, med ena in štiri se še vedno ohranijo skupne značilnosti, ki izhajajo iz iluzije tranzitivnosti«.[69] V primeru CAE in VolksTheater Karawane je prišlo do podobnega delnega prenašanja pomena, na koncu pa ni več razlike med umetniško akcijo in domnevnim terorističnim dejanjem: umetniške akcije - protestne akcije - državna nepokorščina - terorizem. Primer, ko se je terorizem dobesedno povzpel na oder, je bil sicer napad Čečenov na moskovsko gledališče Dubrovka, ko je v njem potekal muzikal *Nord-Ost*,[70] vendar je to že popolnoma druga zgodba. Tako Marko Brecelj, ki se poigrava z besednimi igrami (»vatentat«, »mehki terorizem«), kakor tudi aktivisti, ki izvajajo svoje gverilske performanse ipd., kreativno uporabljajo metaforično razsežnost jezika in te meje nikoli ne prestopijo. »Edina umetnost, ki ima danes še smisel, je teroristična umetnost,« je izjavila

umetnostna kritičarka Aurora Fonda ob uvrstitvi projekta *Goreči križ* na skupinski razstavi *Shock & Show* julija 2002 v Trstu. S tem seveda ni mislila na prave teroristične akcije, ampak na tisto umetnost, ki je »neke vrste virus, ki ljudem odpira oči«.[71]

Ob vsesplošnem pritisku »varnostno ozaveščenih« političnih sil, da se po terorističnem napadu na WTC znižajo že doseženi standardi varstva človekovih pravic in svoboščin, se zastavlja vprašanje, ali je usoda umetnosti, da ponovno – tako, kot npr. v času »realno obstoječega socializma« – prevzame funkcijo azila za kritično politično delovanje? Ali bi se ob naraščanju *artivizma* in ob nenehnem povečevanju varnostnega delirija, na neki točki zadostne kritične mase norosti, utegnila pojaviti zahteva za preprečevanje »zlorabe« umetnosti za politično delovanje, kakor se je denimo že zgodilo v primeru azilnega sistema, ki naj bi ga domnevno »zlorabljali« t. i. ekonomski imigranti za lažji dostop do trga dela v razvitih državah? Ali bodo politiki, državna administracija, sodišča in policija, tako kot sedaj govorijo o »očitno neutemeljenih prošnjah za azil« – kar je kvalifikacija, ki je podlaga za takojšnjo zavrnitev vloge za pridobitev azila – nekoč govorili o »očitno neutemeljenih umetniških projektih«, s čimer bi bili njihovi avtorji ob zaščito, ki jim jo zdaj ponuja inštitut varstva svobode umetniškega ustvarjanja?

Če bi se torej na parlamentarno raven razširil sindrom občine Železniki in bi se Državni zbor lotil revizije zakonov (ali po kakšnem še bolj norem scenariju, celo ustave), ki zagotavljajo svobodo umetnosti, potem bi bilo to analogno temu, kar bi se zgodilo, če bi prišlo do revizije ženevske konvencije – spremembe bi šle v več restrikcij in omejevanj že doseženih standardov, nikakor pa ne v razširitev svobode. Zato občasni komentarji, ki propagirajo posodobitev ženevske konvencije zaradi njene domnevne

»zastarelosti«, niso le stvar akademske debate, ampak lahko povzročijo realno poslabšanje položaja prihodnjih prosilcev za azil.

Enako velja za vse poskuse omejevanja in zniževanja standardov varstva človekovih pravic na sploh. Umetnost je v sodobni liberalni državi del tega korpusa, zato je vsaka kršitev katere koli človekove pravice, zlasti pa takšna, ki se poskuša doseči s spremembo z ustavo in zakoni zagotovljenih pravic, s pomočjo referendumske manipulacije ipd., v končni konsekvenci naperjena tudi proti svobodi umetniškega ustvarjanja. Kako bi lahko umetniki vedeli, ali niso morda prav oni naslednji na vrsti? In kako bi lahko bili prepričani, da bo takrat ostal še kdo, ki bi se lahko postavil v bran njihovi umetniški svobodi?

PRIPIS:

Nekatere teze in primeri iz tega besedila so bili prvič predstavljeni maja 2004 na Maskinem seminarju sodobnih scenskih umetnosti. Za to priložnost se avtor zahvaljuje voditeljici seminarja Bojani Kunst, za koristne sugestije in natančne pripombe k zgodnji različici besedila pa Levu Kreftu in Emilu Hrvatinu.

Besedilo je bilo prvič objavljeno v časopisu za scenske umetnosti Maska, Ljubljana, letnik XX, št. 1-2 (90-91), pomlad 2005, str. 3-14. Ob besedilu so objavljene tudi številne ilustracije. Masko lahko naročite na naslov elektronske pošte ana.ivanek@guest.arnes.si. Internet: http://www.maska.si/.

[1] Walter Benjamin. »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati.« V: Isti. *Izbrani spisi.* Studia humanitatis, Ljubljana, 1998; str. 175 in nasl.

[2] »Nikakor pa ne bi smeli spregledati, da tukajšnje levice ne določa nekaj, kar je levo glede na tradicijo v širšem mednarodnem in/ali zgodovinskem kontekstu, ampak jo določa kontekstualno okolje neokonservativnega slovenstva, ko levica funkcionira kot nekaj, kar je nedesno oz. ne tako hudo desno (kakor Janša). Iz tega sledi veliko vprašanje, zakaj nekaj, kar je 'znosno desno', tukaj imenujejo center, oz. zakaj nekaj, kar je desni center ali center, celo imenujejo levica? V tem živem pesku, ki prevladuje tudi v javnem mnenju, ni več nikakršne možnosti za razlikovanje.« Tonči Kuzmanić. »Ekstremnost centra.« V: Breda Luthar et al. *Mit o zmagi levice. Mediji in politika med volitvami 2000 v Sloveniji.* Mirovni inštitut, Ljubljana, 2001; str. 40.

[3] Takratni minister za notranje zadeve dr. Rado Bohnic je sicer pozneje javno (na tribuni v klubu Gromka) priznal, da je šlo za »varnostno pretiravanje«. Glede podrobne analize te manifestacije prim.: Tonči Kuzmanić. *Policija, mediji, UZI in WTC. (Antiglobalizem in terorizem.)* Mirovni inštitut, Ljubljana 2002.

[4] Ostal je pa obelisk z napisom »Sedež UZI«, ki so ga na Metelkovi postavili rokodelci iz nemške skupine Axt und Kelle. Namen ni bil poveličevanje UZI–jevih »zaslug za ljudstvo«; obelisk je bil namenjen pripadnikom slovenske policije, ki so takrat redno obiskovali Metelkovo in iskali »sedež UZI«. Najpogosteje pa so prihajali, ko se je razvedelo, da UZI pripravlja novo protestno akcijo, najbrž zato, da bi preverili, ali imajo aktivisti vsa potrebna dovoljenja za izvedbo manifestacij. Ker pa UZI ni bil registriran kot pravni subjekt (tvorila ga je neformalna skupina posameznikov), ni imel niti uradnega »sedeža«. Zato so Metelkovci postavili obelisk s

tem napisom, da bi policajem olajšali iskanje. S to duhovito potezo so – čeprav to najbrž ni bil njihov namen – postavili obeležje tudi metelkovskemu humorju. (Cf. Bratko Bibič. *Hrup z Metelkove: tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani.* Mirovni inštitut, Ljubljana, 2003; str. 160–162.)

[5] Begunci iz BiH so bili polnih deset let uradno imenovani »imetniki začasnega zatočišča«, to je bilo – zaradi neurejenosti trajnega statusa, prepovedi trajnejših oblik zaposlovanja itn. – v nasprotju s temeljnimi mednarodnimi dokumenti in standardi, vključno z direktivami EU. Najbrž ni treba posebej izpostavljati, da je bilo skrajno nehumano in cinično od državnih organov, da so za begunce, ki so preživeli v eksilu več kot deset let, vztrajno uporabljali izraz »začasni«.

[6] V njej je bilo med drugim zapisano: »Nabrali smo jesensko listje in ga posuli po sedežu stranke ZLSD v upanju, da je moč ta prostor zatohle politike še odpreti za politiko in resnični dialog. Z našo gesto opominjamo člane in članice te stranke in jih hkrati pozivamo k prekinitvi 'nojevske politike' – svoje bojda dobronamerne glave naj končno potegnejo iz peska in se z dejanji odkrito opredelijo do ključnih vprašanj, nad katerimi bdijo uslužbenci ZLSD.« Glavna tarča akcije je bil takratni minister za notranje zadeve dr. Rado Bohinc, ki je omahoval z izvrševanjem odločbe ustavnega sodišča glede poprave krivic »izbrisanim«: »Ustavno sodišče je MNZ naložilo pripravo zakona, ki naj bi popravil krivice, ki so nastale z izbrisom. Nasprotno danes minister Bohinc dela vse za to, da bi izvršitev te odločbe Ustavnega sodišča čim dalj zadržal, samo odločbo pa izigral.« <http://www.kiberpipa.org/~nenato/jesenskolistje/zdruzeno_listje_sporocilo.doc> (dostop: 25.10.2004)

[7] <http://www.kiberpipa.org/~nenato/izbrisani/> (dostop: 25. 10. 2004)

[8] Tako so denimo ob demonstracijah proti vojni v Iraku »beli kombinezoni simbolizirali trupla Bushevih nedolžnih žrtev, dodana rdeča barva pa kri, ki jo je sofisticirana zahodna vojaška tehnologija prelivala na območju nekdanjega Babilona« (*Mladina*, 13. 10. 2003). V kontekstu akcije Združeno listje so simbolizirali »prazen prostor, ki je nastal z izbrisom tisočev, kot nastane na risbi bela sled, ko potegnemo po njej z radirko«. Belina kombinezonov naj bi torej opozorila na »manjkajoče iz družbe« (*Delo*, 8. 10. 2003).

[9] Cf. naš prispevek »Gestično gledališče«, *Maska*, št. 1–2, zima 1999, str. 61–64.

[10] Marko Fabije Kvintilijan. *Obrazovanje govornika.* Veselin Masleša, Sarajevo, 1967; str. 450 [izvirnik: *Institutio oratoria*, 95 n. š.].

[11] John L. Austin. *Kako napravimo kaj z besedami.* ŠKUC/ Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1990; str. 17.

[12] Pri tem je pomembno vedeti, da je prav v tej direktni akciji prvič sodeloval tudi eden od »izbrisanih«, in sicer prav predsednik njihovega društva.

[13] Cf. Werner Hamacher. »Afformativ, Streik.« V: C. L. Hart Nibbrig, ur. *Was heißt »Darstellen«?* Frankuft na Maini, 1994; str. 340–371. In tudi: Hans–Thies Lehmann. *Postdramsko gledališče.* Maska, Ljubljana, 2003; str. 301 in nasl.

[14] Čeprav ni šlo za umetniško, marveč direktno akcijo, tudi v tem primeru lahko zaznamo »radikalno tavtološkost dogodka«, kot jo poznamo iz nekaterih predstav sodobnega gledališča in o kateri smo pisali v spremni besedi k slovenskemu prevodu *Postdramskega gledališča* Hansa–Thiesa Lehmanna (Maska, Ljubljana 2003, str. 338): »Performativni rez torej vzpostavi položaj, v katerem že s

svojo eksistenco kot tako ustvari razmere za možnost svoje lastne negacije: 'afformance art'. Skovanka 'aformativ' je negacija 'performativa' v gledališču, je torej neki nedogodek. Vendar pa prav performativna razsežnost postdramskega gledališča zagotavlja konstelacijo, v kateri je tudi nedogodek dogodek. Ničta točka giba, neznosna tišina, neizgovorjena beseda, vse te in mnoge druge izrazne oblike, ki jih srečujemo v predstavah postdramskega gledališča, na prvi pogled nimajo izrazite performativne moči, a so kljub temu (gledališki, scenski, uprizoritveni, izvedbeni ...) dogodki.«

[15] Cf. Michael Hardt in Antonio Negri. *Imperij.* Študentska založba, Ljubljana 2003, sklepni razdelek (»Aktivist«).

[16] V različicah, ki poleg uporabe telesa kot *sredstva za risanje*, telesa, ki nadomešča čopič (npr. kot v primeru »živega slikarstva« Yvesa Kleina), vključujejo tudi uporabo telesa kot *risalne površine* (npr. »žive skulpture« Piera Manzonia, poslikave lastnega telesa Günterja Brusa, vrezovanje na kožo političnih simbolov Marine Abramović ipd.).

[17] »Ko je bila 12. novembra 2002 narejena fotografija 45 žensk iz Kalifornije, ki so s svojimi nagimi telesi izpisale besedo PEACE (mir), je to izzvalo močan odmev povsod po svetu. Izpostavitev ranljivega, vsem nam skupnega človeškega mesa, je predstavljalo močno sporočilo proti goli agresiji ameriške politike. V ZDA in drugod po svetu se je od takrat zvrstilo več kot 170 akcij v podporo miru, v katerih so sodelovali nagi in oblečeni akterji.« <http://www.baringwitness.org/> (Dostop: 25. 10. 2004). Ena izmed slik s sporočilom »No war« je bila objavljena tudi v *Maski*, št. 1–2 (84–85), zima–pomlad 2004, str. 9.

[18] Ko govorimo o nizih objektov, ki so razporejeni v prostoru v obliki prepoznavnih grafemov, pomislimo tudi na sporočila, ki so oblikovana iz kamnov, npr. zadnje čase spet aktualni napisi »Tito« na hribih, zlasti tistih, ki so obrnjeni proti Italiji. Cf. <http://www.mladina.si/tednik/200421/clanek/slo–tema—mateja_hrastar_vanja_pirc/> (dostop: 25. 10. 2004). Čeprav so lahko tovrstni napisi (tako kot denimo grafiti) zelo provokativni, uporaba živih teles kot konstitutivnih delov grafemov v političnih sporočilih, vedno vzbuja posebno pozornost in ima načeloma večjo težo kot uporaba »mrtvih« objektov.

[19] To je bilo sicer uvrščeno na najbolj vidnem mestu notranjepolitične rubrike (druga stran, zgoraj, sredina) in ilustrirano z veliko fotografijo (17x13 cm). Cf. Barbara Hočevar. »Akcija v podporo izbrisanim: Združeno listje posuto po prostorih združene liste.« *Delo*, 8. 10. 2004.

[20] Mišljena je raba besede v kontekstu neanglofonskih jezikov, kajti le v tem kontekstu ima beseda *performance* status »tehničnega termina«. V angleščini je obseg pojma bistveno širši, saj poleg kulturne zajema vsaj še organizacijsko in tehnološko sfero. O tem več v knjigi Jona McKenzija, *Perform or Else: from Discipline to Performance*, Routledge, New York 2001.

[21] O »politični logiki kulturalizacije« cf. inspirativni esej Borisa Budna »Politička logika kulturalizacije: beogradske demonstracije 1996/1997«, v: Boris Buden. *Kaptolski kolodvor*. Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002. Cf. tudi naš intervju z B. Budnom v: Barbara Borčič in Saša Nabergoj, ur. *Svet umetnosti, letnik 5 in 6: Strategije predstavljanja 2 in 3* (World of Art, year 5 & 6: Strategies of Presentation 2 & 3). SCCA, Ljubljana, 2004; str. 20–31.

[22] Lado Kralj. *Teorija drame*. DZS, Ljubljana, 1998; str. 47.

[23] RoseLee Goldberg. *Performance art: from Futurism to the Present*. Thames and Hudson, London 1990 [prva izdaja: 1979], str. 9.

[24] Marvin Carlson. *Performance: a critical introduction*. Routledge, London in New York, 1996; str. 1.

[25] Schechnerjev esej »Od rituala do gledališča in nazaj« (From ritual to theater and back: the efficiacy – entertainment braid) je glede problematike rituala in mogočih povezav z gledališčem in performansom nedvomno ključno poglavje njegove knjige *Performance Theory*, 1977 (citate Schechnerjevih zapisov v nadaljevanju, če ni drugače navedeno, smo vzeli iz tega eseja). Turnerjevi eseji na to temo so zbrani v knjigi *From Ritual to Theatre*, 1982 (iz katere citiramo v nadaljevanju).

[26] Carlson, ibid., str. 2.

[27] O tem cf. naš prispevek »Ritual in gledališče«, v: Jože Vogrinc et al., ur. *Prestop: Spominski zbornik Iztoka Sakside – Saxa*. Oddelek za sociologijo kulture, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 2000; str. 403–428.

[28] Jack Goody. *Representations and Contradictions: Ambivalence Towards Images, Theatre, Fiction, Relics and Sexuality*. Blackwell Publishers, Oxford, 1997; str. 131. Nekoliko naprej, na str. 259, beremo: »Čeprav obstajajo očitna prekrivanja in podobnosti, je ritual in gledališče (ali celo dramo) nevarno vključiti v eno samo kategorijo performansa, ker se narava udeležbe in pogledi udeležencev razlikujejo. V ritualu *si* nadškof. V *Umoru v katedrali* pa *predstavljaš* [mimic] njegovo naravo, prevzemaš vlogo. Ta proces se,

po drugi strani, razlikuje od nestrukturirane zunajgledališke mimikrije [mimicry].«

[29] Podobne argumente lahko zaznamo tudi pri gledaliških teoretikih, ki so se ubadali s pojmom »teatralnost«. Eden izmed zgodnjih (in tudi vplivnih) poskusov je bila knjiga Elizabeth Burns *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life* iz leta 1972, pozneje pa se je s to temo intenzivno ukvarjala tudi Josette Féral, ki je leta 1985 izdala zbornik *Théâtralité, écriture et mise en scène* (cf. tudi slovenske prevode nekaterih njenih prispevkov na to temo v *Maskinih* izdajah, npr. »Performans in teatralnost: demistificirani subjekt«, *Maska*, št. 2–3, februar–maj 1993, str. 34–38, in njen prispevek »Teatralnost: raziskava o specifičnosti gledališkega jezika« v zborniku *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Maska, Ljubljana 1996, str. 3–17). Kritično branje obeh avtoric, ob hkratni naslonitvi na Octava Mannonija, pa je skicirala Maja Breznik v prispevku »Teatralnost«, *Maska*, št. 3–4, poletje–jesen 1998, str. 67–68.

[30] Schechner, ibid., str. 120.

[31] Turnerjeva teorija »družbene drame« izhaja iz Gennepove teorije »ritualov prehoda« (Arnold van Gennep, *Rites de Passage*, 1908). Za Turnerjevo teorijo »družbene drame« je bistveno Gennepovo stališče, da se, prvič, rituali prehoda običajno dogajajo v trenutkih »življenjskih prelomnic«, v trenutku, ki je dramatičen za pripadnika, pripadnico družbe, in drugič, da je ritualni subjekt v času, ko je udeležen v ritualu prehoda, običajno fizično ločen od drugih pripadnikov družbe, da torej rituali prehoda potekajo v območju nenavadnega, nevsakdanjega, prelomnega, skratka »dramatičnega«. Ker torej meni, da rituali prehoda potekajo v območju dramatičnega, Turner v ritualu išče korenine performansa in v performansu zasleduje analogije z ritualom. »Ritual najraje

umevam kot *predstavo, uprizoritev*, in ne kot pravila in določbe,« pravi Turner. Zaradi prevzetnih, a žal ne dovolj dobro argumentiranih analogij med ritualom in gledališčem (oz. performansom), si je Turner prislužil nekaj ostrih kritik (npr. Cliforda Geertza, pa tudi njegovih učiteljev Maxa Gluckmana in Raymonda Firtha), ki jih lahko povzamemo približno takole: s tem da Turner uporablja pojem »drama« kot univerzalno, »nadčasovno« kategorijo, vsiljuje uporabo kulturne sheme, ki je determinirana z značilnostmi partikularne, zgodovinsko določene umetniške zvrsti.

[32] V tem smislu je Schechnerjev pojem »performans« podoben pojmu »družbeno dejstvo« antropologa Marcela Maussa: Schechnerjev »performans« je nujno topičen, ker se poraja na križišču raznih družbenih »simbolnih registrov«, a obe pojavni obliki performansa, ritual in gledališče, sta prav tako že sama po sebi topična, saj sta fenomena estetike (gledališča) in magije oz. magično-obrednih praks (rituala). Pri tej zastavitvi se opiramo na spremno besedo k Maussovim izbranim spisom, v kateri Rastko Močnik razlaga dvojno topično strukturiranost koncepta »družbenega dejstva«. (*Cf.* Rastko Močnik. »Marcel Mauss – klasik humanistike.« V: Marcel Mauss. *Esej o daru in drugi spisi.* ŠKUC/ Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1996; str. 272 in nasl.)

[33] Esej je bil objavljen pod tem naslovom leta 1992 v knjigi Janelle G. Reinelt in Josepha R. Roacha (ur.), *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, str. 88–106, nekoliko spremenjena različica pa je izšla pod naslovom »The street is the stage« kot tretje poglavje njegove knjige *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Routledge, London in New York 1993, str. 45–93.

[34] Baz Kershaw. *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard.* Routledge, London in New York, 1999; str. 108.

[35] Cf. Jan Cohen–Cruz. *Radical Street Performance: An International Anthology*. Routledge, London in New York, 1998.

[36] Za ilustracijo lahko navedemo krajši odlomek iz predloga za organizacijo majske parade na ulicah Moskve, ki jo je omenjena sekcija objavila v časopisu *Vestnik teatra* februarja 1920 (angleški prevod je objavljen v knjigi dokumentov ruskega revolucionarnega gledališča *Street Art of the Revolution*, ur. Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova in Catherine Cooke, Thames & Hudson, 1990, tukaj pa citiramo na podlagi ponatisa v antologiji Jan Cohen–Cruz, *ibid*., str. 19): »Ena prvih nalog, s katerimi se je spopadla Sekcija za množične dogodke in spektakle, je bila izdelava scenarija množične akcije in veličastne drame, v kateri bi bila oder celotna Moskva, njene proletarske množice pa igralci. [...] Vsebina dogodka naj bi bila zgodovina treh Internacional. Proletariat, ki je skozi zgodovino treh Internacional prehodil pot socializma, mora sedaj, ob proslavi prvega maja, prehoditi to pot v teatralni obliki. Tako bo živo ponazoril velike dosežke oktobrske revolucije, sovjetskega sistema in transformacije oblik socialističnega življenja. [...] Splošna naloga tega dekorativnega načrta je ponazoritev komunističnega mesta prihodnosti. Trgom, na katerih bo potekalo dogajanje, bomo nadeli imena, ki so povezana z znanostjo in umetnostjo, denimo Zemljepisni trg (z velikim globusom na katerem bodo narisane celine v rdečem odsevu razplamtele svetovne revolucije), Trg astronomije, Trg politične ekonomije itn.«

[37] Cf. Mihail Bahtin. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. [1940] Nolit, Beograd, 1978. In: Isti. *Problemi poetike Dostojevskog*. [1929] Zepter, Beograd, 2000.

[38] Cf. Erwin Piscator, *Das Politische Theater*, 1929, in Siegfried Melchinger, *Geschichte des politischen Theaters*, 1971 (slovenski prevod: *Zgodovina političnega gledališča*, MGL, Ljubljana 2000).

[39] »Množico inovativnih praks s konca dvajsetega stoletja bi bilo možno razvrstiti v širše skupine z oznakami kot so gledališče skupnosti, *grass roots* gledališče, feministično gledališče, žensko gledališče, lezbijsko gledališče, gejevsko gledališče, *queer* gledališče, črnsko gledališče, etnično gledališče, gverilsko gledališče, gledališče v izobraževanju, gledališče v zaporih, gledališče hendikepiranih, gledališče spomina, ambientalno gledališče, gledališče proslav, *performance art*, fizično gledališče, vizualno gledališče itn.« (Kershaw, ibid., str. 59.)

[40] Patrice Pavis. *Gledališki slovar*. MGL, Ljubljana, 1997; str. 28 in 323.

[41] Cf. Bertolt Brecht. *Dijalektika u teatru*. Nolit, Beograd, 1979; str. 94 in 99.

[42] Terry Eagleton. »Brecht in retorika.« [1985] *Maska*, št. 1–2, zima 1999; str. 43.

[43] Doslej največji »demokratični deficit« v nekaj več kot desetletni zgodovini parlamentarizma v samostojni slovenski državi se je zgodil ob zgodovinski odločitvi o vstopu Slovenije v NATO. Ker so se vse parlamentarne stranke, razen ene ali dveh popolnoma marginalnih in politično–klovnovskih strank, zavzemale za vstop v NATO, izidi referenduma pa so pokazali, da se je kljub agresivni vladni pro–NATO kampanji proti vstopu v to organizacijo izrekla približno tretjina volilnega telesa, smo bili soočeni z neprijetnim dejstvom, da je večstrankarski sistem reprezentacije odpovedal pri tako pomembnem političnem vprašanju: kar tretjina volivcev in volivk je bila prikrajšana za parlamentarni zagovor lastnega stališča o tem vprašanju.

[44] Roman Jakobson. »Dva vidika jezika in dve vrsti afazičnih motenj.« [1954] V: Isti. *Lingvistični in drugi spisi.* ŠKUC/Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1989; str. 98 in 101.

[45] Cf. »Pobarvani predsednik – Napad na predsednika Svetovne banke nas je uvrstil med razvite države.« *Mladina*, 22. marec 2004, str. 29.

[46] In pri tem seveda »spregledajo« podatek, da je »leta 2003 varuh [človekovih pravic] prejel za skoraj 70 odstotkov več pritožb [na kršitve človekovih pravic v policijskih postopkih] kot leto prej, medtem ko je bilo na policijo vloženih zgolj 7,1 odstotka pritožb več kot leta 2002.« Katarina Zidar. *Nadzor nad policijo in reševanje pritožb zoper njeno delo.* Amnesty International Slovenije, Ljubljana, 2004; str. 119.

[47] Roman Kuhar. »Primer Cafe Galerija.« V: *Poročilo skupine za spremljanje nestrpnosti št. 1.* Ur. Brankica Petković. Mirovni inštitut, Ljubljana, 2001; str. 172. Poudarki v ležečem tisku so naši.

[48] Glede aporij tolerance cf. tematsko številko ČKZ, št. 164–165/1994, npr. besedilo Tončija Kuzmanića, »Postsocializem in toleranca ali Toleranca je toleranca tistih, ki tolerirajo – ali pa ne!«, v katerem avtor pravi (str. 178), da je »toleranca takšno družbeno razmerje, v katerem ne gre za toleranco med enakimi, temveč za (ne)toleriranje manjšine s strani večine«. Za razumevanje sodobnih gibanj za »bolj pravično globalizacijo« pa se lahko izkaže za inspirativno tudi besedilo Rastka Močnika, »Strpnost, sebičnost in solidarnost«, ki je objavljeno v isti številki ČKZ (str. 143–163).

[49] Louis Althusser et al, ur. Zoja Skušek–Močnik. *Ideologija in estetski učinek.* Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980; str. 8.

[50] Več o konceptu »moralne panike« v: Gregor Bulc. »Afera STRELNIKOFF kot moralna panika.« ČKZ, št. 195–196, 1999; str. 201–224.

[51] Herbert Marcuse. »Represivna toleranca.« ČKZ, št. 164–165, 1994, str. 101. (Kot vir, iz katerega citira prispodobo o umetnostnem trgu, ki nudi »udobno posodo, prijazno brezno«, Marcuse navaja knjigo Edgarja Winda, *Art and Anarchy*, Knopf, New York 1964, str. 101.)

[52] Glede adaptibilnosti kapitalizma na socialno in umetniško kritiko cf. Luc Boltanski in Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999.

[53] Gregor Bulc. »Afera STRELNIKOFF kot moralna panika.« ČKZ, št. 195–196, 1999; str. 201–224.

[54] »Ne kaznuje se, kdor se o kom žaljivo izrazi v znanstvenem, književnem ali umetniškem delu, v resni kritiki, pri izvrševanju uradne dolžnosti, časnikarskega poklica, politične ali druge družbene dejavnosti, pri obrambi kakšne pravice ali pri varstvu upravičenih koristi, če se iz načina izražanja ali iz drugih okoliščin vidi, da tega ni storil z namenom zaničevanja.« (Kazenski zakonik RS, 169. člen, 3. odstavek.)

[55] Bolj podrobno o pisanju *Maga* v Bulc, ibid., str. 214 in nasl.

[56] Varstvo kulturne dediščine je sicer dolžnost, ki jo nalaga tudi ustava v 73. členu: »Vsakdo je dolžan v skladu z zakonom varovati naravne znamenitosti in redkosti ter kulturne spomenike.«

[57] Cf. dopis Občine Železniki z dne 4. junija 2004. Podlaga za ta sklep sta bila sklepa, ki jih je občinski svet občine Železniki sprejel na seji 24. septembra 2003. V sklepu št 105/03 je najprej opisan

dogodek v koprski stolnici, to »početje« naj bi »naletelo na vsesplošno obsodbo« v občini, na koncu pa sledi še poanta z elementi kulturno–umetniške esejistike: »Posamezniki tega društva, ki v svojem nazivu nosi celo naziv 'kulturno', se gotovo ne zavedajo, da so teptali simbol slovenske kulture in svobode, občini in mestu Železniki pa krnili ugled. Svetniki občine Železniki jim pri financiranju društva denarja nismo namenili za sramotilna dejanja, ampak za kulturna udejstvovanja.« Temu je sledil sklep št. 106/03, ki je opredmetil moralko iz predhodnega sklepa: »Do sofinanciranja programov in projektov iz občinskega proračuna niso upravičena društva, sekcije, skupine ali posamezniki, ki s svojim delovanjem škodijo ugledu občine Železniki.«

[58] Navedbo iz tožbe povzemamo po časopisnem poročilu »Zaradi zvonov ob denarna sredstva«, *Delo*, 9. oktobra 2004.

[59] Navedbe iz poslanskega vprašanja povzemamo po časopisnem poročilu »Drobnič zgrožen nad 'packarijo'«, *Mladina*, 8. julij 2002.

[60] Cf. »Break 21 toži Drobniča«, *Mladina*, 15. julija 2002. Naj ob tem navedemo nekaj kvalifikatorjev, ki jih je Adolf Hitler uporabljal v svojih difamacijskih nagovorih o nemški avantgardni umetnosti (vsaka podobnost z izrazi, ki jih je uporabil poslanec NS, je kajpada zgolj naključna): »izrojena umetnost«, »tako imenovani 'umetniki'«, »usmiljenja vredni reveži«, »nekulturne nesmiselnosti«, »umetniški hudodelci«, »ubogi čvekači« itn. (Cf. Aldo Milohnić. »Naci–modernizem.« *Revija 2000*, št. 73–74, 1994; str. 119–131. Navedbe iz Hitlerjevih nagovorov v: Isti. *Avantgardna umetnost, totalitarizem in država.* Dipl. naloga, FDV, Ljubljana 1992, str. 69.)

[61] Cf. »Provokatorji množic.« *Mladina*, 21. julija 2003.

[62] Poleg že omenjenih bi lahko našteli še nekaj poskusov, denimo začasno prekinitev financiranja Brecljevega MKC po tem, ko je župansko žezlo na koprski občini prevzel Boris Popovič, sicer Brecljev protikandidat na volitvah za župana. V primeru odtegnitve financiranja kulturnemu društvu ROV sodni proces sicer še ni pravnomočno končan, vendar imajo oškodovanci močne argumente, zastopa jih tudi močna in uspešna odvetniška pisarna, oboje pa bi jim utegnilo prinesti zmago na sodišču.

[63] Ključna sta 174. in 175. člen KZ; prvi predvideva denarno kazen ali zapor do enega leta za javno sramotenje zastave, grba ali himne RS, drugi pa določa enake sankcije za sramotenje simbolov državnosti tujih držav.

[64] Ustvarjalci, ki gravitirajo h konceptu »akcionistične umetnosti«, in si zaslužijo resno analizo v kakšnem prihodnjem preglednem besedilu, so npr. Peter Mlakar (ki je bil sicer z branjem priložnostne pridige vključen tudi v projekt gorečega strunjanskega križa), postpornografski performerski tandem Eclipse, potem celotni netartivistični kompleks (Peljhan, Štromajer, Grassi itn.) in še mnogi drugi. Treba je torej upoštevati, da podpisnik ni pretendiral na celovitost, pač pa je bil njegov namen razviti nekaj hipotez, ki naj služijo prihodnjemu premisleku o tovrstnih praksah.

[65] Izjava Gorana Bertoka v tedniku *Mladina* (»Verska čustva in goreči križ«, 5. avgusta 2002).

[66] »Fluxus je emancipatorično gobanje, ker zagovarja individualno in skupinsko spremembo, do katere pride skozi estetizacijo vsakdana in deestetizacijo umetnosti. S fluxusom se ukvarjajo umetniki, neumetniki, antiumetniki, angažirani ali apolitični umetniki, pesniki ne-poezije, plešoči ne-plesalci, igralci

in ne-igralci, glasbeniki, ne-glasbeniki in anti-glasbeniki.« Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, CENPI, Beograd 2001, str. 41.)

[67] O tem primeru sta predavala Claire Pentecost in Brian Holmes 4. septembra 2004 v Menzi na Metelkovi. Besedilo Claire Pentecost, v katerem je opisano ozadje primera, je dostopno na spletnem naslovu <http://www.memefest.org/shared/docs/theory/claire_pentecost–selections_from.doc> (dostop: 7. 11. 2004).

[68] Cf. Gini Müller. »Transversal oder Terror?« V: Gerald Raunig (ur.), *Transversal – Kunst und Globalisierungskritik*. Turia + Kant, Dunaj, 2003; str. 129–138. Zanimivo je tudi opažanje sodelavca skupine Jürgena Schmidta, v katerem opiše hibridni, mejni položaj njihove skupine v razmerju do politike in do umetnosti: »S svojo metodo je Karavana prebila dihotomijo med umetnostjo in politiko, navidezno sedla med oba stola, medtem ko so jo z obeh strani skeptično opazovali. Čeprav so jih v polju umetnosti kritizirali kot 'aktivistične avtonomiste', v prostoru političnega aktivizma pa predstavljali kot 'glupe umetnike', se je Karavana vedno trudila, da bi spodnesla to sicer prevladujočo logiko.« (Jürgen Schmidt, »Another war is possible // volXtheater.« V: Gerald Raunig, ur. *Bildräume und Raumbilder – Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*. Turia + Kant, Dunaj, 2004; str. 101.) V citiranem zborniku je objavljen tudi prispevek Marion Hamm »A r/c tivism in physikalischen und virtuellen Räumen«, ki je pustil sled tudi v naslovu tega besedila; tudi citirani sodelavec VolxTheater Karawane zase pravi, da je »aktivist in artivist«.

[69] Umberto Eco. »Ur–Fascism.« *New York Review of Books*, št. 42, 22. junija 1995, str. 14. Cf. tudi: Bert O. States. »Performance as Metaphor.« *Theatre Journal*, št. 1, 1996, str. 3.

[70] Cf. Jure Stojan. »Sublimni cinizem: esej o postmodernem terorizmu.« *Maska*, št. 78–79, zima 2003, str. 52–58.

[71] Cf. »Verska čustva in goreči križ.« *Mladina*, 5. avgusta 2002.