

# Nedoumljivost Življenja (v nastajanju)

Amy Bryzgel, a.bryzgel@abdn.ac.uk

**Janez Janša: *Life II [in Progress]*. Ur. Janez Janša, prispevke napisali Mladen Dolar, Tim Etchells, Adrian Heathfield, Amelia Jones, Aldo Milohnić.**

Ljubljana: Maska, 2014.

*Janez Janša: Life II [in Progress]* je zbornik prispevkov, ki bralki oziroma bralcu predstavi širok razpon interpretativnih pogledov in strategij, kako pristopiti k dolgo trajajočemu/življenjskemu/performativnemu/fotografskemu delu *Življenje II (v nastajanju)* Janeza Janše (rojen kot Emil Hrvatin). Prispevki v zborniku so v svojih pristopih prav toliko raznoliki, kolikor so raznolika ozadja njihovih avtorjev in avtorice, prinašajo pa perspektive s področij umetnostne zgodovine, performativnih študij, psihoanalize, umetniške produkcije in prava. Temu razponu disciplin navkljub pa lahko zaznamo nekaj rdečih niti, ki prispevke povezujejo.

*Life II [in Progress]* ima (nemara) v svojem središču ikonično delo iz zgodovine performativne umetnosti: delo *Imponderabilia*, ki sta ga izvedla Marina Abramović in njen tedanji (umetniški in življenjski) partner Ulay (Uwe Laysiepen) leta 1977 pri vhodu v Galerijo moderne umetnosti v Bologni v Italiji. Abramović in Ulay sta gola stala na nasprotnih straneh vhoda v galerijo ter obiskovalke in obiskovalce prisilila k izbiri: naj vstopijo v galerijo ali ne, naj se obrnejo h golemu moškemu ali h goli ženski. Večina prispevkov v tej knjigi se dotika povezav med tem in Janševim delom iz leta 2014. Avtorji in avtorica so vsak zase prišli do zaključka, da Janševo delo »razstrela« (Heathfield 26) vsebino dela Abramović in Ulaya, da problematizira binarni odnos, ki sta ga zastavila umetnik in umetnica, prav tako pa tudi triangulacijo odnosa med umetnico in umetnikom ter gledalcem oziroma gledalko, ki se poda mednju.

Janševo *Življenje II (v nastajanju)* vključuje več izvajalcev in izvajalk ter številne medije. Namesto enkratnega performansa umetnik spremeni fotografijo iz dokumentarnega medija v performativno (Heathfield 26), saj njegovo umetniško delo samotni figuri moškega in ženske pri vhodu v Bologni dopolni, tako da vključi pare nosečnic, nosečo žensko in moškega (domnevno njenega partnerja), nosečnico, ki ni več noseča in pestuje otroka, in otroke, ki tekajo po galerijskem prostoru – gledalec oziroma gledalka pa hodi med njimi tako kot v performansu leta 1977. Še več, Janševo delo ne govori le o trenutku performansa – pri njem gre za trajanje, saj so bile fotografije posnete

v daljšem časovnem obdobju (zadosti za nosečnost, rojstvo in rast) – fotografije teh »vhodnih performansov« pa se povezujejo z »živimi« performansi posameznic oziroma posameznikov, ki v galerijo vstopajo mimo teh raznolikih teles, fotografije prejšnjih (nosečih, mlajših) teles pa visijo na steni. Jones (102) poleg tega opaza še dodatno kompleksnost: avtorji oziroma avtorice interpretativnih besedil o tem delu so bili zaprošeni, naj bodo tudi čez 10, 20 ali celo 30 let »na voljo« za ponovno preiščanje performansa, pri čemer bodo upoštevali svoje »nastajanje« skozi čas in življenje.

Primerjave z *Imponderabilio* razkrijejo še druge transformacije, ki jih je bil deležen umetniški svet v skoraj štiridesetih letih od dogodka v Bologni. Medtem ko smo *Imponderabilio* lahko razumeli kot del institucionalne kritike, ki sta jo izrekli tedanji konceptualna in performativna umetnost, pri čemer Heathfield zapiše, da je to delo »fizično očitno pokazalo, da vstopanje v umetniški svet pomeni izbiranje« (25), pa Janševo delo predstavlja odmik od takšne institucionalne kritike k relacijski estetiki – h konceptu, ki ga je v spisu s tem naslovom iz leta 1998 populariziral francoski kustos Nicolas Bourriaud. Pravzaprav se prispevek, ki ga je napisala Jones, osredotoča na relacijske vidike Janševega dela, posebej v primerjavi z delom Abramović in Ulaya. Avtorica meni, da Janševo delo poudarja vlogo nas kot gledalcev oziroma gledalk pri oblikovanju subjekta: njegovo delo dobesedno izreče dejstvo, da smo zmeraj razumljeni – sami od sebe ali od drugih – v odnosu do drugih. Po njenem mnenju Janševo delo kaže, da *Imponderabilia* in *Življenje II (v nastajanju)* ne govorita samo o vhodu.

Tim Etchells, umetnik, performer, pisatelj in profesor performativnih umetnosti postavlja vprašanje, ki je v središču tega dela: kje je mesto *nas*, nas kot opazovalk in opazovalcev, gledalcev in gledalk, udeleženk in udeležencev itn. Kot poudarja Heathfield, gledalec oziroma gledalka (*spectator*) v obeh delih postane gledigralec (*spectActor*) (17): v *Imponderabilii* so se gledalci in gledalke prisiljeni odreči svojemu voajerističnemu položaju, da lahko za trenutek postanejo del umetniškega dela. V *Življenju II (v nastajanju)* se ta trenutek »razpotegne« v celo življenje trenutkov, saj se gledigralci (*spectActors*) sprehajajo med celo vrsto teles in so (ob poznejših fotografijah) priča temu, kako se prehod, skozi katerega so se nekoč sprehodili, z minevanjem časa spreminja in premika. Zatorej: v *Imponderabilii* so obiskovalke in obiskovalci »vstopali« v galerijo, po Heathfieldu pa je fokus Janševega dela »manj na vstopanju in bolj na prehajanju« (31): mimo teles ob vhodu, ki so obenem metafora za prehajanje skozi različne življenjske stopnje, in skozi začasni svet lastnih življenj, medtem ko telesa na vhodu prehajajo začasnost svojih.

Čeprav je za Jones razširjena začasnost enkratni vidik tega umetniškega dela, je vredno opozoriti, da je Janšev sodobnik s podobnim raziskovanjem začel že dvajset

let pred *Življenjem II (v nastajanju)*. Serija performansov slovenskega gledališkega režiserja in umetnika Dragana Živadinova *Noordung::1995-2045* se izvaja vsakih deset let; prvi performans se je odvil 20. aprila 1995, zadnja izvedba pa je načrtovana za leto 2045. Prvega maja tega leta bo umetnik poletel v vesolje in postavil replike izvornih 14 igralk in igralcev na 14 mest okrog zemlje ter ostal v vesolju in tako končal svoje življenje. Poudarek na trajanju pomeni, da je bila smrtnost nastopajočih del premisleka že od samega začetka, in tako je vsak nastopajoči, ki umre, na naslednjih predstavah nadomeščen z mehanizmom po njegovi/njeni izbiri. Zato je Mileno Grm po njeni smrti nadomestil syntapiens/umbot in melodija. Še ena vzporednica, prav tako iz Slovenije, vključuje znamenito rokovsko skupino Laibach, ki nastopa vse od leta 1980, in sicer z menjajočo se zasedbo, ki igra in nastopa v skladu z »znamko« Laibach. Podobno vprašanje kot Janševo delo – ali se lahko z otroki umetnikov in umetnic projekt nadaljuje v nedogled – zastavljajo tudi projekti Laibacha in Živadinova. Predhodnika pa nikakor ne zmanjšujeta prispevka Janševega dela, ampak v resnici kažeta na vztrajen premislek umetnikov in umetnic o temah, kot so trajanje življenja, življenje umetnika oziroma umetnice, če sploh ne omenjamo smrtnosti vseh, ki sodelujejo v ustvarjalnem procesu – od ustvarjalca oziroma ustvarjalke in gledalke oziroma gledalca do tistega, ki delo dokumentira in interpretira.

Čeprav prispevki v tem zborniku opozarjajo na mnoge pomembne točke v zvezi s tem performansom, z njegovimi ponovnimi izvedbami, uprizoritvami, dokumentiranjem itn., zelo opazno manjka razprava o tem, kako Janša niansira delo Abramović in Ulaya z zmanjševanjem vloge opazovalca oziroma opazovalke/gledalke oziroma gledalca/udeleženca oziroma udeleženke. V mnogih od uprizorjenih scenarijev *Življenja II (v nastajanju)* so bili tako imenovani neumetniki oziroma neumetnice / gledalke oziroma gledalci povsem odstranjeni iz enačbe, saj med telesi pri vhodu hodijo drugi umetniki oziroma umetnice ali pa otroci, včasih pa so pri vhodu prisotne le postave, ne da bi sploh kdorkoli hodil mimo njih. Sama menim, da to še bolj poudari dejstvo, da je vhod sam po sebi zelo močan simbol, ki pravzaprav ne potrebuje dejanja prehoda, da bi prenesel sporočilo o življenju in smrtnosti, ki ga premore to delo. Seveda gledalci in gledalke med izvedbami tega dela še zmeraj hodijo skozi vhod, toda na mnogih fotografijah, ki so bile razstavljene ob naslednjih izvedbah, so povsem odsotni – ali pa so bili zamišljeni le kot gledalci oziroma gledalke fotografij, ne pa samega performansa.

Zelo zanimiv prispevek Alda Milohnića o interakciji med umetnostjo in pravom skozi čas se sicer dotakne *Življenja II (v nastajanju)*, toda za izhodišče si vzame njegovega predhodnika, *Življenje (v nastajanju)*. V tem delu iz leta 2008 Janša uporabi zelo privlačen pristop dodajanja navodil k delom iz splošno znanega kanona zgodovine performansa – med njimi sta slavni deli Yoko Ono *Cut Piece* in Carolee Schneemann *Interior Scroll*. Z rabo spomina in dokumentacije jih je umetnik naknadno »opremil z navodili« in jih tako spremenil v skupek navodil, podobnih Fluxusovim, za katera so

se obiskovalke in obiskovalci galerije lahko odločili, ali jim bodo sledili ali ne. Čeprav Heathfield povleče vzporednico med tem dodajanjem navodil in Fluxusom, je v resnici bolj podobno načinu dela poljskega režiserja Tadeusza Kantorja, ki je dela navadno zapisal glede na uprizoritev ali po njej, ne pa vnaprej.

Eno od navodil *Življenja (v nastajanju)* je naročalo razrez nacionalne zastave države, v kateri je bilo delo na ogled. Na Hrvaškem je to imelo resne posledice, ko je eden od gledalcev, tudi sam umetnik, na to opozoril oblasti, ki so bile na osnovi 151. člena hrvaškega kazenskega zakonika, ki prepoveduje »posmeh, prezir ali grobo omalovaževanje« hrvaške zastave (ali drugih državnih simbolov), prisiljene uvesti preiskavo. Janša je bil spoznan za nedolžnega, in sicer iz več razlogov, med katerimi je bilo dejstvo, da so se v trenutku nastopanja resnični ljudje (*spectators*) kot sodelujoči v umetniškem delu spremenili v fiktivne nastopajoče (ali gledalce, če uporabimo Heathfieldov izraz).

Čeprav je Milohničev prispevek drugačen od preostalih v zborniku, ki se posvečajo *Življenju II (v nastajanju)* in njegovemu odnosu do *Imponderabilie*, pa poudarja pomen zakonov in pravil za družbo in umetnost; v umetniškem delu, ki obravnava družbene odnose, pa pravila obnašanja med ljudmi v civilizirani družbi stopijo v ospredje in postanejo ključna. Na primer: Heathfield omenja dejstvo, da »pravila navodil« v več primerih v *Življenju (v nastajanju)* in *Življenju II (v nastajanju)* nasprotujejo »tihim in dogovorjenim družbenim pravilom« (20). V uglajeni družbi se pač ne drgnemo ob druge gole ljudi, kakor se tudi goli ljudje ne pojavljajo med nami na ulici. Milohnič opozori, da je policija performans Abramović in Ulaya prekinila po eni uri, Janšev pa je ostal nemoten v vseh svojih izvedbah, in to kljub bujni goloti. Avtor to pripisuje vse večji sproščenosti, s katero v sodobni družbi spremljamo performativno umetnost in umetniška dejanja, njegov prispevek pa poudarja tudi razlike v zakonodaji in odnosih do umetnosti in umetnikov/umetnic v družbi, in to ne le razlike med sedemdesetimi leti 20. stoletja in današnjim časom, ampak tudi med različnimi narodi – od Slovenije do Hrvaške in Brazilije. Ta pogajanja, ki potekajo med umetnicami in umetniki ter njihovo publiko, med umetnostjo in pravom, umetniki in umetnicami ter družbo, so stalna in trajna, nenehno v *nastajanju*.

Tako kot nas Janševo delo popelje na pot proti prihodnosti, nas prispevek Mladena Dolarja popelje stoletja nazaj, k temeljnim mitom človekovega obstoja – posebej k Sofoklejevemu *Kralju Ojdipu* in njegovim modernim kontekstualizacijam Sigmunda Freuda. Dolarjevo besedilo se osredotoča na velik pomen otrok v *Življenju II (v nastajanju)* in na rojstvo ki je temu implicitno, ter nas pripelje do vrhunca z Lacanovo trditvijo iz *Seminarja II*: »najbolje je ne biti rojen« z implikacijo, da je »biti neuspeh ne-bit« (86). Za Dolarja je ta »negacija tisto, kar spodbuja postajanje v sredi življenja« (90–93). In prav postajanje je v središču Janševega *Življenja II (v nastajanju)* in vsega, kar pomeni.

Zbornik petih esejev ter povedne in čudovite fotografije Nade Žgank strnejo, kar se, vsaj na začetku, zdi kot preprost (toda ne poenostavljen) fotografski in performativni projekt, nemara ponovna uprizoritev, čeprav ne povsem. Pravzaprav imajo mnogi Janševi projekti podoben videz preprostosti. Toda proučevanje tega konkretnega dela skozi perspektive umetnosti, performansa, dokumentiranja, filozofije, psihologije in prava, kot to počnejo avtorica in avtorji prispevkov, pokaže, kako Janez Janša zelo preprosto dejanje dveh ljudi, ki stojita pri vhodu, spremeni v tako veliko več.

*Prevedel Andrej Zavrl*