

Resnice antagonizma

Anja Rošker, anja.rosker1@gmail.com

Claire Bishop: *Umetni pekli. Participatorna umetnost in politika gledalstva.*

Prevedla Aleksandra Rekar. Ljubljana: Maska, 2012. (Zbirka Transformacije, 35)

André Breton je leta 1921 napovedal začetek velike dadaistične sezone. Sezone, ki ne bo več ujeta v literarne okove in ki se bo osvobodila jarma recitalov poezije. Naznanil je vstop v novo sezono, ki bo obsegala "Ekskurzije in obiske": "Zamislili smo si, da bi javnost vodili na kraje, na katerih bi lahko njeno pozornost pritegnili bolj kot v gledališču, kajti prav golo dejstvo, da bi se ljudje podali tja, v njih vzbuja določeno naklonjenost" (Breton, "Artificial Hells" 140). Cilj dadaističnega gibanja je postal ustvariti nasprotnike dadaizma. Antagonizem, vzpostavljen znotraj "umetnih peklov", kakor dadaisti označujejo svoje dogodke, je bil prepoznan kot možno sredstvo, ki lahko sproži spremembe in tako vpliva na preoblikovanje družbene sfere.

Obsežna monografija o participatorni umetnosti Claire Bishop povzema naslov po dadaističnih dogodkih, s katerimi se skuša v gledalcu vzbuditi nelagodje. Občutenje slednjega po prepričanju dadaistov posamezniku razodeva pomanjkljivosti družbene strukture in ga izzove, da jo začne aktivno spreminjati. Naslov *Umetni pekli* lahko torej predstavlja tako pozitivno kot negativno oznako za umetnost, ki si prizadeva, da bi gledalca transformirala v udeleženca. Claire Bishop poskuša s pomočjo analize participatornih praks od futurističnih serat do današnjega časa ovrednotiti pomen različnih "umetnih peklov". Pod drobnogled vzame zgodovinske avantgarde preteklega stoletja ter sodobne scenske prakse Evrope in Južne Amerike, na podlagi katerih izpostavi razliko med vzhodnim in zahodnim blokom. Čeprav območje nekdanje Jugoslavije v razpravo ni vključeno, ima knjiga za naš prostor pomembno vrednost, saj napravi zgodovinsko kontinuiran pregled izbranih participatornih praks in jih kontekstualizira glede na čas nastanka ter tako jasno predstavi v Sloveniji manj znano umetniško dejavnost, hkrati pa ponuja gradivo za vzpostavljanje mnogih vzporednic. Bishop se v analizi

ne osredotoča toliko na proces kot na rezultat participatorne umetnosti, saj meni, da je iskanje najučinkovitejšega načina interaktivnosti prodrlo v ospredje do te mere, da je sama sporočilnost umetnine postala popolnoma irelevantna. "Avra umetnosti ni več v skrivnem svetu, ki ga prikazuje umetniško delo, niti v sami formi, ampak pred njo, v osrčju kolektivne časovne forme, ki jo proizvaja s tem, ko se razstavlja" (Bourriaud 53). Tej Bourriaudovi tezi, ki jo je izpostavil v *Relacijski estetiki* leta 1997, Bishop radikalno nasprotuje že v prispevku "Antagonizem in relacijska estetika" v reviji *October* leta 2004. Sporno se ji zdi pripisovanje večje pomembnosti tako imenovanim mikroutopijam (Bourriaud, prav tam), skupnostim, ki se razvijajo pred umetniškim delom, kot pa delu samemu. "Brez antagonizma smo obsojeni na vsiljeni konsenz avtoritarnega reda – popolno ukinitvev razpravljanja, ki je tuja demokraciji" (Bishop, "Antagonism" 66). Bishop bistvo participatorne umetnosti prepozna v dialogu, ki ga gledalec vzpostavi s pomenom, zaznamim v umetnini. Vzpostavljeno antagonistično razmerje je tisto, ki v gledalcu izzove reakcijo in povzroči, da se znotraj umetnega pekla zgodi dogodek. Badiou umetnost označuje kot eno izmed področij, v katerih se izreka resnica. Participatorne prakse, ki jih Bishop oriše z izostreno dokumentarno natančnostjo, se poskušajo do resnice dokopati z raznovrstnimi metodami. Na tem mestu se lahko vprašamo: kaj sploh pomeni participacija? Kako se izraža? Na kakšne načine se skozi izreka resnica?

Nikakor ne smemo prezreti pomembnosti, ki jo ima za razvoj participatorne umetnosti dejavnost Situacionistične internacionale, avantgardnega gibanja, aktivnega med letoma 1957 in 1972. Bishop ugotavlja, da je knjiga *Družba spektakla* Guya Deborda, začetnika situacionističnega gibanja, najpogostejše referenčno gradivo ustvarjalcev s tega področja. To dejstvo ni tako presenetljivo, saj člani Situacionistične internacionale z neposrednimi vdori v realnost, ki jih njegovi akterji imenujejo situacije, poskušajo vrniti živost avtomatiziranemu spektaklu, ki ga sestavljajo produkti kapitala. "Zunanost spektakla se pri dejanskem človeku kaže v tem, da v svoji dejavnosti ne dela lastnih kretenj, ampak ponavlja vzorec, ki ga je prevzel iz spektakla. Ker je z očmi vedno pri spektaklu, se gledalec nikoli ne uvidi pri sebi" (Debord 38). Za Deborda je spektakel laž, a ker je posameznik z njim tako zaslepljen, ni zmožen globljih uvidov. Situacionisti s pomočjo tehnike, imenovane psihogeografija, raziskujejo okolje in iščejo potencialna območja, iz katerih bi lahko vzniknila resnica. Te akcije skušajo z naključnim vzpostavljanjem situacij v avtomatizirani vsakdanjosti preseči spektakel in tako jih lahko povežemo z Badioujevo koncepcijo dogodka. "Recimo, da *subjekt*, ki presega žival (a žival je njegova edina opora), zahteva, da se zgodi nekaj, česar ni mogoče reducirati na njegov običajni vpis v "tisto, kar je". To dopolnilo bomo imenovali *dogodek* in ločili množstveno bit, na ravni katere ni resnice (pač pa samo mnenja), od dogodka, ki nas sili, da se odločimo

za *nov* način biti" (Badiou 34–35). Tako lahko rečemo, da je spektakel množstvena bit, vzpostavljena situacija pa je dogodek. A ker dogodek, kot pravi Badiou, izgine, brž ko se pojavi, je ključno, da se ohrani zvestoba dogodku, kar pomeni, da nadaljnje situacije mislimo glede na dogodek. To je proces, ki vodi k resnici. Situacijam, ki so v času delovanja avantgardnega gibanja vzniknile kot dogodki mimo množstvene biti, je umanjala zvestoba, in tako so resnice ostale za zastorom spektakla. Vendar je Situacionistična internacionala, čeprav s svojo dejavnostjo ni bila najbolj uspešna, zapustila neprecenljive teoretske okvire, ki so še zmeraj inspirativni za iskanje resnic.

Navezavo na situacionistično gibanje je moč opaziti v delu brazilskega režiserja Augusta Boala. Boalovo nevidno gledališče se kakor situacije pojavi na način vznikajočega dogodka v spektaklu vsakdanje resničnosti, ki jo poskuša transformirati. Igralci nevidnega gledališča sedejo za mizo v dragi restavraciji, naročijo hrano, po obedu pa natararja obvestijo, da ga nimajo s čim plačati, in se ponudijo za opravljanje dela v restavraciji, s katerim bi odplačali obrok. Temu sledi diskusija, v kateri vsi prisotni iščejo rešitev za nastalo situacijo. Posebnost te akcije je, da osebje in gostje restavracije ne vedo, da so postali udeleženci gledališkega dogodka. Nevidno gledališče deluje mimo avtomatiziranih vedenjskih obrazcev spektakla in tako razbija množstveno bit, da bi prišlo do resnice. Diskusijo, ki sledi akciji, lahko označimo za zvestobo dogodku, rezultat katere je bilo obravnavanje resnice – za igralce nevidnega gledališča se je med razpravo našlo možno delo, s katerim bi lahko odplačali obrok. "Resnica" (*neka določena* [une] resnica) je ime za dejanski proces zvestobe nekemu določenemu dogodku. Tisto, kar ta zvestoba *proizvede* v situaciji" (Badiou 35). Ustvarjalci so s svojim posegom v situacijo dokazali, da delovna mesta, ki bi lahko rešila problem brezposelnosti, obstajajo. Tako se je Boal v določenih trenutkih dokopal do resnice in na tem mestu napravil korak naprej od Situacionistične internacionale. Nevidno gledališče se postavlja spektaklu ostro po robu, skozi proces zvestobe dogodku pa mu iz vzpostavljenega antagonističnega razmerja uspeva izluščiti resnico.

Participatorna umetnost Južne Amerike je močno zaznamovana s kritiko tamkajšnje diktature oblasti, ki proizvaja izrazite socialne razlike med družbenimi razredi. Bishop vzame pod drobnogled številne primere. Naj na tem mestu omenim dva, ki sta glede na vzpostavljen kontekst najbolj zanimiva. Argentinski umetnik Oscar Massota je leta 1963 organiziral hepening *Prepričati duha podobe*, v katerem je v skladišču pred občinstvom razstavil dvajset starejših ljudi srednjega razreda, ki so bili podvrženi peni iz gasilnih aparatov, oglušujočim zvokom in slepeči svetlobi. Podobno je leta 1968 Oscar Bony najel delavsko družino in jo postavil na ogled v galerijo, kjer je vse dni razstave odsedela ves obratovalni

čas. Tovrstne umetniške akcije, ki jih avtorica knjige označi za ekspliciten prikaz družbenega sadizma, od Boalovega nevidnega gledališča razlikuje prisotnost izrazite subverzivne geste. Nevidno gledališče z uporabo nekonvencionalnih postopkov delovanja posega v spektakel in ga skuša transformirati, medtem ko Massota in Bony iztrgata košček spektakla in ga postavita v soočenje z obiskovalci razstave, upajoč, da bo gledalec vstopil v antagonistično razmerje z izpostavljeno množtvono bitjo. Bishop z dejstvom, da vključi v participatorno umetnost tudi prakse, ki so zgolj reprezentacije realnosti, predočene gledalcu, naredi korak naprej od Bourriauda, ki v območje relacijske umetnosti umešča zgolj "umetnost, ki si za teoretski horizont jemlje področje medčloveških odnosov in njihov družbeni kontekst in ne toliko potrjevanja zasebnega in simboličnega prostora" (Bourriaud 17). Claire Bishop ponuja širšo koncepcijo participatorne umetnosti in opozarja, da se dogodek lahko zgodi skozi vzpostavljeno razmerje med gledalcem in umetnino. Resnica emancipiranega gledalca v območju umetnosti se izreka skozi mišljenje, kajti, kot pravi Rancière, "biti gledalec ni pasiven položaj, ki bi ga morali spremeniti v aktivnost" (*Emancipirani* 15).

V državah za železno zaveso se je v času socializma umetniška dejavnost izogibala političnim konotacijam. "Zaradi zasičenosti vsakdanjega življenja z ideologijo umetniki svojega dela niso pojmovali kot političnega, pač pa prej kot eksistenčno in apolitično, zavezano ideji svobode in individualne imaginacije" (Bishop, *Umetni* 154). Milan Knižák, ki je bil povezan s Fluxusom, je na Češkoslovaško prinesel formo hepeninga. Slovaška umetnika Alex Mlynárčik in Stano Filko sta v sodelovanju s teoretičarko Zito Kostrovo celotno Bratislavo za obdobje med 1. in 9. majem 1965 razglasila za ready made umetnino. V akcijah teh umetnikov je moč opaziti osredotočenost na medčloveške odnose, ki se razvijajo znotraj umetniškega dogodka. Mikroutopije, kakor tovrstne dogodke imenuje Bourriaud, v tem primeru predstavljajo kontrapunkt družbeni ureditvi, v kateri prevladuje odtujenost in posledično nezmožnost vzpostavljanja intimnih odnosov. A ti hepeningi za razliko od situacij Situacionistične internacionale v družbeno strukturo ne posegajo, temveč se dogajajo mimo nje. Med umetnostjo in družbo se ne zgodi trk, saj delujeta kot neodvisna pojava. Razglasitev Bratislave za umetnino zaznamuje popolna odsotnost dogodka v Badioujevem smislu – vpeljava ustaljenega reda v območje umetnostnega onemogoča vznik novega, ki bi skozi proces zvestobe potovalo do resnice. Podobne oblike hepeningov, kakršne je na Češkoslovaškem vpeljal Knižák, je v sedemdesetih moč najti tudi v slovenskem prostoru, zlasti v delu skupine Nomenklatura.¹ Ustvarjalci, ki so se združevali tudi pod imenom "laboratorij za alkimijo umetnosti", so

¹ Študentska skupina, ki je bila aktivna med letoma 1972 in 1979. Njeni prvi člani so bili Boris A. Novak, Igor Likar, Milan Kleč in Jure Perovšek, kasneje so se jim pridružili še skladatelj Bor Turel in plesalki Jana Borštnar in Jasna Knez.

izpostavljali umetnost kot način življenja. Leta 1974 so organizirali dogodek naključnega potovanja z vlakom in ga imenovali hepening, kasneje istega leta je sledil še glasbeno-pesniški hepening *Zvok ne jezi se*, kjer so se udeleženci na podlagi določila meta kocke premikali po poljih in izpolnjevali naloge. Podobno kot Knižák v *Demonstraciji za vse čute* (1964) je Nomenklatura z vzpostavitvijo čutne utopije poskušala doseči enakopravno participacijo vseh udeležencev in skozi igro, v kateri so ti raziskovali zvočno ustvarjanje, poudariti pomembnost posameznikovega umetniškega izražanja.

Kljub izrazitim apolitičnim gestam je v umetnosti iz časa socializma zaznati priokus družbene kritičnosti. Inženir Ján Budaj v akciji *Kosilo 1* (1978) sredi blokovskega naselja v Bratislavi uprizori ritual kosila, ki je nenehno podvrženo nadzoru, in tako opominja na nezmožnost zasebnosti. Na tem mestu lahko potegnemo vzporednico z delom sodobnega slovenskega umetnika Marka Peljhana, ki prav tako problematizira družbo nadzora, le da v kontekstu neoliberalizma. Večina Peljhanovih projektov, osnovanih na preoblikovanju komunikacijskih tehnologij, se ukvarja z razkrivanjem nevidnih nadzornih mehanizmov, tako da jih prevaja v vidne signale in posameznikom omogoča, da se z njimi seznanijo. Budajeva akcija tako kot Bonyjeve in Massotove predstavlja potenciran spektakel. Če gre v teh projektih za sliko izostrene resničnosti, postavljene na piedestal, nam gledališče upora Marka Peljhana, kakor ga imenuje Zabel (158–168), ponuja alternativno resničnost, ki bi se lahko razvila skozi proces dogodkovne zvestobe.

Umetniške težnje po poseganju v družbeno strukturo so postopoma vplivale na prehod od predstav in performansov k projektneemu ustvarjanju. Projektne umetnost, ki je zaznamovana z daljšim ustvarjalnim procesom, je doprinesla k množičnim pojavom skupnostne in pedagoške umetnosti, ki se najpogosteje manifestirata skozi različne delavnice. Povezovanje in skupno delovanje omogoča doslednejšo zvestobo dogodku. "Biti zvest nekemu dogodku pomeni gibati se v situaciji, v kateri ta dogodek nastopi kot dopolnilo, tako da situacijo mislimo (a vsaka misel je praksa, preizkus) "glede na" dogodek (Badiou 35). Projekti so za razliko od hepeningov, ki so bili enkratni dogodki, udeležence v sodelovanje združili za daljše časovne obdobje. Združujejo ne samo v dogodku, temveč tudi v zvestobi. Skozi trajanje omogočajo sledenje dogodku in postopno proizvajanje resnice. Temu načinu delovanja ustreza zlasti delo kolektiva APG (Artist Placement Group), aktivnega v sedemdesetih letih v Veliki Britaniji, ki je umetnike pošiljal v razna podjetja, da bi izboljšali delovne razmere. "Organizacija je temeljila na ideji, da je umetnost koristen prispevek pri ustvarjanju sveta in da umetniki lahko služijo družbi – ne z ustvarjanjem umetnin, ampak s svojo verbalno interakcijo v kontekstu ustanov in organizacij" (Bishop, *Umetni* 196). Podobne tendence lahko opazimo v delu slovenskega umetnika Tadeja Pogačarja,

ki je leta 1995 s projektom *Kralji ulice*, kasneje pa še s projektom *CODE:RED*, v katerem raziskuje položaj seksualnih delavk, poskušal izboljšati razmere marginalnih skupin in tako dokazal, podobno kot Boal z nevidnim gledališčem, da je resnica drugačna od tiste, ki jo izreka ustaljen družbeni red.² Tudi Marjetica Potrč je v zadnjem desetletju z umetniško-arhitekturnimi posegi v urbano okolje (zgradila je suhe sanitarije za južnoameriške slume in sistem za nabiranje deževnice ter mnoge podobne praktične arhitekturne rešitve) gradi resničnosti onkraj odtujenega spektakla.

Bishop izpostavi številne primere pedagoške umetnosti (*Katedra za vedenjsko umetnost* Tanie Bruguera, *Einsteinov razred* Pawla Althamera, *Bijlmerski Spinozov festival* Thomasa Hirschhorna, *Center za analizo umetnosti* Lie Perjovschi), v katerih so umetniki udeležence spodbujali, naj si med ustvarjalno dejavnostjo in izmenjavanjem medsebojnih izkušenj sami pridobijo veščine, s pomočjo katerih bodo skozi umetniško izražanje izrekli svojo resnico. Dejstvo, da avtorica knjigo konča s poglavjem o pedagoških projektih, zaokroži dramaturški lok razvoja participatorne umetnosti ali umetnosti nasploh. Gledalec, obiskovalec ali udeleženec umetnega pekla izreka resnico, do katere pride preko razmerja s svojim nevednim učiteljem (prim. Rancière, *Nevedni*).

Arthur Źmijewski je v okviru performativne razstave *[S]elekcija pl.* svojo hčerko Veroniko posedel v nakupovalni voziček, jo prevažal po galerijski trgovini in jo spodbujal k interakciji s predmeti. Z deklico, ki med raziskovanjem vzpostavlja odnos do spoznavanega materiala, je ustvaril odlično prispodobo emancipiranega gledalca (Rancière, *Emancipirani*). Če povežemo razumevanje participacije Bishop z Rancièrjevim emancipiranim gledalcem, lahko sklenemo, da participatorno umetnost pogojujejo emancipirani gledalci. Temu vsekakor ne moremo oporekati, a če bi bila emancipacija občinstva edini pogoj participacije, bi lahko bila vsaka uprizoritev, v kateri gledalec skozi antagonistično razmerje pride do spoznanja, participatorna. A kljub poudarjanju pomembnosti antagonistične note za vznik dogodka izbor umetnih peklov, ki jih Claire Bishop predstavi v knjigi, sestoji zlasti iz dogodkov, umeščenih v galerijske prostore ali neposredno v vsakdanjo resničnost – večinoma neponovljivih akcij, ki so s svojo enkratnostjo ostro zarezale v množstveno bit. Paradoks živosti, katere avra je vzporedno s tendencami po participaciji gledalca iz območja gledališkega prestopila v hram objektnih umetnosti, se je tako vse do danes ohranil. Manko umetniških dogodkov, ki bi se zgodili neposredno v gledališkem prostoru in bili označeni za participatorne, vzpostavlja oksimoron dobe, v kateri galerijski dogodki oponirajo gledališkemu objektu. Konceptijo participatorne umetnosti Bishop zaznamuje z

² Umetnik, ki je leta 1990 ustanovil Muzej sodobne umetnosti in ga pozneje preimenoval v P.A.R.A.S.I.T.E. Museum of Contemporary Art, z "neinstitucionalno formo institucije" posega v družbeno strukturo in vzpostavlja kritičnost do delovanja umetniških institucij.

dialektiko širjenja in oženja – z distanciranjem od Bourriaudovih mikroutopij jo širi onkraj “fizične” participacije, a jo hkrati z umeščanjem izven institucionalnih okvirjev uprizoritvenih umetnosti neposredno omejuje na situacionistično razumevanje dogodka, kar glede na dobo, ki množično proizvaja gledališke objekte, niti ni tako presenetljivo. Dialektičnost koncepta se staplja v miselni participaciji. Umetniškimi dogodki v knjigi oznako participatornosti podeli avtoričina subjektivna izbira, kar poziva emancipirane gledalce k selektivni opredelitvi do participacije v dogodku, doživete v miselnem procesu.

Umetni pekli, v katerih se preko antagonističnega razmerja zgodi dogodek, po vzniku katerega sodelujoči stremijo k resnici, morajo udeležencem dopuščati možnost spoznanja, do katerega se dokopljejo sami. Resnično emancipiran gledalec/obiskovalec/udeleženec se v dogajanje vključuje samostojno. Vsiljena participacija izničuje možnost neodvisnega spoznavanja in utrjuje hierarhijo med razlagalcem in učencem (prim. Rancière, *Nevedni*). *Umetni pekli* Claire Bishop bralca soočajo z analizo slikovitih primerov participatorne umetnosti in mu dopuščajo možnost za nadaljnjo interpretacijo, v kateri lahko izreka svojo resnico.

Literatura

- Badiou, Alain. *Etika. Razprava o zavesti o Zlu*. Prev. Jelica Šumič - Riha. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996. (Problemi, 34.1).
- Bishop, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics.” *October* jesen 110 (2004): 51–80. — *Umetni pekli*. Prev. Aleksandra Rekar. Ljubljana: Maska, 2012. (Transformacije, 35).
- Bourriaud, Nicolas. *Relacijska estetika*. Prev. Tanja Lesničar - Pučko. Ljubljana: Maska, 2007. (Transformacije, 22).
- Breton, André. “Artificial Hells. Inauguration of the 71921 Dada Season.” *October* poletje 105 (2003): 137–144.
- Debord, Guy. *Družba spektakla*. Prev. Meta Štular. Ljubljana: Študentska založba, 1999. (Koda).
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Maska, 2010. (Transformacije, 27).
- *Nevedni učitelj. Pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: En-Knap, 2005. (Prehodi).