

REARTIKULACIJA

UMETNIŠKO-POLITIČNA-TEORETIČNA-DISKURZIVNA PLATFORMA
DECEMBER 2007/FEBRUAR 2008 WWW.REARTIKULACIJA.ORG REARTIKULACIJA@GMAIL.COM

02

[3-4] REARTIKULACIJA KONTAMINIRANA POLITIKA ZNANJA IN SAMOORGANIZACIJE [4] IZBRISANI
Reartikulacija: »IZBRISANI« [5] IZBRISANI Mirovni inštitut: IZJAVA ZA JAVNOST Z DNE 30.10.2007 O
DISKRIMINATORNIH UKREPIH ZOPER IZBRISANE PREBIVALČE [5] KRITIČNA PRAKSA Irena Tomazin: LJUBEČI
PREPISSTVARISAME [6] LEZBIČNIBARNATAŠA Velikonja: ČUDNA PRIVLAČNOST [6] ČASOVNISTROJSTVAJA
LEZBOSOV [7] QUEER Tatjana Greif: DEPORTIRANCI [7-8] BEOGRAJSKA (DRUGA) SCENA Ana Vujanović in
Marta Popivoda: ODPRTI SLOVAR-PRISPEVEK ŠT. 02/07 [8] BEOGRAJSKA (DRUGA) SCENA Milica Ružičić: Z
ROKO V ROKI [9] NOVI FAŠIZMI Šefik Tačić: MIKROB V EVROPI [10] HARD CORE Manuela Bojadžijev in
Serhat Karakayali: AVTONOMIJA MIGRACIJE. DESET TEZ ZA METODO [11] ZGODOVINA Ksenija Berk: KDO
SE BOJI ESTETIKE? [12-13] POZICIONIRANJE Oliver Ressler: 235.000.000.000 / 777.000.000.000 [14-
15] DEKOLONIZACIJA Katja Kobolt: DER TEUFEL STECKT IM DETAIL – SPOMIN V LITERATURI DAŠE DRNDIČ
[15-16] DEKOLONIZACIJA DAŠA DRNDIČ, LEICA FORMAT. Prevedla Katja Kobolt [16-17] DRUGA KULTURA
Andreja Kopac: DRŽAVA MOŠKIH IN MESTO ŽENSK [18-19] GLOBOKO GRLO Petra Kapš: KONSTRUKCIJA
IN RE-UPRIZARJANJE SLOVENSKE(O)STI UMETNOSTI, TRIGLAV BREZ KONCA [19-20] SVOBODNI MEDIJI
Herwig G. Höller: MI SMO NAJBOLJŠI MODEL, FALTER, št. 41, 2007, za obdobje 12.-18.10.2007, Gradec/Dunaj
[20] KIBERPIPA Boštjan Špetić: KIBERNETIČNA UMETNOST V SLOVENIJI [21] HIPERKOMODIFIKACIJA
Sebastjan Leban: KORPORACIJSKA LOGIKA MOČI: DIKTAT POTROŠNIŠTVA IN SAMOORGANIZACIJA [22]
HIPERKOMODIFIKACIJA Staš Kleinčič: TANKA LINIJA KRITIČNE UMETNOSTI [23] KRITIČNO BRANJE
Jasmina Založnik: PODHRANJENOST SLOVENCEV Z ZNANJI IN INSTITUCIJAMI SODOBNIH UMETNIŠKIH
PRAKS [24] PIKA NA! Jane Štravs: PROTESTI DELAVCEV, UPOKOJENCEV, ŠTUDENTOV, DIJAKOV, 17.11.2007

Predstavljate si, da bi to zemljo zamajali od spodaj, jo pretresli, zasukali, da bi pokazali kako jo vseobsežno plenijo in izkoriščajo, in jo nato raztresli brez vrha in dna, edino ko bi šlo za gore in doline. *Alternative Economics, Alternative Societies*, Oliver Ressler, 2007

STIRRING IT UP, TURNING IT
UPSIDE DOWN TO EXPOSE ALL
OF THE PLUNDERING AND
EXPLOITATION, AND THEN
SPREADING IT OUT AGAIN,
WITHOUT A TOP AND WITHOUT
A BOTTOM, EXCEPT FOR ITS
MOUNTAINS AND VALLEYS

IMAGINE SHAKING THIS
LAND FROM BELOW

[3-4] **REARTIKULACIJA** KONTAMINIRANA POLITIKA ZNANJA IN SAMOORGANIZACIJE

[4] **IZBRISANI** *Reartikulacija*: »IZBRISANI«

[5] **IZBRISANI** Mirovni inštitut: IZJAVA ZA JAVNOST Z DNE 30.10.2007 O DISKRIMINATORNIH UKREPIH ZOPER IZBRISANE PREBIVALCE

[5] **KRITIČNA PRAKSA** Irena Tomažin: LJUBEČI PREPIR STVARI SAME

[6] **LEZBIČNI BAR** Nataša Velikonja: ČUDNA PRIVLAČNOST

[6] **ČASOVNI STROJ** VSTAJA LEZBOSOV

[7] **QUEER** Tatjana Greif: DEPORTIRANCI

[7-8] **BEOGRAJSKA (DRUGA) SCENA** Ana Vujanović in Marta Popivoda: ODPRTI SLOVAR-PRISPEVEK ŠT. 02/07

[8] **BEOGRAJSKA (DRUGA) SCENA** Milica Ružičić: Z ROKO V ROKI

[9] **NOVI FAŠIZMI** Šefik Šeki Tatlić: MIKROB V EVROPI

[10] **HARD CORE** Manuela Bojadžijev in Serhat Karakayali: AVTONOMIJA MIGRACIJE. DESET TEZ ZA METODO

[11] **ZGODOVINA** Ksenija Berk: KDO SE BOJI ESTETIKE?

[12-13] **POZICIONIRANJE** Oliver Ressler: 235.000.000.000 / 777.000.000.000.000

[14-15] **DEKOLONIZACIJA** Katja Kobolt: *DER TEUFEL STECKT IM DETAIL – SPOMIN V LITERaturi DAŠE DRNDIĆ*

[15-16] **DEKOLONIZACIJA** DAŠA DRNDIĆ, *LEICA FORMAT*. Prevedla Katja Kobolt

[16-17] **DRUGA KULTURA** Andreja Kopač: DRŽAVA MOŠKIH IN MESTO ŽENSK

[18-19] **GLOBOKO GRLO** Petra Kapš: KONSTRUKCIJA IN RE-UPRIZARJANJE SLOVENSKE(O)STI UMETNOSTI, TRIGLAV BREZ KONCA

[19-20] **SVOBODNI MEDIJI** Herwig G. Höller: MI SMO NAJBOLJŠI MODEL, *FALTER*, št. 41, 2007, za obdobje 12.–18.10.2007, Gradec/Dunaj

[20] **KIBERPIPA** Boštjan Špetič: KIBERNETIČNA UMETNOST V SLOVENIJI

[21] **HIPERKOMODIFIKACIJA** Sebastjan Leban: KORPORACIJSKA LOGIKA MOČI: DIKTAT POTROŠNIŠTVA IN SAMOORGANIZACIJA

[22] **HIPERKOMODIFIKACIJA** Staš Kleindienst: TANKA LINIJA KRITIČNE UMETNOSTI

[23] **KRITIČNO BRANJE** Jasmina Založnik: PODHRANJENOST SLOVENCEV Z ZNANJI IN INSTITUCIJAMI SODOBNIH UMETNIŠKIH PRAKS

[24] **PIKA NA I** Jane Štravs: PROTESTI DELAVCEV, UPOKOJENCEV, ŠTUDENTOV, DIJAKOV, 17.11. 2007

Reartikulacija je projekt skupine umetnikov, teoretikov, kritikov in prevajalcev. Nastala je iz precizne interventne logike; s sodobno teorijo, kritiko, umetniškimi projekti, aktivizmom in samoorganizacijo poseči v slovenski prostor. Platforma omogoča povezovanje z drugimi kritičnimi, aktivističnimi, teoretičnimi in umetniškimi subjekti doma in v Evropi, predvsem na Balkanu in na področju nekdanje Jugoslavije, ki jih zanima možnost oblikovanja in vzdrževanja kritičnega dialoga s konkretnimi družbeno-političnimi prostori.

REARTIKULACIJA je umetniško-politična-teoretična-diskurzivna platforma.

Časopis urejajo: Marina Gržinić, Staš Kleindienst, Sebastjan Leban in Tanja Passoni

Rubriko Beograjska (druga) scena urejata: Ana Vujanović in Marta Popivoda

Rubriko Druga kultura ureja: Andreja Kopač

Rubriko Hiperkomodifikacija urejata: Staš Kleindienst in Sebastjan Leban

Rubriko Kiberpipa ureja: Daša Lakner

Rubriko Kritična praksa ureja: Metod Blejec

Rubriko Lezbični bar ureja: Nataša Velikonja

Rubriko Novi fašizmi ureja: Šefik Šeki Tatlić

Rubriko Queer urejata: Tatjana Greif in Nataša Sukič

Izdajo časopisa so omogočili različni partnerji ter vsi sodelujoči pisci, umetniki in umetniške skupine v pričujoči številki.

Sodelujoči avtorji v pričujoči številki: umetniška skupina **REARTIKULACIJA**, Ljubljana; Šefik Šeki

Tatlić, Sarajevo, Zagreb; Nataša Velikonja, Ljubljana; Tatjana Greif, Ljubljana; Ana Vujanović,

Beograd; Marta Popivoda, Beograd; Milica Ružičić, Beograd; Andreja Kopač, Ljubljana; Staš

Kleindienst, Ljubljana; Sebastjan Leban, Ljubljana; Boštjan Špetič, *Kiberpipa*, Ljubljana; Herwig

G. Höller, Gradec; Petra Kapš, Maribor; Katja Kobolt, Ljubljana; Ksenija Berk, Ljubljana; Jane

Štravs, Ljubljana; Oliver Ressler, Dunaj; Manuela Bojadžijev, Berlin; Serhat Karakayali, Berlin; Petja

Dimitrova, Dunaj; Jasmina Založnik, Maribor; Irena Tomažin, Ljubljana.

Časopis je projekt umetniške skupine **REARTIKULACIJA**, Ljubljana.

Izdajatelj: *Društvo za sodobno kreativnost HCHO*, Ljubljana.

Časopis podpirajo: *IRWIN*, Ljubljana, *Kiberpipa*, Ljubljana.

Sponzor: Amidas prevajalsko podjetje d. o. o., Ljubljana.

Lektoriranje: Lidija Kleindienst in Amidas, Ljubljana

Prevajanje: Tanja Passoni, Ljubljana in Amidas, Ljubljana

Koordinacija prevodov: Tanja Passoni, Ljubljana

Oblikovanje: *Trie*, Ljubljana

Tisk: Čukgraf d. o. o., Postojna

Naklada: 2000 izvodov

Časopis je brezplačen.

Časopis *Reartikulacija* je vpisan v razvid medijev na Ministrstvu za kulturo RS.

TTR: SI56020100256719681

www.reartikulacija.org

reartikulacija@gmail.com

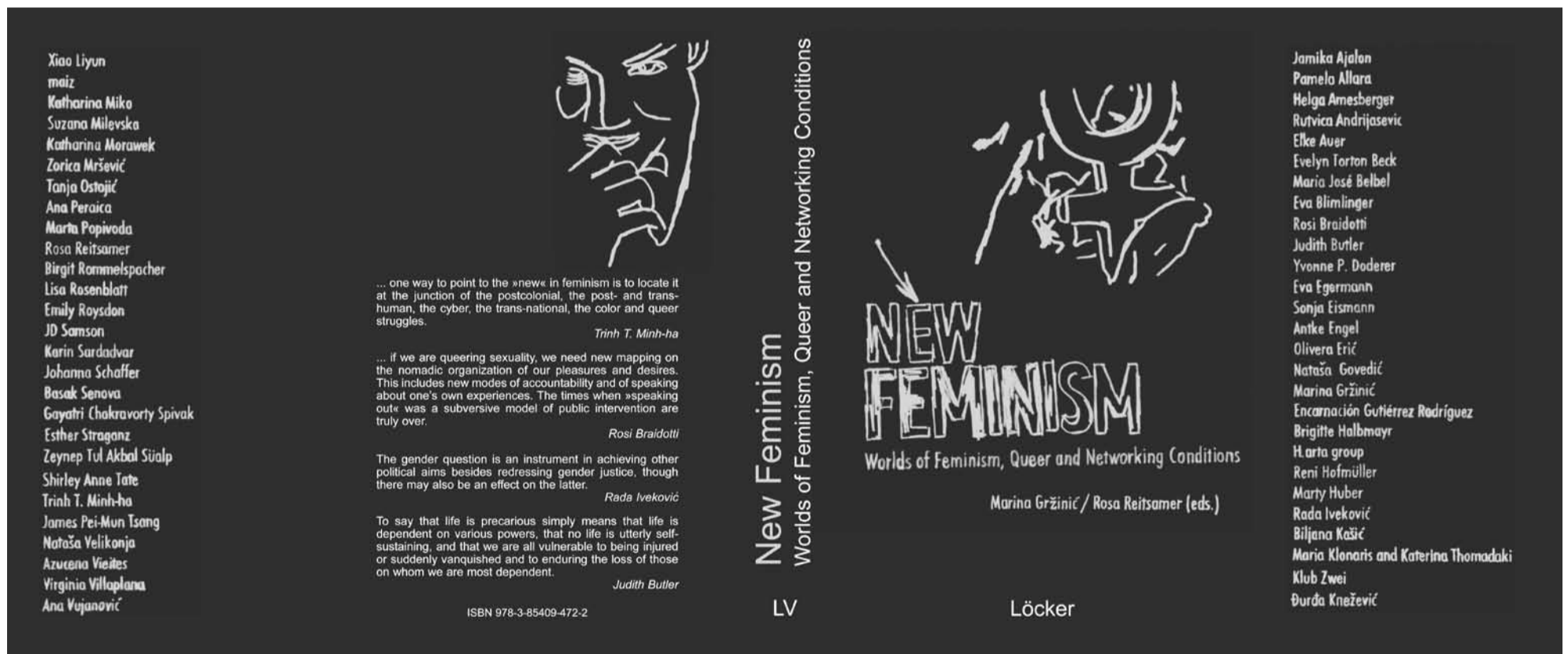
Ljubljana, december 2007/februar 2008

Uredništvo *Reartikulacije* se opravičuje za napako v prvi številki pri navedbi imena lektorice Andreje Vetrin Humar.

Reartikulacija št. 3 bo izšla 1. marca 2008. Od leta 2008 bo vsaka številka dvojezična: slovensko/angleška.



SOCIETY FOR CONTEMPORARY CREATIVITY
DRUŠTVO ZA SODOBNO KREATIVNOST



Novi feminizem: svetovi feminizma, queer in pogoji povezovanja

Urednici: Marina Gržinić in Rosa Reitsamer

Knjiga je izšla v angleščini, 474 strani, črno bele reprodukcije

Založnik: Löcker Verlag, Dunaj, december 2007

Izdajo knjige so podprli: ZRC SAZU, Ljubljana; AMIDAS, Ljubljana; Rotor, Gradec

ISBN 978-3-85409-472-2

Naročila: www.loecker.at

... »novo« v feminizmu postane vidno, ko se feminizem znajde na stičišču postkolonialnih, post-in transčloveških, kiber, transnacionalnih, rasnih in queer prizadevanj.
Trinh T. Minh-ha

...če spolnost uzremo skozi queer optiko, moramo na novo mapirati nomadično strukturo naših užitek in želja. To pa zahteva vpeljavo novih načinov prevzemanja odgovornosti in posredovanja svojih lastnih izkušenj. Časi, ko je »javna izpoved« veljala za subverzivno intervencijo, so že zdavnaj minili.

Rosi Braidotti

Vztrajati na vprašanju družbenega spola pomeni dosežati tudi druge politične cilje, ki bi celo utegnili imeti kakšen učinek na pravice družbenega spola.

Rada Iveković

Če rečemo, da je življenje negotovo (prekerno), s tem preprosto mislimo, da je odvisno od različnih sistemov moči, da nobeno življenje ni samozadostno in da smo vsi občutljivi in kot taki ranljivi ali podvrženi nenadnim porazom, kakor tudi izgubi tistih, od katerih smo odvisni.
Judith Butler

Iz angleščine prevedla Tanja Passoni.

Posledica tega je samoviktimizacija, samoprezemanje pozicije žrtve, ki prežema vse plasti srbske družbe, od ljudskih mas do intelektualne in umetniške srenje. Papićeva ta proces samoviktimizacije pojmuje kot *potovanje travme*, kot proces zavračanja vsakršne odgovornosti, npr. za vojne zločine v nekdanji Jugoslaviji.

Papićeva prav tako omenja ponovno *obuditev izbrane travme v javni sferi*, ki jo državni mediji še bolj utrjujejo in s tem izvajajo skrbno načrtovano revizijo zgodovine. Kot je zapisala: »Mediji so dosledno utirali pot srbski *brezbrižnosti* v odnosu do Drugega. S tem so travmo tako ponotranjili, da hrvaške in bošnjaške žrtve ne bodo nikoli deležne toliko spoštovanja, kot so ga bile deležne 'največje' srbske žrtve v letih 1941–42. Ta pojav bi lahko opisali kot 'fiktionalizacijo izbrane travme'«. (Prim. Žarana Papić v *Filozofski vestnik*, 2002, str. 191–205)

V povezavi s to skoraj pozabljeno analizo Papićeve, ki pa se je izkazala za še kako aktualno danes, je pomembno razumeti, da ni neke pozicije, ki bi bila izvzeta, ki bi bila zunanaj ali povsem onstran notranje imperialne ali kolonialistične razlike. A lažje se je vdati hegemoničnim genealogijam moderne in

postmoderne zahodnjaške miselnosti (Mignolo) oziroma bistveno bolj zabavno in bolj *sexy* je oklepati se pozicije »fiktionalizacije izbrane travme«, kot poseči v lasten prostor. Ali, kot bi dejala Jelica Šumić-Riha, lažje je igrati vloge za velikega Drugega, kot radikalno preiti k dejanju in izvesti radikalno politično dejanje, ki mu danes uspeha ne zagotavljajo več vedno ista imena.

Drugače povedano: v preteklosti je bilo prevratniško dejanje mogoče, ugotavlja Šumić-Riharjeva, Veliki Drugi, virtualni simboli red, ki tvori našo realnost, je bil tisti, ki nam je tako rekoč »zagotavljal« uspeh. Danes se svet predstavlja kot neskončno brezmejno kroženje; imperializem kroženja (angl. *imperialism of circulation*), ki ga je Michael Hudson vpeljal leta 1972, odlično povzema ta »gon«. Imperializem kroženja pomeni neskončno »prijateljsko« menjavo (predvsem blaga, praznih identitet, univerzalnih stališč itd.) med do nedavno nasprotujočimi si stranmi. Zato se primerno temu imperializmu kroženja, kot *edini* možni ukrep, ki bo omogočal izhod iz trenutne situacije še bolj obscenega razlaščenja, zaslužnjevanja in neokolonialnih odnosov, ki so posledice še večje intenzifikacije kapitala v ustvarjanju presežne vrednosti, ponuja – koor-

dinacija. Pred kratkim smo na eni od kritičnih online list prebrali, da nas bo teh »nevšečnosti kapitala in neokolonialnih odnosov« lahko v prihodnosti rešila le »koordinacija«. Ali smo res tako neumni, da verjamemo takim teorijam? Za nemoteni »imperializem kroženja« je nedvomno potrebna »koordinacija«, a takšna, ki bo uspešno skoordinala odstranitev tistih, ki še vztrajamo na poudarjanju družbenega antagonizma, ki ni nič drugega kot razredna razklanost sodobnih družb, sled edinega zares naravnega odnosa v našem življenju, ki je odnos kapitalskega izkoriščanja.

Imperializem kroženja, ki si na vso moč prizadeva za vse večje in nemoteno kroženje, preprečuje sleherno prevratništvo. Vse kroži, se izmenjuje, a mora biti brez vsakršnih razlik.

Tisti, ki so nekoč bili sovražniki, bodisi posamezniki kot tudi institucije, se danes obnašajo, kot da smo vsi skupaj v isti godlji, v istem »dreku«, za katerega naj bi sedaj združno poiskali rešitev za naše težave in potrebe (pa čeprav so za nastalo bedo krivi prav oni, saj so na oblasti, vendar na to »pozabljajo«).

Delovati politično pomeni določiti mejo, kje naj prenehamo verjeti v nemožnost spremembe;

delovati politično pomeni omejiti imperializem kroženja brez razlik. To pa nas posledično sili, da se vprašamo, na katere zgodovine bomo pripeli našo politiko reprezentacije in kako bomo ponovno artikulirali našo notranjo/zunanjo pozicijo.

Viri:

- Araba Evelyn Johnston-Arthur, besedilo, ki je nastalo v sodelovanju z Belindo Kazeem (vizualno umetnico) in je bilo objavljeno v časopisu *Reartikulacija*, št. 1, Ljubljana, 2007.
 Marina Garcés, »The Experience of the US«: *Zehar*, št. 60–61, San Sebastian, 2007.
 Marina Gržinić, »The Impurity of Education, Knowledge and Self-organization«: *Teorija koja hoda, Tkh*, št.15, Beograd 2008 (v pripravi).
 Žarana Papić, »Europe after 1989: ethnic wars, the fascisation of social life and body politics in Serbia«: *Filozofski vestnik*, posebna številka *The Body*, uredila Marina Gržinić Mauher, Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2002, str. 191–205.
 Jelica Šumić-Riha, »Jetniki Drugega, ki ne obstaja«: *Filozofski vestnik*, št. 1, Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2007, str. 81–103.
 Catherine Walsh, intervju z Walterjem Mignolom, »The geopolitics of knowledge and the coloniality of power«: *Zehar*, št. 60–61, San Sebastian, 2007.

Reartikulacija je umetniška skupina, Ljubljana.

Iz angleščine prevedla Tanja Passoni.

IZBRISANI

Reartikulacija

»IZBRISANI«

Pred kratkim je v Sloveniji začel izhajati dvomesečni brezplačni časopis *Reartikulacija* s podnaslovom umetniško-politična-teoretična in diskurzivna platforma, ki ga ureja neodvisna skupina teoretikov, umetnikov in prevajalcev. Časopis je nastal iz precizne logike: prek umetnosti, kulture, družbe in politike poseči v slovenski prostor. Zakaj je intervencija v Sloveniji, ki je po padcu Berlinskega zidu (1989) in po deklaraciji o neodvisnosti leta 1991 končno postala demokratična država, sploh potrebna?

Prehod Slovenije iz socialistične republike znotraj nekdanje Jugoslavije v neodvisno liberalno kapitalistično družbo je s seboj prinesel tudi vse »bolezni« sodobnega (neoliberalnega globalnega) kapitalizma. S tem sta se v 16-letno slovensko zgodovino zapisali izključitev in evakuacija, ki sta na eni strani neposredno povezani s procesom »ugrabljene umetniške, kulturne in družbene ustvarjalnosti« s strani različnih ekonomskih, političnih, ideoloških in institucionalnih organov oblasti v Sloveniji, na drugi pa s pretresljivimi in nezaslišanimi postopki, ki predstavljajo jasen primer kršenja temeljnih človekovih pravic v Sloveniji in Evropi. *Reartikulacija* poudarja prav te nevrvalgične in travmatične točke in jih politizira, da bi razkrila protidemokratske in šovinistične težnje v Sloveniji in širšem evropskem prostoru.

Problematika, ki jo je še zlasti pomembno pripeljati na mednarodno raven in jo nadalje politizirati, tj. nenehno vključevati v politični diskurz, se dotika vprašanja »izbrisanih«. Osem mesecev po osamosvojitvi, 26. februarja 1992, je Slovenija iz registra stalnega prebivalstva izbrisala 28.000 državljanov. To se je zgodilo mnogo po tem, ko so bili sovražni odnosi med Slovenijo in Jugoslavijo odpravljeni, zato vojna nikakor ni mogla biti opravičilo za odvzem pravnega položaja prebivalcem s stalnim prebivališčem v Sloveniji. Tu namreč mislimo na Srbe, Hrvate, bošnjaške muslimane, albanske Kosovarje, Rome in druge prebivalce neslovenskega porekla iz drugih držav nekdanje Jugoslavije, ki so mnogo let, nekateri tudi več desetletij, živeli in delali v Sloveniji. Ti ljudje so nenadoma ostali brez uradnega statusa, njihovi osebni dokumenti so bili razveljavljeni in uničeni, skratka, ostali so brez pravice do dela, brez zdravstvenega zavarovanja in nenazadnje

tudi brez pravice do dostojnega življenja. Tako množično kršenje človekovih pravic, ki ga je zagrešila slovenska država, bi lahko označili na več načinov: mehki genocid, administrativni genocid, administrativno etnično čiščenje, civilna smrt, množična denacionalizacija itd. Gre za oznake družbene in politične izločitve v postopkih deterritorializacije in reteritorializacije teles in življenj, ki jih danes že kot primer navajajo učbeniki o sodobni biopolitiki!

Taka politična gesta je pripeljala do tega, da je nekaj 12.000 članov ciljne skupine (od skupaj 30.000) zapustilo Slovenijo, 18.305 »izbrisanih«, ki so ostali tukaj, pa živi razpetih med dvema oblikama smrti: fizično – kajti brez dokumentov ne morejo delovati – in simbolično, kot posledico strahovitega psihološkega pritiska, ki ga ti ljudje doživljajo zaradi izključenosti iz družbenega, družinskega in javnega življenja nasploh.

Jasna biopolitična gesta je izbrisane potisnila v položaj denizen(ov) oziroma »nepriznanih državljanov« (angl. *denied citizens*), kot jih je označil Tomas Hammar.¹

Take oblike nadvlade nad »golim življenjem« so nekdanjim političnim oligarhičnim ureditvam v tranzicijskih državah omogočale, da so vzpostavile suvereno oblast, ki so jo izvajale nad državljani, danes pa neoliberalnim kapitalističnim družbam omogočajo eksemplarično izvajanje biopolike. Kot pojasni Šefik Šeki Tatlić:

»Postsocialistične in nekdanje vzhodnoevropske družbe si prizadevajo za sprejetje globalnega kapitalizma in svojo državo/gospodarstvo na to tudi pripravljajo, ne 'vidijo' pa v tem tudi terminalnih procesov vpeljave neenakosti med ljudmi in še večje razredne razslojenosti, ki ju taka oblika ureditve prinaša. Zahteve, ki jih Evropska unija zapoveduje državam v tranziciji, so dojete kot vpeljave le različnih skrajnih tehnoloških postopkov; v resnici pa se pod pretvezo vpeljave 'tehnologij' izvaja in podpira huda gospodarska nestabilnost, povzroča izrazita razredna razslojenost, in odpira pot vzponu fašistično-nacionalističnih režimov; priča smo neskončnim političnim igram, ki vplivajo na neenako razporeditev resursov in znanja v

določenih lokalnih družbenih strukturah, ki pravzaprav upravljajo celoten ta proces.«²

Slovensko biopolitično gesto lahko primerjamo tudi z naslednjo Tatličevo razlago, da sicer gre za uvedbo »nerepresivne demokracije«, vendar zgolj kot protiukrep nekdanjemu, »represivnemu komunizmu«. Priča smo oblikovanju fiktivne emancipacijske platforme, ki v luči post-modernističnih praks deluje kot nekakšna kolektivna fantazma, ki igra na karto sprejetja s strani »Zahoda« le zato, ker smo nekoč bili »žrtve komunizma«.³

Leta 2003 se je slovensko ustavno sodišče izreklo za izbrisane in zahtevalo, da se jim prizna državljanstvo za nazaj in povrne status s priznanimi veljavnostjo od 26. februarja 1992 naprej. Slovenska desničarska nacionalistična koalicija, ki je trenutno na oblasti, nasprotuje odločbi ustavnega sodišča. Vlada Republike Slovenije je konec oktobra 2007 predlagala osnutek ustavnega zakona o izvajanju temeljne ustavne listine o samostojnosti in neodvisnosti Republike Slovenije v zvezi z izbrisanimi. S tem osnutkom sedanja slovenska vlada kategorizira izbrisane, se do njih vede skrajno diskriminatorno, zanika odgovornost državnih organov za izbris in odreka izbrisanim pravico do povračila škode.

Namesto da bi vlada izbrisanim vrnila ukradeno življenje, uvaja še bolj neustavne, nezakonite in diskriminatorne ukrepe. Tak je tudi predlagani osnutek, s katerim želi vlada »ugoditi« Bruslju in EU, ki od nje zahtevata, da se vprašanje o izbrisanih razreši pred slovenskim predsedovanjem Svetu Evropske unije leta 2008.

Skratka, vladni osnutek ne pomeni samo uničenje golega življenja denizenov (tj. »nepriznanih državljanov«), ampak tudi prisvajanje le-tega. Ta proces pa se predstavlja kot »kulturna« praksa, ki uvaja nove oblike življenja... in prinaša še večje birokratsko razlikovanje, neenakost in ponižanje.

Reartikulacija jasno in vidno izpostavlja to obliko krivice, da bi različne politične, družbene in kulturne sile spodbudila k ukrepanju.

Viri:

- 1 Glej Tomas Hammar, *Democracy and the Nation State*, Research and Ethnic Relations Series Dartmouth, Aldershot, UK, 1990.
 2 Šefik Šeki Tatlić, »Post-Modal Reproduction of Power«: Marina Gržinić, (ur.), *Art-e-Fact: Strategies of Resistance*, št. 3, 2004, objavljeno na spletu <http://artefact.mi2.hr>
 3 Ibid.

Reartikulacija je umetniška skupina, Ljubljana.

Iz angleščine prevedla Tanja Passoni.

30. oktober 2007

IZJAVA ZA JAVNOST

v zvezi s sporočilom Vlade RS o potrditvi besedila predloga Ustavnega zakona o dopolnitvi Ustavnega zakona za izvedbo temeljne ustavne listine o samostojnosti in neodvisnosti Republike Slovenije

Mirovni inštitut dejanje Vlade RS, s katerim je potrdila besedilo predloga Ustavnega zakona ter ga poslala v sprejem Državnemu zboru, ocenjuje kot še eno dejanje v nizu diskriminatornih ukrepov zoper izbrisane prebivalce. Po vsebini je predlog ustavnega zakona v nasprotju z odločbami Ustavnega sodišča (še posebej v točki, ko ne omogoča pridobitve dovoljenja za stalno prebivanje retroaktivno, torej od dneva izbrisa 26.02.1992 dalje), ustvarja različne kategorije izbrisanih oseb, je do izbrisanih diskriminatoren, omogoča nove odvzeme že pridobljenih statusov, zanika odgovornost

državnih organov za izbris ter izbrisanim popolnoma odvzema pravico do odškodnine. Zato po oceni Mirovnega inštituta Ustavni zakon ne more predstavljati ustreznega načina za popravilo krivic, ki so bile prizadejane izbrisanim.

Mirovni inštitut poziva vlado Republike Slovenije, naj predlog ustavnega zakona nadomesti z ustreznimi ukrepi, ki bodo popravili krivice, prizadejane izbrisanim, tako da:

- izvede neodvisno in nepristransko preiskavo o izbrisu iz registra stalnega prebivalstva RS;
- prizna neustavno, nezakonito in diskriminatorno naravo izbrisa;
- sprejme ustrezne ukrepe za retroaktivno povrnitev dovoljenja za stalno prebivanje vsem izbrisanim prebivalcem, katerih osebni podatki so bili dne 26.02.1992 preneseni iz registra stalnih prebivalcev v register tujcev brez statusa;
- zagotovi ustrezno denarno odškodnino izbrisanim za prestando materialno in nematerialno škodo, ki je nastala zaradi strahu, izgonov iz

države, odvzemov prostosti, izgube pravic iz zdravstvenega, pokojninskega in invalidskega zavarovanja, izgube in nemožnosti zaposlitve in šolanja ter zaradi stroškov za pravno, zdravstveno in psihološko pomoč.

Mirovni inštitut ocenjuje, da časovna umeščenost potrditve besedila predloga ustavnega zakona ni naključna. Dne 29. 10. 2007 se je Republik Sloveniji kot nasprotni stranki v primeru »Makuc in drugi proti Sloveniji« iztekel rok za vložitev odgovora na tožbo enajstih izbrisanih prebivalcev pred Evropskim sodiščem za človekove pravice, ki se vodi pod številko 26828/06. V navedenem primeru so organizacije Mirovni inštitut, Pravno-informacijski center nevladnih organizacij - PIC, Open Society Justice Initiative New York in Equal Rights Trust London vložile intervencije tretje stranke, v katerih so bile problematične določbe ustavnega zakona podrobno predstavljene tudi Evropskemu sodišču za človekove pravice.

Besedila intervencij se nahajajo na naslednjih spletnih straneh:

-http://www.mirovni-institut.si/slo_html/novosti/3rd_party_intervention_PI_and_PIC.pdf

-<http://www.equalrightstrust.org/newsstory-15102007/index.htm>

-http://www.justiceinitiative.org/db/resource2?res_id=103920

Mirovni inštitut

Metelkova 6, SI-1000 Ljubljana, Slovenija, Tel: 01 234 77 20, Fax: 01 234 77 22, E-pošta: info@mirovni-institut.si, <http://www.mirovni-institut.si>

KRITIČNA PRAKSA

Irena Tomažin

LJUBEČI PREPIR STVARI SAMEIrena Tomažin, *Spozaba kaprice*, 2006

Foto: Ana Žerjav

Ni dolgo, ko sem sama sebi na pol obljubila, da ne bom nikoli več govorila o svojem delu. To pa zato, ker sem se vsakič spravila v slabo voljo, ko sem slišala lastne izjave o tem, kar mislim, da počnem. Nikoli nisem povedala tistega, kar sem mislila in hotela, in vedno se je izreklo nekaj, kar nisem hotela, in za kar nisem vedela, da mislim. Drugi razlog pa so bila razočaranja, ko sem vsa navdušena nad delom kakega glasbenika/ce, kupila njegovo knjigo, v kateri piše o svojem delu, ali pa ko sem brala njihove intervjuje ter naletela na kup blablaja, new age-a, samopoveličevanja ali pa samopomilovanja - nečesa pač, kar je malokrat sovpadalo z delom samim. Pa saj - zakaj bi moralo? In od kje ta pričakovanja o tem sovpadanju, ki so na nek način vendarle upravičena?

Umetnika samoumevno nekako enačimo z njegovim delom. In v končni fazi z našo interpretacijo in dojemanjem njegovega dela. Sami sebe vedno nekako razberemo v tistem, kar smo naredili. Največkrat samo takrat, ko nam je lastno delo po volji. V nasprotnem primeru niti ne. Definitivno je enega bolj bolečih udarcev za umetnikov ego zapisal francoski filozof, matematik, dramatik in še kaj, Alain Badiou, ki ima umetnika še vedno za avtorja in nosilca ustvarjajočega procesa. Ampak *pravi* subjekt v umetnosti ni več enačen z umetnikom, ampak

z umetniškim delom samim. Ali še drugače, za Badiouja je subjekt umetniškega procesa ustvarjeno delo samo in ne umetnik. Prekratki smo v mišljenju, če torej umetniško delo beremo samo kot objekt. In točka-subjekt neke umetniške resnice ni več umetnik. Umetnik je ime za proces, skozi katerega je nastajala neka stvaritev.

V tej perspektivi o svojem delu ne moremo reči drugega kot par nepotrebnih bla bla-jev, ker delo, če govori, govori samo zase, oziroma skozi bralca. Ampak zaradi tega nek umetnik še ni odrešen odgovornosti, da mora kljub temu govoriti o svojem delu. Če drugemu ne, vsaj sebi mora. Oziroma ravno sebi.

Na nek način v ozadju igro vodi vseskozi neka *shizofrenija* v smislu, da gre skozi umetnika več procesov - proces ustvarjanja, proces konceptualiziranja, proces kritiziranja itd. In tovrstne shizofrenije se nam ni treba *bati*. Na nek način jo že živimo, pa če smo umetniki ali pa ne. Vprašanje je *le* v njeni sprejemljivosti, ki je vezana na podrejanje zdravemu oziroma uporabnemu ali še bolje, produktivnemu v družbi. Tako so še vedno vztrajna, nujna, pa zato nič manj smešna vprašanja identitete oziroma pripadnosti nekemu po-klicu, ko prihajajo na dan na pol očitajoča vprašanja, skoraj že zahteve,

naj se nekdo že odloči ali bo umetnik, teoretik, kritik ali filozof... Naj bo plesalec, igralec ali pa pevec - v tej zmešnjavi, se je vsaj iznašel pojem performer, kar na nek način navidezno olajša vprašanje poklicne profesure.

Ampak vprašanja so na mestu. Verjetno le takrat, ko se eni stvari docela posvetiš, jadraš na ostrini njenih mej, jih prestavljaš in oblikuješ. Drugače se večkrat zgodi, da se le izgubljaš v povprečju površin.

Pred tem tveganjem mimohoda pred bistvenim v svojem poklicu te verjetno ne odreši to, da se izogibaš biti kritik, teoretik, filozof, ker hočeš biti plesalec, igralec, performer, pisatelj, pesnik... Ta želja po ustalitvi v enem poklicu ima seveda upravičene razloge. Kot že rečeno, da na račun kvantitete poznavanja in ustvarjanja na različnih področjih ne bi umanjkal razvoj kvalitete v eni *obrbi*.

Ima pa ta želja zgodovino in korenine tudi v nekem drugem *prepiru* - stara dilema med filozofijo in umetnostjo. Prevečkrat se je filozofija postavila na mesto razlagalke umetnosti, prevečkrat je bila pa tudi samo ne-umna dekla umetnosti, ki naj je ne bi nikoli dosegala, doumela. In obratno. Filozofija tudi ne bo umetnosti razjasnila, česar umetnost ne bi vedela,

ne bo je razložila in osmislila. Umetnost ne rabi sposojanja pojmov in konceptov iz filozofije. Ti nastajajo, vznikajo in se oblikujejo znotraj njene prakse. Tako kot ima filozofija svojo prakso, ima umetnost svojo teorijo. V najboljšem primeru gre lahko za *ljubeči prepir stvari same*, če rečemo z besedami Heidegggra - ki je kdo? kaj? Filozof, pesnik, kritik, ...?

Tako se ne moremo izogniti temu, da ustvarjalni proces zahteva dialog, ta ljubeči prepir stvari same, z vsemi možnimi obrazy teorije, filozofije, kritike, pesništva, plesa, igranja..., ki pa se skozi proces izostri v formi in vsebini *mnogoterega v enem* delu.

Irena Tomažin je diplomirala iz filozofije na filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani in se ukvarja s performativno umetnostjo.

Nataša Velikonja

ČUDNA PRIVLAČNOST

Recimo, da sem s svojimi štiridesetimi leti peta ali šesta najstarejša lezbijka na ljubljanski lezbični sceni. Nihče ne ve, kje so starejše. Včasih mi kdo pritajeno namigne: vprašaj to ali ono, ti bo povedala, kako so hodile v kavarno *Evropa*. S klobučki in cigareti. Kdor je vedel, je vedel. Vprašajte sopotnike Ljube Prenner. Še enkrat raziščite zapuščino Alme Karlin. V želji, da bi našla sled, berem prevode romanov Virginie Woolf in skušam iz spremnih besed razbrati jezik izgubljenega časa in izgubljenih generacij. Pred leti se je v *Monoklu* prirejalo večere, s katerimi naj bi se jih pritegnilo, in potem se je vrtela muzika Billie Holiday in Nine Simone. Nikoli ni prišla nobena.

30. oktobra 1987 je v tedniku *Mladina* izšla priloga *Ljubimo ženske: Nekaj o ljubezni med ženskami*, ki velja za medijski zagon organiziranega lezbičnega aktivizma in hkrati prisotnosti lezbijk v javnem prostoru. Dvajset let pozneje, 2007, je vladni Urad za enake možnosti zavrnil prošnjo lezbične sekcije LL za finančno podporo jubilejnega zbornika. Lezbični klub *Monokel* zakonsko ne obstaja več, kar pomeni, da je precej obsežna lezbična skupnost ostala brez edinega stabilnega javnega družabnega prostora. Potem so jeseni iz ljubljanskega *Orto bara* vrgli lezbični par, varnostnik in lastnik lokala pa sta javnosti širokopotezno pojasnjevala, kaj je javno dopustno vedenje. Parlamentarci zabavajo svojo volilno maso s sovražnim govorom in pravna zaščita je na njihovi strani. Slikovito leto: lezbijke ne bodo imele ne zgodovine ne svojih družabnih prostorov, sploh nobenih prostorov, pa tudi osebne ali kolektivne integritete ne.

Kljub dvajsetletni, mučni zgodovini lezbične konfrontacije pa aktivistke nikoli niso prenehale ustvarjati praktičnih možnosti, kako čim več žensk privabiti ven, iz njihovih spalnic in kuhinj in pisarn in ateljejev na ulico, v mesto, v druženje, na lezbično sceno, k lezbičnemu

baru. Knjige, revije in plakati, literatura, umetnost, dovršeni dizajn, muzika, ples, sestanki, zasedeni prostori, politične akcije in celonočne zabave, vse z enakim ciljem, vse pod univerzalno predpostavko, da sta pozitivna informacija o homoseksualnosti ali kulturni prostor dovolj, da poženeta željo.

In kljub dvajsetletni, mučni zgodovini lezbične konfrontacije so lezbijke prihajale. V začetku in dolgo let zatem je lezbična scena imela nekakšno boemsko-aktivistično strukturo. Nisem prepričana, ali je to že bila scena, gotovo pa je začelo nastajati ogrodje zanjo – organizirani in javno napovedani lezbični dogodki, obdani s pričakovanji, da bodo lezbijke trumoma skočile iz prisilnega klozeta tistega časa. Nato je prišel proletariat, vsa tista dekleta, vse tiste natakariče, negovalke, taksistke, čistilke, skladiščne delavke, ki so nekoč zletele iz šolskih klopi in vseh ostalih usmerjenih perspektiv zato, ker so vso moč potrošile za izčrpavajoče iskanje svojega osebnega in družbenega prostora – in ga našle na sceni. Ta njihov boj ni nikjer priznan, toda lezbična scena je postala stabilen in trden domicil predvsem zaradi njih.

Sčasoma je na lezbično sceno vstopil vedno zamuden srednji sloj in s seboj prinesel svoje vrednote – konvencionalnost, previdnost, nekonfliktnost. Zdi se, da je lezbična scena na tej točki izgubila svoj alternativni in konfrontacijski naboj, a pridobila je množičnost. V lezbičnem klubu se je spremenila glasba, od Nine Hagen in Klausia Nomija k Madonni in Jamiroquaiju, od elektronske glasbe h komercialnemu popu, spremenile so se podobe na zidovih, Kristo Beinstein je zamenjala Sharon Stone, v črnino zastrte vampirke, gospodarice suspenza, so nadomestile z rdečilom razmazane in z bleščicami posute poltene Barbike.

Profesionalnega intelektualnega sloja na lezbični sceni še vedno ni. To je večna uganka,

če odmislimo hipotezo o razredni naravnosti želje, po kateri je dvig žensk na družbeni lestvici pogojevan z njihovo odpovedjo seksualni subjektiviteti, začeni s svobodo razpolaganja z lastnim telesom. Ne vemo zares, ker nam nihče ne pove prav ničesar. Ko o tem povprašam *strejt* znanke, mi pogosto zatrdijo – meni, lezbijki – da *bi sicer bile z ženskami*, a v tem primeru bi te morale biti *prav zares nekaj posebnega*, tako da se v takšnih trenutkih počutim kot totalna neoseba, jasno, *lezbijka*.

V tem majhnem, vrelom, ljubem lezbičnem kotlu se ogromno lezbijk odloči za nekakšen seksualni ekspanzionizem in začne zapeljevati *strejt* ženske. Na lezbični sceni sicer velja nenapisano, a vedno znova kršeno pravilo, da se *strejt* žensk NE zapeljuje, kajti vstop na sceno – ki ga one NISO opravile – že sam po sebi predpostavlja prestop v območje, kjer so homofobni pomisleki razrešeni, življenjska tveganja spregledana, predvsem pa so ljubezenski rituali mnogo krajši. Toda lezbijke smo nekakšne parazitkinje, morda romantične, morda samomorilske, zavisi od časa in prostora, in vedno znova željno zagrizemo v leni trup meščanske dinamike in dostojnosti: končne posledice takšnega seksualnega ekspanzionizma so gotovo pokazatelj tega, kaj so desetletja »zahodnjaške« seksualne permisivnosti sploh dosegla. Dosegla niso nič, dokler bodo te intervencije nosile masakrično intonacijo, predvidljivo usodo Teene Brandon, Mathewa Shepparda ali Piera Paola Pasolinja, smrtonosni obet preizkušanja *homoseksualne* plati *heteroseksualcev*.

Dandanes resda potekajo šolske urice eksplozivne restavracije družinskih vrednot, monogamije, heteronormativnosti, vektorske zasebnosti in na splošno omejenih ali celo že zaprtih možnosti gibanja. A te šolske urice so se mirno uskladile z nikoli zares preseženim prepričanjem o tem, da je homoseksualnost predoločena, esencialna lastnost zgolj točno

določenih posameznikov, posameznic, »gejev« in »lezbijk« in nikogar drugega. Kako težko poslušam lahkotne besede o tem, kako je nekdo *strejt!* Temu diskurzu sta pred desetletji ostro kljubovala tako radikalni lezbični feminizem kot gejevska osvoboditev. Se spominjate?

Nekoč, davna stoletja nazaj, mi je neko prelepo deklo odgovorilo na moje zapeljevanje s komandom *The Cure Strange Attraction*. Ob takratnem nedoumljivo dolgem čakanju na odgovor so vse moje lezbične sestre držale pesti. Moja ljubimka je držala pesti. Druga je bila tik na tem, da tudi ona pošlje vabilo na kavo *strejt* znanke, ki ji je bila všeč. A ta »čudna privlačnost« je bila vse, začetek in konec. Jaz sem ostala še naprej z boemskimi, nekonfliktnimi negovalkami v improviziranem lezbičnem baru, ona doma s svojim tipom. Nikoli ne bomo resnično vedele, ali smo nesprejemljive me, ali je pač nesprejemljivo lezbništvo. Nikoli ne bomo vedele, ali bo sploh kdaj mogoče, da bodo ženske postavljale zapeljevanje drugih žensk na enako startno izhodišče kot zapeljevanje moških, ali bomo pač morale, tako kot na vseh ostalih področjih, izkazati toliko večjo mero »sposobnosti«, pardon, »posebnosti«? Nikoli ne bomo vedele, ali je temu tako zaradi večnega procesa udomačevanja žensk, družbene nezaželenosti njihovega seksualnega ali družabnega eksperimentiranja, ali je temu tako zaradi stanovanjskih kreditov, akademskih karier, družbene mobilnosti, ali pač, kot bi v romanu *Čisto in nečisto* napisala Colette, »strašljive pasivnosti čutov«.

Nataša Velikonja je sociologinja, pesnica, lezbična aktivistka, Ljubljana.

ČASOVNI STROJ

VSTAJA LEZBOSOV

Proti politiki izkoriščanja in vse večji negotovosti, ki jo le-to prinaša, ostro nastopa tudi iniciativa Vstaje lezbosov, ki se je formirala v boju za svobodo gibanja in izražanja v javnih prostorih. Skupaj delujemo za socialne in politične pravice ter svobodo.

KONEC JE SPRENEVEDANJ!

1. Zaustavimo segregacijo lezbičnih in gejevskih parov. Zahtevamo socialno varnost, ki pomeni dostop do zdravstvenega, pokojninskega in socialnega zavarovanja po partnerju kot velja za heteroseksualne pare, ne glede na spolno usmerjenost ali partnerski status.

2. Zaustavimo dopuščanje sovražnega govora in diskriminacijo v politični, družbeni in kulturni sferi. Zahtevamo korektno sankcioniranje sovražne nastrojenosti do lezbijk, gejev, transeksualk/-cev, tranvestitk/-ov, interseksualcem.

3. Zaustavimo zapostavljanje na podlagi spolne usmerjenosti in seksualizacijo homoseksualnosti! Spolna identiteta je le ena izmed lastnosti posameznika. Zahtevamo celovit pogled na človeka kot osebnost in ne kot na spolni subjekt oz. objekt.

Čas je za dekonstrukcijo normalizacije, ki nas marginalizira in potiska v podrejene položaje. Čas je, da prerešujemo družbeno-politične norme in si izborimo pravice mnogoterih identitet. Lezbijke smo dijakinje, študentke, delavke, brezposelne, upokojenke, toda v obstoječ družbeni sistem smo zapisane kot tretjerazredne, torej izključene.

Vstaja lezbosov se je šele pričela in tokrat nikakor ne bomo obmolknile!

AKTIVIRAJ SE TUDI TI – DOBIMO SE V SOBOTO, 17.11. NA Trgu OF (pri železniški postaji) ob 9:30



Mesta so lezbična. Proti heteronormnosti javnih prostorov. Akcija: *Vstaja lezbosov*, jesen 2007

Tatjana Greif

DEPORTIRANCI

Danska umetniška skupina *Surrend* je lansirala spletno stran *vaticansex.pl*, ki upodablja papeža Janeza II. kot pedofila, ki posthumno nagovarja katolike in jim iz pekla pošilja »goreče pozdrave«. V časniku *Tehtan Times* so objavili oglas, ki upodablja iranskega predsednika Mahmouda, kako se navidezno upira ZDA, začetnice oglasa pa tvorijo besedo »svinja«. Beloruskemu predsedniku, »poslednjemu evropskemu diktatorju«, so posvetili propagandno kampanjo *Lukašenko, lep si kot krompir*. V Avstriji je umetniško intervencijo *Surrenda* ob Putinovem obisku preprečila policija – prepovedala je dogodek, zaprla umetnika in zasegla plakate.

Cilj skupine *Surrend* je žaliti in poniževati institucije politične moči. Ampak – je kaj takega danes sploh mogoče? Državljanjski subjekti velike Evrope praviloma masovno molčijo in apatično bingljajo pred uradno avtoriteto. Nedržavljanji, migranti, begunci, tujci in ostali izobčenci univerzalnega načela o človekovih pravicah smeje za svoje usode zgolj trepetati.

Drama izгона iranske lezbijke iz Velike Britanije, ki se je odigrala letos poleti, je eden od mnogih primerov režimskega poniževanja in nasilja. Štiridesetletna Pegah Emambakhsh je v Iranu imela razmerje z žensko. Njeno ljubimko so aretirali, mučili in obsodili na kamenjanje, zaprli so njenega očeta, sama je leta 2005 komaj ubežala linčo. Britanske emigrantske oblasti so njeno prošnjo za azil zavrnile, avgusta letos je bila aretirana v Sheffieldu in določena za deportacijo v Teheran, v direktnim letom z letališča Heathrow. *BBC World* je dogodku namenila le deset sekund, hkrati pa je več kot pet minut posvetila aferi nekega multimilijonarskega nogometaša, vpletenega v pasje borbe. Zaradi pritiska nevladnih organizacij in posledično reakcije nekaterih evropolitikov je bila izvršba deportacije ustavljena, ne pa tudi odpovedana. Begunko iz Irana, ki ni zagrešila nobenega zločina, so si začele podajati vlade in celo lokalne oblasti.

Evropski parlament je zadolžil predsednika Hansa Gerta Pötteringa, naj britanskemu premieru Gordonu Brownu pošlje poziv. Zapisali

so, da bi izgon Iranke pomenil »resno kršitev človekovih pravic in mednarodnih konvencij ter osramotil ne le Veliko Britanijo, pač pa celo Evropsko unijo«. Taisti Gordon Brown je konec oktobra, tako kot tudi britanska kraljica, veličastno gostil enega najhujših tiranov našega časa, saudskega kralja Abdullaha. Medijsko priljubljen *Killer King* je pripotoval v London s štiristo moškimi spremljevalci (mimogrede – statistično gledano bi lahko bilo v tej homofilni delegaciji vsaj 10-15 odstotkov, torej okrog 40 do 60 homoseksualcev). Med leti 1980 in 1999 je bilo po podatkih *Amnesty International* v Savdski Arabiji izvršenih okrog 2000 eksekucij. Smrtna kazen je, v skladu z islamskim fundamentalizmom, predpisana za čarovništvo, izvenzakonski seks, homoseksualnost, odpadništvo itd. In vendar je bil absolutni monarh, poglavar enega najbolj krvoločnih režimov, deležen najvišjih državnih časti. Kraljica ga je peljala v zlati kočiji. Premier Brown je sicer nedolgo tega zavrnil obisk drugega diktatorja, Roberta Mugabeja, z utemeljitvijo, da Zimbabve ne spoštuje človekovih pravic. Za razliko od Savdske Arabije Zimbabve seveda nima nafte in ni glavni odjemalec britanske orožarske industrije.

Pegah Emambakhsh je svojo prošnjo za azil več kot utemeljila. Pripada skupini ljudi, gejem in lezbijkam, katerih življenje je v Iranu v smrtni nevarnosti. Po podatkih humanitarnih organizacij je bilo v Iranu od leta 1979 usmrčenih preko štiri tisoč gejev in lezbijk. Leta 2005 je medijsko odmeval primer usmrtitve dveh najstnikov – grozljivi posnetki javnega obešanja dečkov so obšli svet. Novembra letos je stekla mednarodna kampanja proti usmrtitvi Makvana Moulloodzadeha, ki naj bi pri trinajstih letih praktical »sodomijo«. Danes so enaindvajsetletnemu mladeniču obrili lase, ga obesili na osla in vlekli po mestu Paveh, da so ga ljudje lahko zmerjali in kamenjali (Makvan Moulloodzadeh je bil usmrčen v Iranu 5. decembra 2007!). Istočasno je deportacijo nekega drugega iranskega geja odredila Grčija.

Če se torej Pegah vrne v Iran, ji grozi zapor, mučenje in smrtna kazen z javnim kamenjanjem ali obešanjem. Kazenske sankcije za

lezbištvo v Iranu obsegajo kar osem kazenskih členov, določajo pa bičanje s trikrat po sto udarci ali smrtno kazen. A britanski imigracijski urad krutim dejstvom ne verjame. Po zadnjih intervencijah organizacije *Asylum Seeker Support Initiative*, ki iransko begunko pravno zastopa, je zdaj zahteval, da mora prosilka za azil »dokazati svojo homoseksualnost«. Zahteva dokazovanja seksualnosti na birokratskem okencu emigracijskega urada ni le absurda, ampak je utelešenje kronske oblike hipokrizije institucij EU in držav članic. Smrtna kazen za homoseksualnost, ki danes velja v Iranu, Mavretaniji, Savdski Arabiji, Sudanu, Združenih Arabskih Emiratih, Jemnu in Nigeriji, na žalost ni zadosten streznitveni moment birokratskega drobvoja Unije. Deportacije v te države pomenijo dobesedno ukinitve človekove pravice do življenja.

Gejevski in lezbični begunci pa ne begajo samo po Evropi, junija 2006 sta v Sloveniji vložila prošnjo za azil dva pribežnika s Kosova, ki sta bila pregnana zaradi homoseksualnosti. Gre za prvi primer azila na podlagi spolne usmerjenosti v Sloveniji. Ministrstvo za notranje zadeve je oba prosilca zavrnilo in izdalo sklep o takojšnji zapustitvi Slovenije. Njunjo prošnjo so spodbijali na izjavah o vremenskih razmerah in datumskih ocenah o trajanju vojne na Kosovu – kljub temu da bi povratek v izvorno državo pomenil resno nevarnost za njuni življenji. V tradicionalni albanski družbi še vedno velja moralni zakon iz 15. stoletja, »leka dukagjini«, po katerem mora moški skrbeti za svojo čast moža in očeta. Vsako odstopanje od te vloge pomeni najhujšo sramoto, družina se mu odpove in družba ga izloči. Sovražni odnos do seksualnih manjšin na Kosovu je dejstvo, podprto s številnimi mednarodnimi poročili o stanju človekovih pravic. S pomočjo nevladne organizacije in odvetniške pisarne je bila aprila letos vložena tožba na Upravno sodišče v Ljubljani. Sodišče o zadevi še ni odločilo.

Kaj lahko razberemo iz diskurza migracijske politike sodobne Evrope? Da je bolje biti fundamentalistični diktator kot pa lezbijka na begu? Medtem ko EU deportira lezbijke in geje ter mnoge druge moderne izobčence v smrt,

diktatorje sprejema z najvišjimi častmi. Del nove Evrope so tudi nove oblike homofobije, ksenofobije in rasizma.

Zaradi samovolje nacionalnih oblasti v Evropski uniji se maje celotni sistem varovanja človekovih pravic. Nedolžne niso niti letalske družbe, ki prevažajo deportirane osebe oziroma v praksi izvedejo deportacijo. Po podatkih Evropske komisije je bilo med leti 2002 in 2004 iz Slovenije deportiranih 8000 ljudi, kar pomeni povprečno 5.5 ljudi na dan, iz Nemčije 72.000, iz Velike Britanije 50.700 ljudi. Na območju cele EU je bilo v tem obdobju deportiranih pol milijona ljudi, kar je povprečno 475 ljudi na dan.

V Evropski uniji aktivno deluje 178 azilnih centrov, zbirnih centrov, centrov za odstranjevanje tujcev, kjer velja omejeno gibanje, kratene so pravice do družinskega in zasebnega življenja, pravice otrok. Ponekod, recimo v Nemčiji ali na Irskem, so to zapor. Izven EU izstopa Švica, ki ima kar 23 zaporov za tujce.

S perspektive EU in Evrope predstavljajo begunci in migranti zgolj tveganje, grožnjo, stalno nevarnost, povezuje se jih s kriminalom in terorizmom. Tako imenovana skupna migracijska in azilna politika – nadzor, kontrola gibanja ljudi, nadzor meja, boj proti priseljevanju – postaja glavna prioriteta EU. Namesto obljubljenega »Evrope brez meja« imamo »Evropo taborišč«, nepredušne meje, zidove, žičnate ograde, vse bolj sofisticirane sisteme za nadzor. In, seveda, Schengen.

Tatjana Greif je doktorica arheologije, lezbična aktivistka, publicistka, urednica zbirke ŠKUC-Vizibilija in Časopisa za kritiko znanosti.

BEOGRAJSKA (DRUGA) SCENA

Ana Vujanović in Marta Popivoda v sodelovanju z Milico Ružičić

ODPRTI SLOVAR – PRISPEVEK ŠT. 02/07

Družba-politika kontekst – DEPOLITIZACIJA

V lokalnem kontekstu, kjer je politika ena od priljubljenih tem, pojem depolitizacija deluje protislovno. Tudi to je del depolitizacije – kadar politika postane vse in hkrati nič. ...Nedavno sem za program predstave *Europa+Rio bar* (po besedilu Ivane Sajko, v režiji Bojana Đorđeva) o tem napisala naslednje:

...v »podružbljenem«, tj. povsem »depolitiziranem« javnem prostoru neoliberalne kapitalistične družbe, politika ostaja samo neizčrpna tema gledaliških ali barskih zgodb: Vsi bi se pogovarjali o politiki. Vsi si želijo to temo. Vedno je neke vojna. To počnejo namenoma. Pri nas ni vojne. Ni dolgo. Nikoli ne veš.

Nikoli. Vse zgodbe so možne.

Kadar govorim o depolitizaciji, mislim na nestrukturiranost lokalnega družbenega in kulturnega sistema v političnem smislu – če naj politika v osnovi pomeni strukturiranje družbenega polja. Iz tega sledi, daje tisto, s čimer se moramo ukvarjati, lebdeča neoliberalno-kapitalistična pastoralno-pravoslavna doktrina, ki deluje tako naravno, da je vsak napad na njeno splošno uveljavljena dejstva dojet kot napad na zdrav razum. To je še zlasti značilno za srbsko družbo, ki se v obdobju tranzicije – in ta ne velja samo za obdobje po socializmu, pač pa tudi po militarističnem nacionalizmu – spreminja v neoliberalno kapitalistično družbo. Na tem mestu naj omenim dve kritični misli o izostanku politike v sodobni družbi: stališči Hannah Arendtove in Paola Virna. Medtem ko Arendtova trdi, da je politika v 20. stoletju prev-

zela lastnosti proizvodnje in se začela ukvarjati z distribucijo blaga – kar je logična posledica zahtev svobodnega tržišča, Virno ugotavlja, da je postfordistična proizvodnja asimilirala tako politiko v ožjem pomenu besede kakor tudi načine obnašanja, ki se promovirajo prek kritične kulturne prakse: »*Poiesis* je vase vključil mnoge vidike *praxisa*.«

Kaj pravzaprav pomeni *podružbljanje*? Pomeni depolitizacijo človekovega delovanja v globalnem neoliberalnem sistemu, ki vsakršno politiko izključuje iz »čiste-in-prazne« logike svobodnega trga. Po Virnu to pomeni, da je politika vseprisotna, zato izgublja status lastne avtonomne specifične dejavnosti. Izpostavila pa bi še en vidik, in sicer, da vračanje politične dejavnosti v tak kontekst (kar je enako repolitizaciji) potrjuje dejstvo, da evakuacijo politike (*politics*) uravnava prav politika (*policy*), če o njej razmišljamo tako, kot jo opredeli Jacques

Rancière, tj. kot oblikovanje javnega prostora, njegove izpraznitve in napolnitve s praksami, ki so vidne ali ne in o katerih se govori ali ne. Podružbljanje torej pomeni preventivno združevanje normativnih in regulacijskih politik in policije (*policy* in *police*), ki delujejo proti interventnim političnim praksam (*politics*). Lokalna specifičnost pa se kaže tudi v tem, da naš jezik teh pojmov ne ločuje med seboj.

Tak kritični pogled na depolitizacijo lokalnega konteksta nakazuje, da se moramo odreči romantični ideji o popolnoma kritični in transformativni praksi neodvisne kulturno-umetniške scene. Virno svojo tezo o izostanku politike povezuje tudi s procesi premeščanja/prilaščanja neoavangardnih strategij iz kulture v proizvodnjo, ki s tem izgubljajo možnost transformacije. Potemtakem bi bil pragmatični imperativ stalno preizpraševanje, preseganje, zavračanje in zamenjava protokolov in

postopkov, ki jih razvija neodvisna kulturno-umetniška scena v odnosu do trenutno aktualnega družbenega dnevnega reda na makro ravni. Če nam ta makro agenda na eni strani zapoveduje: Dovolj je politike!, je na drugi, nasprotno, čas za politično akcijo. (Ana Vujanović)

Umetnost-kultura neodvisna scena – DRUGA SCENA

Drugo sceno kot pobudo, dogajanje in aktualno prakso beograjske neodvisne scene definira svobodna uporaba programskih besedil, ki vzpostavljajo njena splošna načela, cilje, strategije in organizacijske postopke. Več o tem na <http://www.drugascena.net>

Ko se v naslovu tega in drugih prispevkov... »referiramo na beograjsko neodvisno sceno kot na drugo (sceno), ji s tem odpiramo prostor, da s svojim slovarjem problematizira, kritizira in oblikuje mnenja o lastnem kontekstu ter prav tako problematizira lastno dosedanje delovanje«.

Druga scena je bila kot široka in fleksibilna platforma beograjske neodvisne scene ustanovljena na sestanku dne 18. 11. 2006 v beograjski galeriji Kontekst (Kulturni center Stari Grad), ki ga je organizirala prav Druga scena, in sicer v naslednji zasedbi: *Prelom kolektiv, Stanica, TKH, Dez.org, Nova drama, Tehne, Stanipaniokolektiv in Queer Beograd*, ki je delovala od decembra 2005 do novembra 2006. Sestanku so prisostvovali tudi predstavniki drugih organizacij, kot so *Bazaart, Biro za kulturu i komunikaciju, Činč, Dez.org, DDT, ERG Status, Justart, Linux User Group Beograd, Megalofon, Mimart, Prelom kolektiv, Simbiosis, Slobodnakultura.org, Socijalni front, Stanica, Stanipaniokolektiv, Šarena laža,*

Teorija koja Hoda (TKH), Zluradi-paradi, Žene na delu, Queer Beograd, DRM teatar, Kontekst galerija in CEDEUM.

Druga scena obsega formalne in neformalne organizacije in skupine iz Beograda, ki jih ne podpirata ali financirata mestna občina in Ministarstvo za kulturo, ter posamezne *free lance* akterje neodvisne scene:

- ki delujejo na področju sodobne umetniške produkcije, teorije in prakse umetnosti in kulture ali kulturnega aktivizma;
- ki se ukvarjajo ali se želijo ukvarjati s kulturno politiko;
- ki ne širijo rasne, nacionalne, verske, družbeno spolne in seksualne nestrpnosti.

Cilji:

1. Sprememba statusa beograjske neodvisne scene:
 - priznanje Druge scene kot pomembnega akterja v skupni umetniški in kulturni produkciji in praksi s strani pristojnih institucij na mestni, republiški in občinski ravni;
 - sodelovanje Druge scene v pogovorih s pristojnimi institucijami o vprašanih kulturne politike, še zlasti v segmentu neodvisne scene;
 - vpliv Druge scene pri sprejemanju odločitev pristojnih institucij o razporejanju sredstev za kulturo, ki morajo upoštevati skupni prispevek Druge scene lokalni kulturi;
 - povečanje medijske pozornosti in vidljivosti Druge scene v javnosti.
2. Prerazporeditev javnih prostorov:
 - dodelitev namenskih prostorov za neodvisne umetniške in kulturne dejavnosti;
 - uporaba prostorov v lasti pristojnih institucij za dejavnosti neodvisnih organizacij, skupin in posameznikov;
 - sprememba pojmovanja »javnega prostora«.

3. Transparentni mehanizmi in protokoli delovanja pristojnih institucij:

- v okviru kulturne politike;
- v okviru administracije: oblikovanje in razporejanje sredstev, infrastrukture in drugih finančnih virov; javni razpisi, delo pristojnih komisij, prerazporeditev sredstev itd.;
- v okviru pristojnih institucij in kulturnih ustanov.

Organizacija:

- *Splošna oblika:* Druga scena je platforma, ki ima predvsem funkcijo servisa na neodvisni sceni, njen namen pa je izboljšati položaj in delovanje neodvisnih umetniških in kulturnih skupin ter posameznikov/posameznic. Druga scena nima statusa pravne osebe.
- *Sodelovanje:* Druga scena ne predvideva formalnega članstva – vstop vanjo ali izstop iz nje sta odvisna od interesov in zanimanj, ki se ujemajo s splošnimi načeli platforme. V Drugo sceno se vstopi z vpisom na elektronsko mail listo, izstopi pa se z odjavo s te liste; v primeru morebitnih težav lahko v okviru liste poteka debata o možni izključitvi.
- *Sprejemanje odločitev:* O vseh vprašanih v zvezi z Drugo sceno odločajo vsi zainteresirani udeleženci in udeleženke v okviru elektronske liste, oziroma v okviru »Parlamenta« Druge scene. Operativne in strateške odločitve sprejemajo Delovne skupine, in sicer po načelu *soglasja*.

V prvem letu delovanja Druga scena ni dosegla posebnih rezultatov, a se je vendarle postavila kot največja pobuda lokalne scene in danes šteje okoli 70 skupin in posameznikov. Gre za prvo obliko solidarnostno taktičnega združenja velikega dela beograjske neodvisne scene. Prišlo je tudi do prvih pogovorov z mestnimi oblastmi, kjer je Druga scena spoz-

nana za pomembnega akterja kulturne scene. Najpomembnejša konkretna akcija je skupna pobuda za pridobitev zapuščenih prostorov skladišča NOLIT, poznan kot Magacin u Kraljevića Marka. Akcija sicer ni privedla do zavzetja prostora s strani Druge scene, sta pa bili od petih organizacij, ki sta jim mestna občina in mladinski dom dodelila prostore omenjenega skladišča v uporabo za dve leti, izbrani tudi *TKH* in *Stanica*, ki delujeta v okviru platforme in ki bosta v skladu z dogovorjeno strategijo Drugi sceni omogočili uporabo novega prostora. Boj za izgradnjo ustrežnejšega organizacijskega in pravnega modela za Magacin in podobne prostore še poteka... (Marta Popivoda)

Dr. Ana Vujanović (Beograd, r. 1975); samostojna delavka (teoretičarka, organizatorica, urednica, dramaturginja, predavateljica) na področju sodobnih scenskih umetnosti in kulture. Poleg tega je glavna urednica *TKH*, časopisa za teorijo sodobnih scenskih umetnosti, Beograd.

Marta Popivoda (Beograd, r. 1982); programska koordinatorica teoretsko-umetniške platforme *TkH*, urednica *TKH*, časopisa za teorijo sodobnih scenskih umetnosti, video umetnica in kulturna delavka.

Milica Ružičić (Beograd, r. 1979); vizualna umetnica, pankerska pevkica, članica skupine in kolektiva *Dez.org*, *Zluradi paradi* i *Cruellas*; pobudnica nehierarhičnih struktur, protisistemskih in protikapitalističnih usmeritev.

Iz srbsčine prevedla Tanja Passoni.



Milica Ružičić, *Z roko v roki*, Beograd 2007

Šefik Šeki Tatlić

MIKROB V EVROPI

Francoski predsednik Sarkozy, poroča zagrebški časopis Zarez¹, je pred kratkim v svojem govoru o Konvenciji o kulturni raznolikosti, ki ga je imel v afriškem mestu Dakar, mlade Afričane med drugim nagovoril takole: »Del Evrope, ki je v vas, predstavlja poziv k razumu in univerzalni zavesti. Drama Afrike je v tem, da afriški človek ni zadovoljivo vstopil v Zgodovino... V tem imaginarnem, kjer se vse vselej začne znova, ni prostora ne za ljudsko pustolovščino ne za idejo o napredku. Človek se nikoli ne zazre v prihodnost. Nikoli se ne preneha ponavljati... V tem je problem Afrike...«

Čprav bi takšne izjave osebe, ki svoje državljane afriškega porekla istočasno zmerja z »ničvredneži«, lahko mirno označili za neokolonialne in kot takšne za tiste, ki spodbujajo k rasni segregaciji, so te pokazatelj še hujšega problema.

Kažejo na kulturo, ki si prilašča pravico do monopola nad »razumom in univerzalno zavestjo« in ki ni nikakršna »evropska kultura« (saj ta sploh ne more obstajati), temveč je kultura, ki je nastala kot neposredna posledica liberalnega kapitalizma, ali bolje rečeno, je njegova temeljna sestavina.

Toda samo na podlagi zgornjih trditev ni mogoče določiti koordinat mehanizma, ki tiči za še tako ilustrativnimi besedami kljubovalnega francoskega predsednika.

Poziv afriški mladini, da bi prepoznala »del Evrope v sebi« pomeni poziv, da sprejme določeno definicijo razuma, tj. tistega »razuma«, ki je naravne vire severne Afrike leta in leta »razumno« brutalno izkoriščal, da bi si na osnovi teh virov zgradil materialno infrastrukturo bodoče »evropske kulture«.

Na drugi strani pa je poziv k prepoznavanju »univerzalne zavesti« poziv k sprejetju tiste zavesti, ki je tak način izkoriščanja, ki smo mu priča še danes, enostavno objektivizirala, kakor objektivizira vse ostale učinke brutalnega in brezčutnega liberalnega kapitalizma, ki se najhitreje širi prav v kulturi v njenem najširšem smislu.

Najpomembnejše koordinate omenjenega mehanizma, na katere se nanaša sintagma prepoznavanja »Evrope v sebi«, so koordinate, ki določajo paradigmo vključevanja in izključevanja, ki je ključna za razumevanje narave današnjega liberalnega kapitalizma.

Namreč ne gre samo za to, da se ksenofobični in nacionalistični elementi znotraj nadnacionalne Evropske unije vedno znova prepoznavajo kot »univerzalna zavest« in kot taka »edina civilizirana«, ki a priori izključuje vse Druge (temnopolte, Balkance, »južnjake«, »vzhodnjake«, rasno mešane, nekristjane in podobno) in s tem prispeva k nastanku cele vrste praks izključevanja.²

Nasprotno, gre za to, da se je spričo kapitalizma segregacija od rasne prelevila v tržno pogojno. To pomeni, da se današnja »univerzalna zavest« predstavlja kot tista zavest, ki se prek mehanizma vključevanja vsega Drugega kaže kot zavest univerzalne objektivizacije učinkov kapitala.

Nazoren primer je nedavna napoved Evropske unije o uvedbi t. i. »modre karte« (angl. *Blue card*), ki bo poklicno usposobljenim priseljencem omogočila pridobitev stalnega prebivališča in zaposlitev v eni od držav EU. Ali to ne pomeni, da se prav z institucionalizacijo »pobeglih možganov«, ki jo podpira objuba o bodočem materialnem razvoju, nerazvite dežele spreminjajo v še bolj nerazvite? V takem primeru bodo vsi tisti, ki bodo ostali »zunaj«, le še obstajali kot stigmatizirana entiteta, ki v sebi ni prepoznala tisto »evropsko« in je s tem sama kriva za svojo siromašnost, ali, kot je dejal Sarkozy, sami so krivi zato, ker se ne morejo »otresti ponavljanja«.

Mar ne gre tu za isti, a še bolj subtilen mehanizem, ki spominja na nacistično deportacijo

Židov v nečloveške gete (denimo varšavskega), kjer so jih v nečloveških pogojih prikazovali kot podgane, insekte, pokveke in podobno, češ da s svojimi »življenjskimi navadami« ogrožajo evropsko udobje?

Problem neprepoznavanja procesa segregacije kot takega v mehanizmu vključevanja je v tem, da ga na eni strani sam objekt segregacije ne prepozna kot takega, marveč vidi v njem »priložnost«, na drugi pa, da tudi sam subjekt segregacije (bodisi da je kulturni ali politični) ne prepozna sebe kot zatiralca, ampak kot tistega, ki spodbuja k »univerzalni zavesti«, ta zavest pa predstavlja kapitalistični mehanizem izkoriščanja za relativnega, utemeljenega in smiselnega.

Zato znotraj kapitalistične ureditve ni mogoče govoriti o subjektu (kot izvajalcu) segregacije, ampak le o stopnji, znotraj katere je določena subjektivnost spremenjena v objekt eksploatacije. V tem primeru je priseljenec, tujec, alien samo zunanji objekt segregacije, medtem ko je subjekt prvega kapitalističnega sveta, tj. beli državljani EU, goli notranji objekt eksploatacije, ki jo izvaja kapitalistični stroj.

Torej notranji objekt eksploatacije svoj pomilovanja vreden položaj objektivizira prek relativizacije učinka kapitala, tako da se opira na tisto, kar sam imenuje »razum«, ki ga ima, ker je objekt eksploatacije in ker je v sebi prepoznal evropskost. Zunanji objekt eksploatacije pa, kadar odkrije »evropskost v sebi«, postane del »univerzalne zavesti«, ki samo prispeva odtenek drugačnosti k vsesplošno priznanemu kapitalizmu kot edinemu mogočemu sistemu. Po Badiouju je to tista zavest, ki samo šteje za enega edinega, ki je kapital.

Sarkozy z enačenjem Evrope, da se razumemo, na svojstven, licemeren in hkrati vulgaren način, z razumom in univerzalno zavestjo, le naredi za vidno trditev, ki je itak poglavitna referenca, kako naj razumemo raznolikost kultur znotraj EU., Na tem pa se utemeljuje večina moralnih stališč EU. Ta moralna osnova je tudi temelj kulture, ki se zaznava kot razumna, ker je evropska.

Torej ne gre za retorično igro, kjer bi s premeščanjem pomen določene sintagme označeval neki nesporazum ali nerazumevanje kulturne raznolikosti kot take. Nasprotno, ta izjava je resnična v svoji lažnosti, kar pomeni, da dejansko označuje matrico, na podlagi katere moralna večina znotraj EU razume kulturne raznolikosti kot tiste, ki so sprejemljive in dovoljene samo zato, da bi se ohranjale na neki notranji distanci kot dokaz strpnosti (ki je sam na sebi skrajno problematičen pojem), ali kot nujen input v stroj za proizvodnjo ene edine resnice, ki ni resnica »univerzalne zavesti«, za katero si vsi prizadevamo, ampak je resnica kapitala.

»Evropska kultura«, ki ima monopol nad »univerzalno zavestjo«, je kulturna dominanta, v katero je kulturna raznolikost vključena zgolj kot dodatek patološki matrici, na podlagi katere notranji objekt eksploatacije (v našem primeru »evropski državljani«) svojo pozicijo objekta v kapitalističnem ustroju relativizira z vsiljevanjem svoje želje zunanjemu objektu eksploatacije, kot je on sam. Primer tega, kar se dogaja s tujci, ki ne pristanejo na to igro, je v glavnih potezah mogoče povezati z načinom, kako sta Hugo Chávez in Evo Morales sprejeta na Zahodu. Preprosto rečeno, dober (beri: civiliziran) je tisti, ki želi biti jaz, kdor ni jaz, se mora najprej civilizirati, tj. demokratizirati, da lahko postane jaz.

Torej, kadar Sarkozy govori, kar misli evropska moralna večina, ali samo misli, da ve, kaj ta misli, in pravi »V tem imaginarnem, kjer se vse vselej začne znova, ni prostora ne za pustolovščino ne za idejo o napredku«, pomeni, da na Afriko gleda kot na nekaj imaginarnega. Po Lacanu sta v imaginarnem redu, ki sestoji iz slik, predstav,

imaginacije ali zablode, Ego in sam imaginarni red tisti točki, ki ustvarjata radikalno odtujitev. Odtujitev od česa?

Na eni strani je Afrika predstavljena kot Sarkozyjevo (»evropsko«) imaginarno, sestavna komponenta evropske percepcije (afriškega) tujca kot niza slik, ki definirajo evropskega drugega. V tem primeru se tujec percipira kot splet imaginarnih podob, ki jih sestavljata evropski ego in evropska imaginarnost. Afričan je tako dojet kot splet podob, ki je kot zunanji objekt percepcije obdan z muhami in čaka na humanitarno pomoč iz Evrope, ko pa vstopi vanjo in postane del evropske »univerzalne zavesti«, prevzame vlogo tujca, ki ima v popkulturnem kontekstu stereotipiziranih podob »boljši smisel za ritem, širše kosti, je uspešnejši športnik« in še bi lahko naštevali. V tem smislu je Sarkozyjeva imaginarna podoba odraz njegove evropske narcisoidnosti, ki sprejema drugega le kot stopnjo za merjenje veličine svojega lastnega ega. S tem se Sarkozy odtuja od samega objekta svoje sintagme, odtuja se od univerzalnega pojmovanja »univerzalne zavesti«, ki jo na eni strani narcisoidno propagira, na drugi pa se od nje oddaljuje, ker ji dodaja predznak »evropskosti«.

Sarkozyjeva, tj. evropska odtujitev od univerzalne zavesti, pomeni tudi odtujitev od percipiranja tujca kot ne-imaginarne entitete, ali, kar je še pomembnejše, gre za odtujitev od univerzalne zavesti kot politične zavesti. Ego+imaginarno=narcisoidno je pozicija, ki ne prikazuje samo odnosa do drugega, temveč tudi do samega sebe, do svoje lastne kulture, katere temeljna podstat je postala produkt imaginarnega, ne pa odraz stvarnih proizvodnih odnosov v kapitalizmu. Torej, odnos do sebi drugačnega je odnos do svoje kulture, ki je vse manj univerzalno politična in vse bolj imaginarna, kulturalizirana. Kultura, ki samo prispeva k raznolikosti enega edinega kapitala.

Mladim Afričanom se s pozivom k odkritju evropskosti v sebi ne ponuja nič drugega kot odtujitev od njihove lastne percepcije Afrike, tj. od afriške kulture, ki je neodvisna od evropske. Skratka, Sarkozyjev govor jim ne ponuja nič drugega kot odtujitev od njihovih samih zaradi nekaterih fantazmagoričnih »vrednot evropske kulture«, v kateri bodo morda nekoč prevzeli vlogo visoko kvalificirane delovne sile...

Ta kontekst nas pripelje do samega pojmovanja tujca v »evropski kulturi«. Kultura s predznakom evropskosti tujca sprejema samo deklarativno oz. prav toliko, kolikor ta prepozna »evropskost v sebi«, toliko torej, kolikor postane del fantazme o »evropski kulturi«. Tujec, denimo Afričan, znotraj »evropske« kulture ni nikoli sprejet za tisto, kar je, ampak je sprejet šele potem, ko je spremenjen, mutiran, predstavljen kot nekaj, kar se lahko prenese, kot nekaj, kar je postalo »prijetno« za evropsko imaginarnost.

Potemtakem mora biti tujec »predelan«, da je lahko sprejet v »evropsko kulturo«. Odličen primer takega mehanizma, s katerim prvi kapitalistični svet, ta krasni svet lepote, bogastva in fines, predeluje vse tisto, kar sicer ne prenaša, je britansko podjetje GIGANTMicrobes (gigantski mikrobi), ki je na trg lansiral serijo plišastih igračk v obliki virusov salmonele, ebola, malarije, sifilisa, kuge... Podjetje je na osnovi mikroskopskih slik omenjenih virusov naredilo igračke, ki izgledajo kot virusi, a so prijetnih barv, sešiti iz mehkega blaga, skratka, izgledajo pristrčno kot plišasti medvedek Teddy.

Vse te bolezni, še zlasti ebola, malarija, AIDS, poleg tega, da menda v glavnem izvirajo iz Afrike (pomembno je, da niso evropskega porekla), nenehno ogrožajo življenja zahodnjakov in so neke vrste »grozilne sence«, ki imajo lahko potencialno poguben učinek na udobje povprečnega zahodnjaka. Gre za bolezni, ki simbolizirajo prehajanje realnega v imaginarno strukturo zahodne kulture in so primer mehanizma, ki nam pokaže, kako se nekaj, kar



Ebola – plišasta igračka

težko prenašamo, prepakira v nekaj, kar ne bo ogrožalo naših udobnih življenj. Če se vrnemo na primer o Židih, ki so jih nacisti predstavljali kot insekte, kot virus, ki razžira tkivo srednjeevropske kulture, ali ne bi lahko trdili, da te igračke v metaforičnem smislu dejansko predstavljajo podobo tujca, Afričana, vzhodnjaka, ki je sedaj v vlogi mehke, krznene in prikupne igračke?

Podobe teh mikrobov so čiste podobe mehanizma, preko katerega zahodnjaška kapitalistična kultura vidi tujca kot mikrob, tujec, katerega obstoj in navzočnost ogrožata udobje zahodnega subjekta, tj. ogrožata zahodno imaginarnost. Zato lahko Sarkozyjev poziv afriški mladini, da v sebi prepozna tisto »evropskost«, razumemo kot poziv, da se med njenim vključevanjem v evropsko pojmovano »univerzalno zavest« prepozna kot ljubeč plišasti mikrob. Zato mora biti zadovoljna, saj ni grozljiv, ampak ljubeč mikrob, ki ima svoje mesto v »univerzalni zavesti«. Nenazadnje, Sarkozyjev poziv ni nič drugega kot poziv mladim Afričanom, da v sebi prepoznajo potencial za Sarkozyjevo okrutno izživljanje, da prepoznajo njega samega v sebi, in da se zavejo, da bodo le kot delovna sila del kulture, ki je spričo kapitala tako kanibal-ska, da je lahko zmožna vsako svojo nadaljnjo metastazo, vsako svojo nadaljnjo rakasto tvorbo, poimenovati za civilizacijski dosežek.

Viri:

1 Glej časopis Zarez, Zagreb, z dne 20. 9. 2007, str. 7.

2 Izključevanje je tukaj pojmovano v smislu ravnjanja s priseljenci, cenzure in rasne segregacije na ozemljih, kjer je na oblasti klerofašizem, npr. v francoski Provansi, kjer je po Le Penovi zmaga levičarska literatura stigmatizirana ali celo prepovedana, na Poljskem, kjer smo priča segregaciji seksualnih manjšin, ali v Parizu, kjer poteka segregacija Francozov alžirskega porekla, in še bi lahko naštevali...

Šefik Šeki Tatlić je teoretik iz Sarajeva, ki pripravlja doktorat na Univerzi v Zagrebu, Fakulteta za sociologijo.

Iz hrvaščine prevedla Tanja Passoni.

Manuela Bojadžijev in Serhat Karakayali

AVTONOMIJA MIGRACIJE. DESET TEZ ZA METODO

Teze so nastale v sklopu raziskovalnega projekta *Transit Migration* na področju kulturne antropologije in evropske etnologije na Univerzi v Frankfurtu.¹ Ta projekt je obdeloval transformacijo evropskega migracijskega režima in nacionalne strategije političnih akterjev, kot so EU in druge institucije. V okviru etnografskega raziskovanja in politične analize, ki ga je opravil omenjeni projekt, je šlo tudi za migracije.²

Pri raziskovanju migracij se večkrat znajdemo pred presenetljivo praznino: raziskave ne upoštevajo subjektivnih dimenzij migracije. Menijo, da je dovolj, če migrante in migrantke »opišemo« s pomočjo institucij in ekonomij, politike in zakonov, medijev in kultur. S tem besedilom želimo to perspektivo za hip preobrniti. Predlagamo, da bi migracijsko gibanje sledilo tistim smernicam in potem, ki prestopajo meje Evrope in sočasno kažejo v smeri EU. S pomočjo migracijskih gibanj in na njih utemeljenih migracijskih politik želimo razbrati smernice novega evropskega režima migracijske politike in novo nastajajočega migracijskega sistema. Migracijska gibanja pa želimo predstaviti tudi kot simptom, ki se ga da natančno razbrati, če si le zastavimo sledeča vprašanja: kaj nam pove prestopanje meja, prečkanje teritorijev, prepletanje kultur, preizpraševanje institucij (denimo nacionalne države ali sistema državljskih pravic), povezovanje jezikov ter beg pred izkoriščanjem in zatiranjem? Kako potekajo migracijska gibanja v teh razmerah glede na aktualno družbo in kakšna naj bo pot, s katero naj presegamo takšna razmerja?

V naslovu omenjeno metodo sicer velja razumeti bolj kot predlog, ki upošteva nova vedenja o raziskovanju migracij in zavrača druga; pravzaprav ta metoda naj bi nas nagovarjala s pomočjo novih spoznanj, akumuliranih v migracijskih gibanjih in organizacijah, in naj bi na podlagi teh spoznanj razvijala nove perspektive za raziskovanje in prakso migracij. V besedilu predstavljamo teze za oblikovanje takšne metode.

1. »Trdnjava Evropa«

V zadnjih letih se koncept avtonomije migracij trudi preseči metaforo »trdnjava Evropa«, ki namiguje, da strategije migracijske politike EU temeljijo zgolj na preprečevanju migracijskih gibanj in na militarizaciji zunanjih mej. Ta vidik migracijske politike nedvomno obstaja, a če raziskovanje migracij vezemo le na takšne institucije in strukture, se nam druge razsežnosti migracij izmuznejo. Če pa upoštevamo tudi druga določila in politična razmerja, lahko dojamemo, da meje niso enostavno zaklenjene, Evropa ni zapečaten, pač pa je kompleksen sistem omejitev, diferenciacij in hierarhij, delno pa vključuje tudi migracijske skupine.

2. Vodovodna pipa? Ne!

V novih teorijah migracij vse bolj prevladuje mnenje, da enostavno dodajanje faktorjev *push* in *pull* ni dovolj za razumevanje migracij. Predstava, da se ljudje podajo na migracijsko pot, ker so brez dela in bi ga radi dobili drugje, je ravno tako preozka kot ta, da lahko države sprejemnice tokove delovne sile usmerjajo le glede na njihove ekonomske potrebe. Migracija seveda temelji na preračunu, vendar ne individualnem: že dolgo je nesporno, da migracije niso projekti posameznikov, temveč temeljijo na mrežah in se znotraj le-teh tudi dogajajo. Nadnacionalni prostori, ki ob tem nastajajo, nedvomno pričajo o dejstvu, da migracije niso enosmerna cesta; mnoga mesta, kamor prihajajo prišleki, so križišča in ustvarjajo nadaljnja izhodišča. Drži, da so države, kot sta Nemčija ali ZDA, sklenile sporazume o privabljanju tujcev ter uvedle urade za njihovo sprejemanje, a te države niso prve novačile migrantov. Taki ukrepi so bili večkrat reakcije na že potekajoče migracije, z namenom, da bi jih nekako obrzdali in regulirali. Migracija je socialno gibanje, v katerem gre za strategije preživetja in ki prinaša lastne oblike in prakse organiziranja. Maxa Frisch je to opisal nekako takole: »Pokli-

cali smo delovno silo, prišli so ljudje.« Ta izjava se predvsem nanaša na migracije tako imenovanih »gastarbajtarjev«, ki so od petdesetih let prejšnjega stoletja prihajali v Zvezno republiko Nemčijo. Ta izjava še danes velja za pomembno oporno točko multikulturalistične ali levoliberalne kritike hladne racionalnosti ekonomskega upravljanja migracij. Prevladujoča interpretacija spodbuja k empatiji do migrantov, z naše perspektive pa jasno kaže na pomanjkljivost v upravljanju migracij, oziroma na dejstvo, da subjektivitete migrantov ni možno zreducirati na njihovo vlogo delovne sile, kakor nas želi prepričati ekonomska doktrina vrste *homo economicus*. Migracije se ne da priviti in odviti kot vodovodna pipa.

3. Integracija proti državljanom

Tako politični kot teritorialni vidik upravljanja migracij se seveda stalno spreminja. Tam, kjer migranti niso omejeni na vlogo le delovne sile, se uporabljajo drugi pristopi. Države, v katere se migrira, na »nacionalne« (torej drugačne) načine življenja, nastajanje in vzdrževanje »nacionalnih« struktur gospodinjstva, pa tudi na boje migrantov, odgovarjajo z zahtevami po integraciji: integracija določa možnosti prilaganja, ki jih morajo migranti sami izkoristiti. Aktualni integracijski dispozitiv, ki odmeva po vsej Evropi, spodbija vsakdanje običaje migrantov in njihove v socialnih konfliktih kolektivno določene zahteve. Države zahtevajo od migrantov, da te običaje zamenjajo za drugačne, predvsem za državne vrednote. V teh situacijah služi ta integracijski imperativ simbolni in materialni obnovi vladajočega reda. Temu niso podrejeni le migranti, temveč ta vladajoči red želi poseči tudi v druge uradno uveljavljene pravice. Takšna integracija ne zagotavlja pravic migrantov. Mnogi socialni konflikti, ki so jih spodbudili migranti, ne izhajajo iz tega, da bi želeli postati državljanji – vztrajajo namreč pri tem, da to že so.

4. Subjekt zgodovine?

Migrantke in migranti nikakor niso le novi ali stari protagonisti družbenih sprememb. Migracijski boji lahko seveda konstituirajo novo razumevanje političnega, a ne le zato, ker migracijska gibanja težijo k ekscesom, pač pa ker nadnacionalne oblike podružbljanja premikajo meje nacionalne države.

5. Nobenih nepridipravov, nobenih žrtev

Vrniti migraciji njeno »subjektivno podobo« ne pomeni niti govoriti o individualnih usodah niti (če emfatično pretiravamo) razglasiti prakso subjektivizacije migrantov kot trdno garancijo za subverzijo. Ta subjektivizacija zdaj oscilira med dvema, večkrat spolno zakodiranimi figurama: na eni strani migrantom, čigar tendenčna kriminalna energija privzema podobo le ogrožanja družbe, na drugi strani pa migrantko, ki je žrtev tihotapcev in migracijskih tihotapskih mrež ter slabih razmer, ki migrantke silijo k migraciji. Ta razdelitev na nepridiprave in žrtve pride prav represivni nadzorni tehnokraciji, da boj proti migraciji prikaže kot humanitaren ukrep za zaščito nedolžnih žrtev organiziranega kriminala.

6. Vrtinec hibridnosti

Pri migrantih ne gre za kak nov zgodovinski subjekt, prav tako ne gre za dvigovanje prahu glede migracijskih identitet, kot se predstavlja v nekaterih kulturoloških pristopih, ki vodi v hibridnost. Paradigma hibridnosti navsezadnje ostaja na področju reprezentacijske politike, ki je zelo povezana s predstavami identitet. Identiteta sama sicer ni neproblematična kategorija, temveč prej učinek nečesa: posebej identitete v smislu ras niso esencialne, pač pa gre bolj za oblike predelovanja socialnih nasprotij. V nacionalni državi pomeni izraz ljudstvo-kot-nacija posebno naslavljanje ljudi na državnem ozemlju, ki mora biti kapitalistično kodirano. Hibridnega prostora pa kljub temu ne more biti, ker (kot spoznava kulturologija) so vse subjektivne pozicije hibridne iz preprostega razloga, ker namreč ni predhodnih nehibridnih izhodiščnih pripadnosti ali kultur.

7. Subjektivizacija in identiteta

Subjektivizacija ni kakšna dana kategorija, temveč se pojavi in spreminja z družbenimi oblikami, v katere je vključena trgovina. Te oblike same zase niso stabilne, pač pa gre prej za oblike prometa družbenih protislovij, ki nastajajo v njih ali z njimi. »Viri« subjektivizacije se potemtakem večkrat nahajajo v oblikah kolektivnosti, ki nastanejo iz konfliktov. Delovski razred so v zgodovini Evrope ponavadi predstavljali sindikati in socialdemokratske stranke. V kontekstu migracije je ta vir sicer večkrat problematičen: ker migranti nenehno oscilirajo med vključenostjo in izključenostjo v določeni nacionalni državi, to pa jim onemogoča dostop do klasičnih državljskih virov politične subjektivnosti. Organizacija mobilnosti in odpor proti rasizmu oblikujeta nove vire za oblikovanje subjektivnosti migrantov.

8. Zgodovina

Metoda terja drugačno razumevanje zgodovine. Migracijski boji so pripomogli k spreminjanju zgodovinskega toka. Migracija je vpletena v različne boje, iz katerih izhajajo nove zgodovinske konjunktore, iz njih pa se oblikujejo tudi novi migracijski režimi, nove ideološke rasne konstrukcije, nove človeške pravice itd. Govoriti o migracijskem gibanju in njegovi avtonomiji ne pomeni, da lahko o njem razmišljamo kot o nečem, kar je ločeno od družbenih razmerij ali celo osvobojeno le-teh. Migracije največkrat obstajajo kot konkretne prakse, vpletene v razmerja moči in oblasti. To pa ne pomeni, da so migranti obsojeni na venomer identično reproduciranje teh razmerij. Če razmišljamo drugače, recimo na materialističen način, lahko v tem kontekstu opustimo idejo, da je migracija le odvisna spremenljivka, npr. od revščine, produkcijskih načinov ali tihotapcev. Kar tudi pomeni, da migracije lahko povežemo z drugimi družbenimi in političnimi projekti emancipacije.

9. Ni kapitalizma brez nadzora mobilnosti

Mnogi vidijo (predvsem ilegalno) migracijo kot predhodnico nekega novega, ultrafleksibilnega storitvenega proletariata, ki ga je zaradi pravne in socialne situacije, v kateri živijo in delajo migranti, še posebej lahko izkoriščati in je zato njegov položaj brezupen. Ta vidik zavzema perspektivo, ki ji zgodovina teritorializacije žive delovne sile nasprotuje. Kajti nasprotje med sedečo in mobilno delovno silo je samo po sebi produkt socialnih kompromisov na ravni nacionalne države.

Prvi evropski proletarci so bili potujoči delavci. Ti ljudje so v begu pred pogoji fevdalnega produkcijskega načina prihajali delati v mesta, vsepovsod po Evropi pa so jih preganjali kot potepuhe, reveže in malopridneže. Proti njim so bili tako plemiči, ki so se jih bali v političnem smislu, in cehi, ki so se jih bali v ekonomskem smislu.

Zgodovinsko gledano je »nevarni družbeni razred« oziroma »drhal« (angl. *mob* – je izraz, ki izvira iz latinske besede za gibanje) vse tisto, kar dandanes imenujemo »delovski razred« in je zunaj okvira države. Z integracijo teh skupin oziroma njihovo »nacionalizacijo« so bile vse lastnosti, ki so jim bile pripisane, prenesene v okviru meja nacionalne države. Strukturno se je to stanje stabiliziralo z dejstvom, da sta politika plač in blagovna politika spremenili trg delovne sile v bojišče: ženske in otroci so bili kot »umazana konkurenca« pregnani s trga delovne sile. K »umazani konkurenci« štejejo tudi »tujci«, zatorej ni naključje, da so bili delovski sindikati skozi zgodovino vedno proti migracijam.

10. Avtonomija

Avtonomija nastane v socialnih konfliktih, v katerih se oblikujejo nove oblike sodelovanja in komunikacije ter nove oblike življenja. Zaradi vztrajnosti migracijskih gibanj in nuje mobilnosti na osnovi socialnih mrež, iz koncepta avtonomije navezuje na migracijo. V procesu migracije se migranti in migrantke izmikajo

ustaljenim oblikam socializacije. Vendar pa v procesu migracije obstaja nekakšna dialektika. Mobilnost je denimo vir eksploatacije, če kapitalizem temelji na mobilnosti delavcev, istočasno pa je mobilnost tudi vir pobega iz razmer eksploatacije in zatiranja. Migracija je odvisna tudi od obstoječih oblik podružbljanja, hkrati pa jo ne moremo popolnoma usmerjati. Procesi migracije pripeljejo lahko do določenih struktur gospodinjstev, političnih organizacij in ekonomskih načinov produkcije, ki segajo od negotovih delovnih razmerij do kapitalističnih dejavnosti. Socialne mreže lahko oblikujejo urejene skupnosti s trdnimi vzorci identitete. Avtonomija in heteronomija nista osamljeni. Procesi migracije narekujejo nove oblike podružbljanja in avtonomije.

Viri:

1 <http://www.transitmigration.org>>www.transitmigration.org
2 Besedilo je bilo objavljeno v *TRANSIT MIGRATION* (2006): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas* (Turbulentne meje. Nove perspektive migracije na evropskih mejah), Bielefeld. Za objavo v pričujoči številki Reartikulacije ga je predlagala sodelavka časopisa Petja Dimitrova.

Manuela Bojadžijev je predavateljica na Oddelku za sociologijo na londonski univerzi Goldsmiths in gostujoča predavateljica na Mestni univerzi v Londonu. Je članica sound-art zasedbe Ultra-red.

Serhat Karakayali je sociolog, avtor študije o genealogiji ilegalne migracije v Nemčiji; je strokovni sodelavec v raziskovalnem projektu *TRANSIT MIGRATION* na Inštitutu za kulturno antropologijo in evropsko etnologijo. Trenutno je sokurator razstave o arhitekturi, migraciji in kolonializmu v Hiši svetovnih kultur (nemškem centru za zunajevropske kulture v Berlinu).

Petja Dimitrova je umetnica. V praksi se ukvarja z likovno umetnostjo, kot tudi s političnim in participativnim kulturnim delom v umetniških skupinah in nevladnih organizacijah. Je magistrica umetnosti in asistentka na Akademiji za likovno umetnost, Post-konceptualne umetniške prakse, Dunaj.

Prevod iz nemščine: Amidas prevajalsko podjetje d. o. o.

Ksenija Berk

KDO SE BOJI ESTETIKE?

Ste se kdaj vprašali, kako filozofi iščejo in včasih celo najdejo odgovore na zapletena in na videz nerešljiva vprašanja o smislu, bivajočem, dobrem, svobodi, volji, dogmatizmu, manipulaciji... in kar je še podobnih velikih tem in zgodb? Če hočete priti do res raznolikih odgovorov in ne do konsenza, za katerega se ponavadi ogrevajo veliki, in ki je po pravilu vedno gnil, potem jih morate vplesti v igro. Če boste imeli srečo in vam bo uspelo na istem kraju ob istem času zbrati predstavnike različnih filozofskih šol, vam bo marsikaj postalo bolj razumljivo in domače, saj vas bo neprestano spominjalo na situacije, ki jih poznate že iz otroškega vrtca.

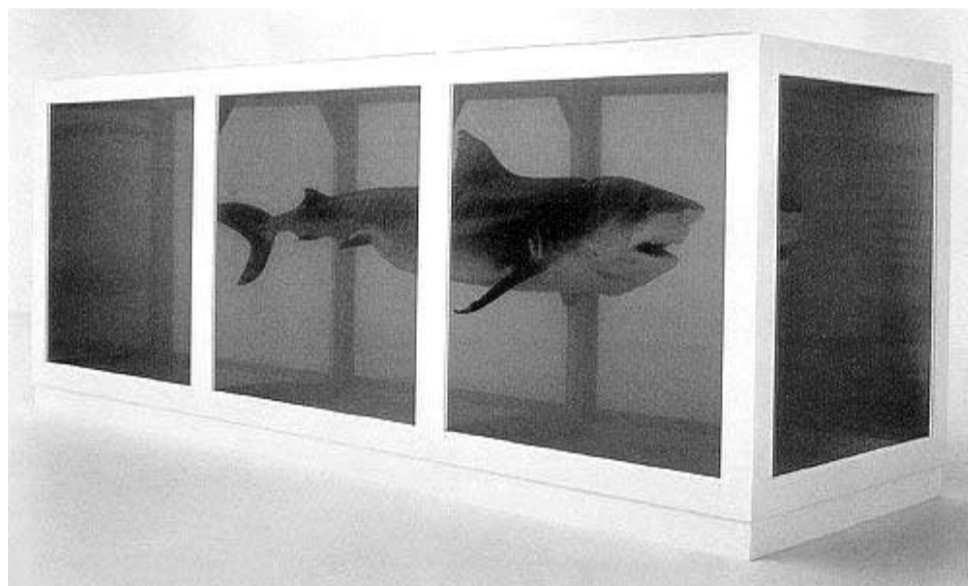
Kot se za vse igrice, kjer nastopajo velika vprašanja, spodobi, se vse začne z vsesplošnim neredom in dokazovanjem, kdo je tisti, ki ima najbolj prav. Najprej nastopijo tisti najbolj demagoški, ljubljenci velikih, ki pridno zrecitirajo svojo, pardon – učiteljevo definicijo, in se pohlevno usedejo nazaj na svoje mesto, zadovoljni, ker jim je uspelo prepričati že prepričane. Takoj nato sledijo največji razgrajči, ki s stisnjenimi zobmi preberejo, kar pač imajo in nato nonšalantno odidejo v publiko samo zato, da lahko že naslednji trenutek svojo premoč sprostijo tako, da začnejo nagajati tistim, ki niso nič krivi. Ni nam treba posebej poudarjati, da gre v večini primerov za šibkeše in dosti mlajše. Za izživljanje so še posebej privlačni, ker so še toliko neboljani in nedorasli, da jim je čisto vseeno, kaj si kdo o njih misli. Glavno, da ostajajo zvesti svojim načelom. In prav to jezi razgrajče, ker vedo, da malim na prvi pogled nihče ne bi prisodil kakšnih subverzivnih nagnjenj, pridobljenih šibkosti v moralnih vlaknih, idej o spreminjanju sveta, skratka številnih nevarnih simptomov najbolj nalezljivih bolezni demokracije. Pri nekaterih malčkih lahko omenjeni simptomi že po prvih javnih recitiranjih definicij nevarno in nepopravljivo eskalirajo v različne verzije borcev za enakopravnost. Obstajajo še četrti, pridni in lepi, lepo poštrikani, z veliko sladkornico pod pazduho, ki se po svojem nastopu praviloma razdelijo na dve skupini: zadovoljni prestopijo k demagogom, nezadovoljni pa se užaljeno skrijejo za hrbet prvega velikega razgrajča in se iz varne razdalje privoščljivo smejijo, ko jih fašejo šibki. Zvezde smo prihranili za konec, ker tako in tako vedno zamudijo, obrnejo nase tudi najmanjšo pozornost, zavzamejo oder, misli, duše, telesa, prostore... in tekste.

Borbe filozofov, njihovih polbratov in somišljenikov so še posebej hude, ko se začnejo vrteti okrog vprašanj, povezanih z različnimi področji, kot so npr. znanost, politika ali umetnost, in ko si pravila začnejo postavljati sami. Takrat je vse na moč podobno igrici kdo se boji črnega moža? Ko črni mož izreče to strašno vprašanje, morajo vsi v en glas zakričati: nihče! in se nato kriče razbežati naokrog. Igra je končana, ko črni mož ujame zadnjega med njimi, ki je tudi tokrat mlajši, hitrejši, spretnejši in vzdržljivejši med njimi, ki nato postane nov črni mož in igra se lahko prične znova.

Pred dobrim desetletjem je tako v maniri črnega moža Gérard Wajcman v svoji knjigi *Objekt stoletja* (prevod, Analecta, Ljubljana, 2006) postavil retorično vprašanje: »Kaj, če bi sedaj, ko je čas, da upihnemo svečke tega starega stoletja, odprli razpis za izbor Objekta 20. stoletja?« In množica kolegov je navdušeno zakričala: »Daaaaaaaaa!« in se pognala na lov za modernim objektom. Lov na tisto nekaj, kar naj bi predstavljalo, ali še bolje naseljevalo specifični materialni nosilec pomena, ne glede na to, da so tisti najbolj skeptični trdili, da lahko objekt stoletja predstavlja samo nekaj, kar je že po svojem bistvu neizrekljivo. In kako torej izmed množice objektov najti in izbrskati prav tistega, ki ga je Wajcman že na začetku zastavil tako, da lahko ustreza ideji in strategijam sodobnih blagovnih znamk? Kot pravi črni mož se je Wajcman na začetku polotil iskanja na mestu, za katerega je že vnaprej vedel, da se tja ni nihče skrtil – med ruševinami, ki nam jih je s številnimi vojnami prineslo minulo stoletje. Za nekatere

sodelujoče v igri je bil to jasen znak, da jim črni mož s tem, ko jim spretno nastavlja ruševine v konstrukcijo objekta stoletja, pravzaprav pripravljata past, v katero se lahko ujamejo, saj pri odkrivanju skrivališč redko pogledajo dvakrat na isto mesto. Če se ne pustijo zvesti, jim Wajcman kmalu razloži, kako za gradnjo objekta stoletja potrebujemo veliko močnejši material, kot so ruševine. »Ruševina je objekt in poleg tega še spomin na objekt, objekt, ki ga je uporabil njegov lastni spomin... Ruševina je objekt, ki je postal skupna sled, objekt, ki je stopil v Zgodovino. ...Je objekt, ki je postal zgodovinska spužva, akumulator spomina.«

Če so ruševine po eni strani akumulator spomina, po drugi vpeljujejo tudi moment pozabe, ugotavlja Wajcman in se jim zaradi tega raje odreče. Skušaj iskati dalje in igra se nadaljuje, onkraj kraja pozabe, negacije in potlačitve,



Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Memory of Someone Living*, 1991

čeprav je prav potlačitev ena velikih zagat 20. stoletja. A vendar nam v nadaljevanju že nekoliko razkrije, s čim naj bi se ukvarjal objekt, da bi zadostil pogojem, ki bi ga po badioujevsko zanesljivo prešli tako, da bi iz njega iztisnili objekt stoletja. Wajcman se pri tem postopku zateče k taktiki izključitve iz lacanovske psihoanalize. Bistveni pogoj za konstrukcijo objekta stoletja, kot ga vidi, namreč ni v potlačitvi ali pozabi, kot bi lahko na prvi pogled sklepali iz njegovega pisanja. Konstitutivni pogoj konstrukcije avtor umesti v radikalno uminitivo, v tisto nekaj, kar prekinja z vsako manifestacijo simbolnega reda in na mestu izključitve pušča praznino ali zev, če vam je tako ljubše.

Če je naloga objekta, kot jo vidi Wajcman, pokazati in seči onkraj objekta samega, nam postane jasno, zakaj se je iskanja objekta lotil v zelo zanimivi in navdse zapleteni triadi odnosov, umeščenih na začetek dvajsetega stoletja, ki slišijo na Objekt-Umetnost-Šoah. Pot je sicer malce nenavadna, a vendar niti najmanj presenetljiva, saj velja za preizkušeno in zelo udobno metodo lovljenja tistih, ki se nikakor nočejo upehati. Iskanja pomena in smisla onkraj objekta se loti po dveh vzporednih poteh. Prva pot vodi skozi idejo nepredstavljevega v filmu *Shoah*, režiserja Clauda Lanzmanna. Druga pot se vije skozi dve veliki deli likovne umetnosti z začetka dvajsetega stoletja. Prvo delo je Duchampov ready-made z naslovom *Kolo*, drugo pa Malevichev *Štirikotnik*, popularno imenovano *Črni kvadrat na belem polju*. Povezava je pravzaprav njegova fiksna ideja, saj je prepričan, da sta prav ti dve likovni deli povezani s Šoah (»neizmerna katastrofa«, izraz, ki ga Judje uporabljajo za holokavst).

Pri tem se sicer Wajcman nekoliko skuša izvleči iz zagate, v katero se je pri tem sam spravil, da njegov namen ni bil ustvariti nasilnega interpretativnega aparata, čeprav mu pozorni lovljenec, tisti, ki pozna tudi zgodovino in teorijo tako moderne kot sodobne umetnosti,

upravičeno oporeka. Tisto, kar je vsem naštetim umetniškimi delom skupno, je, da obstajajo kot priče, sledi nečesa, česar s prostim očesom ne moremo videti, ali drugače – postanejo materialna znamenja misli.

Še posebej pazljivi moramo biti pri avtorjevi trditvi, da so umetniški objekti interpretativni stroji, pri katerih moramo spraviti v delovanje njihovo lastno interpretativno zmožnost. »Rad bi, da bi začeli na umetniška dela gledati kot na misleče objekte in da bi svet gledali s pomočjo teh del.« Na tem mestu se začnejo težave, saj mlajši in gibkejši kolegi iz estetike začnejo nergati, da se črni mož iz filozofije nekoliko preveč naivno naslavlja na teorije konceptualne umetnosti in ready-madea. Neumorno ga začnejo opozarjati, kako je že od Duchampa dalje vsa umetnost samo še konceptualna, kar je pred njimi ugotavljal že Joseph Kosuth, pa mu nihče

jale smrt, so brez dvoma tisti dogodek, ki je človeštvo oropal vse človečnosti. A vendar Wajcman ne vidi filma *Shoah* kot dokument o grozotah, ampak prej kot del tistega, kar dokumentira in monumentalizira. Pri tem pa nas Jacques Rancière upravičeno opozarja, da se tudi pri Lanzmannovem filmu nikakor ne moremo izogniti vprašanju sublimnega, naj ga skušamo še tako potlačiti. Tisto, kar je pravzaprav vsem trem delom skupno, ni Šoah, kot to vidi Wajcman. Skupno jedro okoli katerega krožijo, ne glede na to, kako pristopimo k njihovi obravnavi, je vprašanje reprezentacije, pa naj gre za vprašanje o podobi, umetniškem objektu ali odsotnosti le-tega. Wajcman pri tem nekoliko ostaja na površju, predvsem zato ker od objektov umetnosti pričakuje, da svetu nastavljajo zrcalo. A umetniški objekti že dolgo časa niso več zrcala, v katerih bi se vsakdanjost narcisistično ogledovala v freudovskem pomenu avtoerotike, ampak načini konstruiranja realnosti. Morda potrebujemo še nekaj primerjav, s katerimi bi Wajcman zaokrožil celoto in povezal velike zgodbe umetnosti dvajsetega stoletja. Umanjka nam enakovredna primerjava oziroma ustrezne dvojice z obdobja visokega modernizma. Tako bi si lahko enakovredno privoščil poseg v Yvesa Kleina in njegova velika monokromatska platna, s patentiranim odtokom modre barve, zraven pa pridal pisanja Josepha Kosutha, predvsem *Art After Philosophy and After*. Primerjavo s Šoah, ki je sicer po svojem bistvu popolnoma neprimerljiva, pa bi lahko ustrezno zasidral v vietnamski vojni. Še večji zalogaj bi predstavljal poseg v množico majhnih zgodb postmodernizma in v njem iskati novi enakovredni sidrišči. Umetniško delo s tega obdobja, ki nekoliko paradoksalno razkriva Wajcmanovo izbiro Šoaha, je delo britanskega umetnika Damiena Hirsta *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Razkriva nam, kako umetniški objekt nosi dve vrsti spomina: akumulirani spomin v ruševinah in spomin znotraj živega spomina, kot sled, pričevanje, podoba v nenehni nevarnosti, da se dekonstruira, razpade, razgradi, pospravi in pozabi. Tako kot se počasi pozablja drugi del te diade označevalcev – vojne v Iraku.

Črni mož z začetka zgodbe se je dodobra upehal, preden je ujel še zadnjo med njimi in ji predal temno ogrinjalo. Težko jo je bilo ujeti, ker ni gradila mostov, kot so to počeli drugi, ampak je raje letala nad nevarnimi prepadi, v kateri je poželjivo upirala svoj pogled. Zdaj vas bo ona preganjala dalje. Ko jo je ujel, ji je kot pravi veliki brat najprej preveril dokumente. V zeleno usnje so bili oblečeni in na robovih že nekoliko oguljeni, pod biometričnim zapisom pa se je v hologramu zasvetil napis: estetika.

ni očitil nerganja. Ne manjka niti očitkov o navdušenju nad premočjo, ki jo ima kot veliki brat, zaradi česar pozablja, da so prav ideje o umetniškem objektu, kot mislečem objektu, velike teme, ki sta jih tako estetika kot likovna teorija odkrili in do osnovnih gradnikov proučili že pred dobrimi štiridesetimi leti. Zatorej se takšno evforično navdušenje nad vnovičnim odkritjem mislečega objekta lahko danes zelo nerodno pripeti le še kakšnemu trdemu filozofu, ki skuša ostati hermetično zaprt v svoj na videz čisti svet teorij, pri čemer mu umanjka zrcalo, v katerem bi lahko uzrl tudi svojo nič več čisto podobo. Ko se takšni filozofi, ki zelo dobro koreninijo predvsem v mlajših članicah EU, podajo na velike pohode v polje vsakdanjega življenja, se zaradi različnih razlogov pač hočejo igrati črnega moža na polju umetnosti, politike ali znanosti. Pri tem se srečajo z realnostjo, na katero največkrat niso pripravljene. Oboroženi s svojim interpretativnim aparatom v drugih znanstvenih disciplinah nemalokrat izpadejo nekoliko naivni, če ne zastareli. Alain Badiou je že vedel, ko je razložil, kako filozofija ne proizvaja resnic, ampak jih le interpretira. In tako je tudi v tem primeru umetnost, ne pa filozofija, proizvedla resnico, da ni pomemben objekt, v katerem se konstituira, ampak je bistvo umetniškega dela ideja oz. misel, ki jo komunicira.

Wajcman se je iskanja objekta stoletja sicer lotil korektno in z veliko vnemo, a vendar iz zelo udobne pozicije, saj je posegel v glavne, recimo temu objekte modernizma. Da je primerjal Duchampa, Malevicha in Šoah je s historičnega vidika sicer razumljivo in zelo na mestu, vendar morda ne toliko posrečeno v igri iskanja objekta stoletja. Razumljivo z vidika, da prav Lanzmannov film *Shoah* govori o tisti veliki travmi dvajsetega stoletja, ki danes obstaja le še kot sled, spomin, a je stoletje zaznamovala v tej meri, da ničesar, kar se je zgodilo po Auschwitzu, ne moremo več brati tako, kot smo to lahko počeli pred tem. Tovarne, ki so dobesedno proizva-

Mag. Ksenija Berk deluje kot teoretičarka, kritičarka in raziskovalka s področja vizualnih umetnosti in oblikovanja. Živi in dela v državah EU. Pripravlja doktorat iz estetike na Univerzi v Novi Gorici.

235.000.000.000

777.000.000.000.000

**235 BILLION DOLLARS
AFRICA'S EXTERNAL DEBT**

(Debt level of sub-Saharan Africa in 2004 according to the World Bank)

**777 TRILLION DOLLARS
DAMAGES FROM SLAVERY &
COLONIALISM**

(Source: African World Reparations and Repatriations Truth Commission)

235.000.000.000 / 777.000.000.000.000

Intervencija Oliverja Resslerja na glavni zuriški železniški postaji, eBoard, 2006/2007

www.ressler.at

Na razstavi *for example S, F, N, G, L, B, C – A matter of demarcation (na primer S,F,N,G,L,B,C – zadeva razmejitev)*, ki je potekala v prostorih Shedhalle zuriške glavne železniške postaje, je bila v obliki elektronske oglasne deske predstavljena intervencija Oliverja Resslerja, ki izpostavlja problematiko afriškega zunanjšega dolga v povezavi s kolonializmom in suženjstvom.

Svetovna banka sicer razpolaga s podatki o zunanjem dolgu afriških držav, ki se je med leti 1980 in 2000 potrojil (Afriko južno od Sahare je v letu 2004 bremenil dolg v višini 235 milijard dolarjev), ni pa »sposobna« oceniti škode, ki sta jo kolonializem in suženjstvo povzročila v posameznih afriških državah.

Na mednarodni konferenci Združenih narodov proti rasizmu v Durbanu leta 2001 je Svetovna afriška komisija za vojno škodo in repatriacijo predstavila na podlagi obsežne raziskave narejeno oceno te škode, ki naj bi znašala 777 milijard dolarjev. Ocena temelji na podatkih o vojni škodi Nemčije za žrtve nacističnega režima. Zahodne države zaradi bojazni, da bodo morale povrniti škodo, zanikajo vsakršno odgovornost za kolonializem in njegove posledice ter se s tem izogibajo priznanju lastne krivde.

Iz angleščine prevedla Tanja Passoni.

CANCEL THE DEBT



COMPENSATE FOR SLAVERY

235.000.000.000 / 777.000.000.000.000

Intervention by Oliver Ressler at the main train station in Zurich, eBoard, 2006/2007

www.ressler.at



During the exhibition "for example S, F, N, G, L, B, C – A Matter of Demarcation" at the Shedhalle in Zurich a new piece made for the electronic billboard of the Zurich main train station was shown. The piece displays the foreign debts of Africa in relation to the damages which were caused by colonialism and slavery on this continent. If it is possible to elicit the foreign debts of Africa, which were tripled between 1980 and 2000, out of the World Banks databanks (235 billion dollars for the 'Sub-Saharan Africa' 2004), then the calculations of the damages caused by colonialism and slavery represent a disparate and much more difficult undertaking. At the occasion of the UN World Conference against Racism in Durban in 2001 the African World Reparations and Repatriations Truth Commission brought forward a calculation based on comprehensive research and announced the sum of 777 trillion dollars. The claims of the African states were calculated using the reparation numbers of Germany for the victims of the Nazi-Regime as a point of reference. Out of fear of amend claims the Western countries deny any responsibility for colonialism and its aftermath and decline a guilt confession.



Katja Kobolt

DER TEUFEL STECKT IM DETAIL – SPOMIN V LITERATURI DAŠE DRNDIČ

Na povabilo Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU, Ljubljana, in Univerze v Novi Gorici – Fakulteta za humanistiko se je oktobra 2007 v Ljubljani predstavila na hrvaški Reki živeča pisateljica Daša Drndić. Njen najnovejši roman *Sonnenschein*, ki je izšel letošnjo pomlad, je že razprodan. Na policah knjigarn bo kmalu najti hrvaški ponatis, čez kakšno leto pa bomo bojda roman lahko brali tudi v slovenskem prevodu. Kot spremljevalko pisanja Daše Drndić, me je dejstvo, da je njen zadnji roman postal tako rekoč uspešnica, razveselilo, nikakor pa me ni začudilo. Drndićeva vse od sredine 90-ih let prejšnjega stoletja, ko so na področjih bivše Jugoslavije zavladali različni nacionalizmi in desnice, piše pravzaprav eno samo delo o mučni dediščini, preteklosti in sedanjosti systemskega nasilja fašizmov, nacionalizmov, nacizma ter drugih desnic in totalitarizmov ter eksemplarično o holokavstvu. V njenem zadnjem romanu *Sonnenschein* pisateljica prvič vse pripovedne niti odlepi s hrvaškega konteksta in jih postavi bolj severozahodno v Evropo: v italijansko-slovensko obmejno mesto Gorica.¹

Morda so mučnemu pisanju hrvaški bralci končno zares prislunili ravno zaradi premika toposa romana, ali pa jim je vztrajnost njenega ostrega peresa nazadnje le odmašila ušesa. Daša Drndić se s slednjim najverjetneje ne bi strinjala, saj kakor je poudarila na pogovoru v Ljubljani, »če si želimo konkretnih sprememb, moramo nehati zgolj govoriti in pisati, ampak končno iti v akcijo«. Vprašanje o učinkovitosti intelektualnega udejstvovanja vsled neskončnih ponovitev zgodovinskega nasilja je ob pisanju Daše Drndić vsekakor središčno. V svojih delih bide Daša Drndić bitko predvsem s pozabo in z indiferentnostjo (do) systemskega nasilja. Njena dela govorijo o preteklih vojnah in o sodobnih spominskih vojnah. Hegemonija spomina je namreč ena izmed reš na ključu vladanja. Spomin je eden izmed načinov legitimacije struktur moči oziroma oblasti, je učinkovita metoda retrospektivne in prospektivne legitimacije oblasti (Yuval-Davis, 1997; Assmann, 1999).

Daša Drndić se je o tem lahko prepričala iz prve roke. Pisateljica hrvaškega rodu je dobršen del svojega življenja preživela v Beogradu in se na hrvaško Reko preselila leta 1992 zaradi nasilja srbskega nacionalizma. V matici jo je pričakal hladen tuš hrvaškega nacionalizma, ki je, da bi se lahko legitimiral kot edino možni sistem, seveda moral poseči tudi na področje spomina in redefinirati razumevanje preteklosti. Ne samo s svojim jezikom, ki se ni oziral na etnično očiščen hrvaški knjižni jezik, temveč predvsem z vztrajnim pisanjem o mučni in zločinski preteklosti, se Daša Drndić bori proti pozabi systemskih zločinov in enoumni uzurpaciji preteklosti.

Kakšna je spomska strategija pisanja Daše Drndić? Nedvomno zelo uporabna koncepta za razvozlanje njenega pisanja o preteklosti in spominu oziroma pozabi sta pojmovni dvojici nemškega egiptologa Jana Assmanna: komunikativni/kulturni spomin (*kommunikatives/kulturelles Gedächtnis*) ter referenčno/kontraprezentno (*fundierende/kontrapäsentische Erinnerung*) spominjanje (Assmann, 1999). Če prvi par komunikativni/kulturni spomin opisuje dva spomska registra, opisuje drugi dva načina odnosa oz. uporabe spomina/pomnjenja.² Assmann je, izhajajoč iz antropoloških in sociolingvističnih študij ustnega izročila/spomina (*mémoire vécue*), skoval koncept komunikativnega spomina, ki naj bi se predvsem ustno, pa tudi preko drugih spominskih medijev, prenašal v času življenja približno treh generacij in bil zato bolj dovzeten za interpretacijske posege posameznikov (*floating gab*).³ Register kulturnega spomina naj bi v nasprotju s komunikativnim zaobsegel spomine preteklosti zgodovine, ki se vežejo predvsem na zgodovinske dokumente, pa tudi na druge pisne, slikovne ali zvočne zapise, pri čemer je odločilnega pomena, da je interpretacija teh spominskih medijev kulturnega spomina rezervirana za special-

iste oziroma pooblaščenca (*Organisiertheit*). Če se register komunikativnega spomina udejanja predvsem v družinskih ali manjšinskih skupnostih in je zato zanj značilna difuznost, je kulturni spomin v primerjavi s komunikativnim bolj in predvsem širše obvezujoč (*Verbindlichkeit*) in zato danes velikokrat sovпада z nacionalnim spominom. Na podlagi kulturnega spomina naj bi večje skupnosti izpeljevale svojo kulturno identiteto (*Identitätskonkretheit*), odnos do sedanjosti (*Rekonstruktivität*), razmišljale naj bi o svoji resničnosti in preteklosti (*Reflexivität*). Pri registrih komunikativni/kulturni spomin ne gre torej zgolj za časovno razliko (polpretekla ali pretekla zgodovina) ali medialno (ustni prenos ali prenos preko drugih medijev spomina), ampak predvsem za razliki v družbeni veljavnosti (ožje ali širše obvezujoč spomin) in v odprtosti oz. dovzetnosti registrov za interpretacijske posege.

Aplicirajmo pravkar razloženo konceptualno dvojico na pisanje Daše Drndić. Najprej se zaustavimo ob njeni obravnavi medijev spomina. V njenih romanih je najti fotografije, načrte mest in zemljevide, dnevniške zapise, citate zgodovinskih dokumentov, leksikonov, vsebine preteklih časopisov in kulturnih napovedi, torej medije, ki naj bi bili nosilci kulturnega spomina in katerih interpretacija naj bi bila delo specializiranih in predvsem akreditiranih tolmačev.⁴ Daša Drndić piše in sodi o njih (v duhu civilne nepokorščine) kot samooklicana pooblaščenka/interpretorka in to velikokrat v nasprotju z vladajočimi interpretacijami zgodovine. Stalnica njenega pisanja so tudi fiktionalizirana pričevanja, tako žrtev kot zločincev. Kriza sistema pričevanja travmatiziranih, ki je posledica ameriške *recovered* oz. *false memory* debate, za fiktionalno pisanje pač ni tako usodna, kakor je bila za pravosodni diskurz. Če že sodni sistem dvomi o resničnosti pričevanj travmatizirane žrtve nacističnih taborišč, ki se zmoti o številu dimnikov v Auschwitzu, potem je zadnje pribežališče zgodbe o travmah lahko le umetnost. Daša Drndić se ne boji fiktionalizirati pričevanja žrtev – za mnoge tabuiziran način pripovedovanja o preteklosti –, zato se tudi ne ustraši fiktionalizacije govora zgodovinskih osebnosti, kot sta Stalin in Hitler.⁵ Zaradi središčnosti konkretnih zgodovinskih dogodkov in dokumentov v njeni fikciji je le-to hrvaška literarna teoretičarka in kritičarka Andrea Zlatar označila za t.i. *faction* oziroma dokumentarno fikcijo (Zlatar, 2001 in 2004). S postopki reinterpretacije zgodovinskih dokumentov, soočanjem pričevanj žrtev, storilcev in opazovalcev razpre Daša Drndić hegemonialno urejen kulturni spomin o 2. svetovni vojni za ponovno diskusijo. Enodimenzionalnost kulturnega spomina se tako odpre za večdimenzionalnost komunikativnega. Sočasnost pričevanj mrtvih in živih, polifonija, paralelnost in križanje kompleksnih narativnih niti v pisanju Daše Drndić ustvarijo singularno časovnost ali dogodkovni čas (Benjamin, 1977), ki presega linearnost enoumja (Marcuse, 1968).⁶

Čeprav je za slovenskega bralca najnovejši roman *Sonnenschein* Daše Drndić, v katerega vplete delno slovensko prizorišče dogajanja in slovensko zgodovino, nedvomno zanimivo branje, so teme, ki jih obdeluje v prejšnjih romanih *Canzone di Guerra* (1998), *Totenwände* (1999) in *Leica format* (2004), z današnjega gledišča stanja stvari na polju politike spomina v podalpskem zemeljskem kraljestvu skorajda bolj aktualne. V teh njenih romanih vsaj ena pripovedna nit pripade bojem za »pravilno« definicijo preteklosti, ki so divjali na Hrvaškem devetdesetih let. Hrvaški spopadi, katera verzija preteklosti – predvsem preteklosti 2. svetovne vojne oz. »državljanske vojne« znotraj nje – bo (za nekaj časa) veljala za resnično, močno/mučno spominjajo na trenutna dogajanja v slovenski kulturi spomina. Daša Drndić koplje po preteklosti Neodvisne države Hrvaške in njenem sodelovanju v holokavstvu ter zatiranju odporiškega gibanja, sledi NDH-

azijske generale, ministre, pisatelje *ognjišta*, katoliške škofe in duhovnike, opozarja na očitne diskurzivne paralele med dominantnim nacionalističnim hrvaškim diskurzom devetdesetih let in NDH-azijskim diskurzom; vleče iz pozabe dejstva, zaradi katerih si le malokatera demokratična oblast želi takšen del zgodovine postaviti za vzgled.⁷ Če nas koncepti, da se vlada tudi s pomočjo vladanja spominom, količkaj prepričajo, potem moramo pisanje Daše Drndić vsekakor označiti za politično. Dela Daše Drndić, njen izbor zgodovinskih dokumentov in njihova interpretacija ponujajo jasen okvir za zaključke, kakšna je do nedavnega bila dominantna politika spomina na Hrvaškem.

V pomoč tokrat pride druga Assmannova dvojica referenčno/kontraprezentno spominjanje. Izhajajoč iz opozicije vroče/hladne kulture – ki pri Claude Lévi-Straussu ločuje kulture z zgodovinsko zavestjo od tistih, kjer prevladuje mitski odnos do preteklosti – razvije Assmann (1999) dva tipa uporabe spomina oz. dva tipa kolektivnega spominjanja. Pri t. i. referenčnem spominjanju (*fundierende Erinnerung*) gre za prilaštitev določenega zgodovinskega obdobja ali dogodka kot referenčnega. S stališča sedanjosti se spomin na določen del zgodovine oblikuje kot logično nadaljevanje preteklosti. Sedanjost se oblikuje z referenco na določeno zgodovinsko obdobje, prikaže se kot edino »naravno« nadaljevanje preteklosti. Pri kontraprezentnem odnosu (*kontrapäsentische Erinnerung*) do preteklosti pa gre za opozicijsko držo do določenega segmenta zgodovine. Ta se obravnava kot motnja, ki nikakor ne sodi v »naravni« kontinuum zgodovinskega razvoja neke družbe ali kulture. V kontraprezentnih spominskih kulturah se sedanjost pogostokrat definira kot deficitarna. Ker v kontraprezentnem odnosu do preteklosti Assmann zazna zametke diskontinuitete, ga – po vzoru frankfurtske kritične šole, ki je nesočasnost mislila kot možnost osvoboditve od totalitarne enodimenzionalnosti – vidi nabitega s potencialom upora (Assmann 1999:79, 80). Če je torej hrvaški nacionalizem, kakor ga opiše Daša Drndić, gojil referenčen odnos do fašistične, kolaboracionistične in nacistične preteklosti, oblikuje pisateljica jasen avtorski odnos do istega dela hrvaške, jugovzhodne in evropske preteklosti: njen odnos je kontraprezentni, v tem primeru torej jasno humanističen.⁸

Odnos do preteklosti, kakor pripomni tudi sam Assmann, le ni tako binarno preprost. Namreč z roko v roki referenčnega odnosa do preteklosti gre tudi revidiranje in redefiniranje preteklosti, ki naj bi služila kot vzor sedanjosti. Pisanje Daše Drndić nenehno opominja, da kolektivni spomin, kot vezivo neke skupnosti, ni spomin o skupni preteklosti, ampak skupna predstava o preteklosti (Anderson 1983 in Yuval-Davis 1997). Kakor je poudaril Ernest Renan (1996) v svoji *Študiji nacionalizma*, nacionalno skupnost povezuje veliko bolj skupna pozaba kot skupni spomin. Če se je iz francoskega kulturnega spomina moralo izgnati bartolomejsko noč in kolonialno nasilje, da bi se na osnovi nacionalnega spomina lahko živelo še naprej ustaljeno torej nacionalno, potem se je v bivši Jugoslaviji moralo pozabiti povojne pomore, sedaj pa smo soočeni z imperativom pozabe zgodovinske vloge kolaboracije in rimskokatoliške cerkve. V najnovejšem romanu Daše Drndić mora bralec, da bi se dokopal do pozabljenih imen devetdesetih deportiranih italijanskih Judov, nekatere strani sam razrezati. V romanu *Totenwände* (1999) so deli naracije/pričevanja o systemsko povzročenem nasilju prečrtani s cenzorjevo/izpraševalčevo roko. V romanu *Canzone di Guerra* (1998) pa tudi v drugih pisateljicinih romanih je pogosto najti metaforo umazanije, bolezni, blata in dreka, ki nenadoma plane na površino oz. se ga na površino izbeza; metafora, ki se nedvomno veže na spomin, na zgodovinsko nasilje in predvsem na desnice in totalitarizme vseh vrst.⁹

Daša Drndić se ob opisovanju simptomov bolehnih človeške vrste, ki si vedno znova

izmišlja nove sistematične načine uničevanja, ne zaustavi v jugovzhodni Evropi. V *Leici format* izvemo grozljive podrobnosti medicinskih poskusov na ljudeh tako nacistične kakor tudi ameriške provenience. Beremo o raznarodovalnem režimu ameriške migracijske politike z začetka 20. stoletja, v katere nedrja je pripadlo veliko ladij tudi iz takratnega avstrijskega pristanišča Reka z obilico slovanskega življa. *Totenwände* nas popelje v sovjetske gulage in pogrome Judov v kolaboracionistični Transnistriji ter Bukovini, od koder je bila med številnimi drugimi izgnana in kasneje umorjena tudi družina pesnika Paula Celana (aka, ki se je rodil kot Paul Antschel). *Canzone di Guerra* osvetli le par let oddaljeno preteklost kanadskih integracijskih programov za begunce in priseljence iz bivše Jugoslavije; spomni na ladjo St. Louis, ki je leta 1939 izplula iz hamburškega pristanišča z 970 Judi na krovu in se po neuspešnih poskusih pridobitve dovoljenja za izkrcaje na Kubi, v ZDA in Kanadi vrnila v nacistično Nemčijo, v kateri je preživela le tretjina na ladjo vkrcanih ljudi.¹⁰ V zvezi s holokavstom, ki je od leta 1998 stalna tema njenih romanov, Drndić opozori tudi na kruto dejstvo, da se je sodelovanju v pogromu Judov v okupiranih državah bilo moč izogniti, kakor nazorno priča bolgarski primer. Daša Drndić holokavst in antisemitizem ne opisuje le kot nekakšni »nemški bolezn«, ampak ju boleče lokalizira na vseevropski oziroma celo evroatlantski ravni.

Pisateljica gre ob obravnavi holokavsta še dlje: oblikuje ga kot zgoščeni spominski topos (*verdichteter Gedächtnistopos*). S pomočjo zgoščene spominskega toposa ali *Pathosformeln* (Aby Warburg) oz. *lieux de mémoire* (Pierre Nora) in *Erinnerungsfiguren* (Jan Assmann) se pomnijo kompleksna zgodovinska dogajanja (Erl, 2005). Holokavst zavzema v pisanju Daše Drndić nedvomno funkcijo zgoščene spominskega toposa *par excellence*. Še več, Daša Drndić postavi holokavst za eksemplaričen vehikel evropske oz. evroatlantske zgodovine. Na takšne postopke obravnave holokavsta nemalokrat leti očiček, da se na ta način holokavstu kot edinstvenemu zgodovinskemu dogodku odvzema njegova singularnost. V brk tem očitkom je možno naštetih vsaj tri kontraargumente.

Prvič: obravnava zgodovinskih dogodkov in predvsem njihovih žrtev, ki zaradi pritiskov referenčnih politik spomina tonejo v pozabo, v okviru fiktionalne literature deluje proti pozabi. Kaj ni eden izmed temeljnih mehanizmov literarne diskurza prav načelo *pars pro toto*? Metonimično branje je eden izmed osnovnih recepcijskih mehanizmov, ki omogočajo užitek ponovitve skozi branje, užitek identifikacije. Užitek pa je lahko, kakor pojasnjuje psihoanaliza, tudi užitek v nelagodnem (*Unheimliches*). In kakor kažejo izsledki kognitivnih in nevroznosti, se ljudje raje učimo in si tako tudi več zapomnimo, če informacijo, četudi bolečo, spremlja neka vrstažitka (Welzer, 2004).

Drugič: očitkom literaturi o holokavstu, da nivelira ta zgodovinski dogodek – takšnih očitkov so bili deležni predvsem pisci, ki holokavsta niso sami doživeli npr. Sylvia Plath (Rosenfeld, 2000) – moramo nasproti postaviti temeljni mehanizem odnosa med zgodovinskim dogodkom in njegovo reprezentacijo. Kot meni Edward James Young (1997:14), sta zgodovinski dogodek in njegova reprezentacija v kognitivnem smislu neločljiva. Če sprejmemo namreč paradigmo, da nam fenomeni in s tem tudi zgodovinski dogodki niso neposredno dojemljivi, da je vsako spoznanje neizogibno zaznamovano z modelom interpretacije in modeli narativizacije fenomenov (Welzer, 2004), potem je literaturo o holokavstu težko ločiti od holokavsta samega.

Tretjič: presežek literarne naracije o zgodovini je v primerjavi z zgodovinskim iskatu v dejstvih, ki zadnjemu umanjajo. Fiktionalno oblikovanje protagonistov, stranskih karakterjev in njihovih biografij ter kronotoposa omogoči,

da se abstrahiranemu zgodovinskemu dogodku ali dogajanju zopet podeli konkretna lica in imena, torej singularnost.

Tudi v najnovejšem romanu Daše Drndić *Sonnenschein* je holokavst središnja tema. Saga o slovensko-italijanski judovski družini Tadeschi v nekoč multikulturnem, potem razdeljenem obmejnem mestu Gorica in njena usoda vse od prve svetovne vojne do danes je eksemplarična. To je zgodba o večinskem odnosu do zgodovinskega nasilja. Zgodba o opazovalcih (*bystanders*). Zgodba o tistih, ki stojimo na poti zgodovine, ki smo njeni brezimeni objekti in ki jo osuplo opazujemo in poskušamo na tej poti ohraniti celo kožo. Vendar kot nam v svojih delih Daša Drndić vedno znova ilustrira, bo naša koža vedno znova raztrgana, vedno bo pokala in vselej bodo poskušali nanjo vtisniti tetovažo/številko. Če zgodovina iz ljudi dela številke, dela pisanje Daše Drndić iz številka imena in za »vsakim imenom se skriva zgodba« (*Sonnenschein*). Zgodba »opazovalca«, zgodba »žrtve«, zgodba »zločinca«. To so tri kategorije možnih zgodovinskih zgodb, veliko je med njimi seveda sivin, a osebna odločitev, kakšno vlogo bo človek odigral v danem zgodovinskem trenutku, je vedno lahko le črna ali bela. Daša Drndić se v svojem pisanju ne skriva za tančico »salonskega levičarstva« in popularno paradigmo o relativnosti pojavnosti fenomenov glede na točko gledišča, ki je rada uporabljena predvsem takrat, ko gre za poročanje o zgodovinskih dogodkih – preteklih in sedanjih. Tako se po konzumiranju literature Daše Drndić le stežka izognemo npr. vprašanju, kaj storimo mi danes, ko iz kupeja vlaka, ki je na poti v Evropo blagostanja, uniformiranci potegnejo temnopoltega lastnika »nepravega« potnega lista in ga pošljejo v novodobno deportacijsko taborišče? Daša Drndić piše pač predvsem o nas: o opazovalcih, ki radi pozabljamo.

Viri:

1 Delo Daše Drndić lahko v grobem delimo na dve obdobji: v prvo spadata romana *Put do subote* (1982) in *Kamen s neba* (1984), pri čemer s tematiko in delno tudi pripovedno tehniko *Kamen s neba* že nekako napoveduje njeno ustvarjanje v devetdesetih letih pa vse do danes. V tem romanu je namreč med drugim govora o raznarodovalni italijanski

politiki slovenskega življa v Istri in na Kvarnerju ter zgodovini Velega Lošinja. Lahko rečemo, da je v pisanje Daše Drndić zgodovina vstopila prav s tem romanom, ki je bil napisan in objavljen v ekavici. Drugi del njenega opusa zaznamuje prehod v ijekavsko varianto štokavice, pri čemer je v njenih delih zaslediti tudi čakavsko narečje. Torej z romanom *Marija Czestochowska još uvijek roni suze (umiranje u Torontu)*, objavljenem leta 1997, predvsem pa z romanom *Canzone di Guerra* (1998), ki je žal tudi razprodan, a dosegljiv v elektronski verziji na spletu, je pisateljica zakoračila globoko na pot dokumentarne fikcije. Roman *Canzone di Guerra* zaključni stavkom »to ni konec« in njena dela, ki so izšla po letu 1998 – *Totenwände* (2000), *Doppelgänger* (2002), *Leica format* (2004) in *Sonnenschein* (2007) – tvorijo nekakšno tematsko in narativno celoto.

2 Originalni Assmannovi pojmi operirajo že z razliko med spominom (*Gedächtnis*) in aktivno obliko spomina kot pomnjenja oziroma spominjanja (*Erinnerung*).

3 »Komunikativni spomin zaobsega pomnjenje, ki se nanaša na polpreteklo zgodovino. Te spomine deli posameznik skupaj s svojimi sodobniki.« (Assmann, 1999:48 [prevod KK])

4 »Pored toga što su proganjali, ubijali i klali Židove, Srbe, Cigane, antifašiste i komuniste, ustaše su (kao, uostalom i ostali građani) igrali šah i, uopće, vodili raznovrstan društveni i kulturni život. [...] Tako, primjerice, veliko je hrvatsko državno kazalište u travnju 1941. na repertoaru imalo, obnovljenu (sic!) Puccinijevu *Manon Lescault* u posve novoj podjeli glavnih partija [...] U kinima Central, Croatia, Uranija, Union, Trešnjevka, Tomislav, Grič, Rex i tako dalje, manje zahtjevna publika mogla se rasonoditi filmom *U domovinu!* (Mein Mann will in die Heimat), s predigrom *Bombardiranje Srbije* [...]« (*Canzone di Guerra*)

5 »HITLER: Mučili su me grčevi u želucu i razni ekcemi. Bio sam opsjednut svojim zdravljem. Omiljeno jelo bila mi je Nudel Suppe. Male valjuške prosto sam obožavao. Pričalo se dam vegetarijanac, ali u valjušcima je bilo jetrice, a u juhi, kokice. Jeo sam goleme količine jaja. Vodio sam računa o svojoj težini, no čokoladnim éclairima nisam mogao odoljeti, čistu čokoladu da i ne spominjem. Znao bih smazati po kilogram na dan. Sport sam prezirao. Kad bih nabacio koju kilu, držao bih dijeteu od oraha, badema, lješnaka i svježeg voća. U Čehoslovačku sam umarširao s punim džepovima lješnjaka. Imao sam ozbiljnih problema s plinovima.« (*Totenwände*)

6 »Spominjanje je način, kako se ločiti od danih dejstev, način prenosa, ki za kratek čas prekine moč danih dejstev. Spomin prikliče nazaj preteklo grozo in tudi upanje.« (Marcuse 1968:117)

7 »Sjetim se pjesmice koja mi se dogodila jednog lipnja, kad sam se uselila u stan koji nema ni travnjak ni djecu u blizini, kad je moja kći bila niža od prozora i hodala gore-dolje ovim mračnim hodnikom od jedanaest metara, kad je vježbala riječi razrijed, mijeso, smjeće. Pjesmica je čučala u čitanci za drugi razred osnovne i kad smo jo otvorili, tu čitanku, pjesmica je rikhula na nas: ZAPLAKO SAM HRVATSKI!

Kako se plače hrvatski? pita ona koja vježba riječi mijeso, smjeće, razrijed, a ja joj tutnem čitanku pod nos i kažem evo ti, čitaj.

zaplako sam hrvatski
progovorio sam hrvatski
šapčem hrvatski
šutim hrvatski
sanjam hrvatski
i na javi sanjam hrvatski
volim na hrvatskom
volim hrvatski
pišem hrvatski
kad ne pišem ne pišem hrvatski
sve mi je na hrvatskom
hrvatski mi je sve.« (*Leica format*).

Če bralec, ki ga zanima zgodovinopisje, pobrska po zgodovinskih knjigah, lahko naleti na citat iz časa NDH, ki močno spominja na pesmico iz novodobne hrvaške čitanke. Žal podajam citat le v nemškem jeziku:

»Im Ustascha-Staat, den der Poglavnik und seine Ustaschas begründet haben, denkt man wie ein Ustascha, redet man wie ein Ustascha und – vor allem – handelt man wie ein Ustascha. Mit einem Wort, das ganze Leben im Unabhängigen Staat Kroatiien wird nach Art und Weise der Ustaschas gestaltet sein.« (Časopis Ustaša z dne 13. 6. 1941 v Goldsteinu, 1999, str. 170-171).

8 Da se lahko Assmannova dvojica dobro obnese tudi ob študiju sodobnega slovenskega nacionalizma in političnih redefinicij preteklosti, najbrž na tem mestu ni treba posebno poudarjati.

9 »Bio je fašizam, bio je komunizam, pa bauk komunizma. Sad toga više nema, kao, nema, a prljavština onog vremena pometena je pod tepih.« (*Canzone di Guerra*) »Ovako, skupljaj njihova i svoja govna (i po koju špekulicu), sve to kao hrčak slažem u mala skrovišta, nek' se pod stare dane nadje. Pa ću vaditi, pa ću gledati.« (*Canzone di Guerra*). »[...] sav taj fašizam, taj nacionalizam, ta ksenofobija, sve te desnice, jučer i danas, sve to ista je kaca govna. Bila i bit će.« (*Canzone di Guerra*).

10 »Marijina priča: Kad sam išla u tu školu, bilo nas je tridesetak u razredu i, znalo se, svi su imali neku sveučilišnu diplomu. Dali su nam test iz matematike: zbrajanje i oduzimanje. Takve zadatke rješavala je moja kći u trećem osnovne. A prije nego što je sat i počeo, učiteljica nam je održala mali uvodni govor o tome kako svakog jutra trebamo prati zube i upotrebljavati dezodorans i kako moramo biti čisti i kako ne smijemo zaudarati jer u Kanadi smrad, ljudski smrad, uvredljiv je za javnost, a u našim zemljama može biti da nije. [...]« (*Canzone di Guerra*).

Literatura:

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1983.

Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, [1992] 1999.

Bašić, Nataša. »Nasilna kroatizacija:« *Jezik* 41/5, 1994, str. 157–160.

Benjamin, Walter. »Über den Begriff der Geschichte:« *Illuminationen*. Walter Benjamin. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, str. 251–261.

Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2005.

Goldstein, Slavko. »Der Zweite Weltkrieg:« *Der Jugoslawien-Krieg*. Ur. Dunja Melčić. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1999, str. 167–184.

Marcuse, Herbert. *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*. Neuwied: Luchterhand, [1967] 1968. (orig.: Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1964.

Renan, Ernest. *Was ist eine Nation?*, Pr. Henning Ritter. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1996. (orig.: Renan, Ernest. »Qu'est-ce qu'une nation?« *Œuvres Complètes*. Paris: Calmann-Lévy, 1947-61. Vol. 1, str. 887–906.

Welzer, Harald. »Gedächtnis und Erinnerung:« *Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen*. Ur. Friedrich Jaeger in Jörn Rüssen. Stuttgart, Wemar: Verlag J.B. Metzler, 2004. Vol. 2, str. 155–174.

Young, James Edward. *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

Yuval-Davis, Nira. *Gender and Nation*. London: Sage, 1997.

Zlatar, Andrea. »Književno vrijeme: sadašnjost:« *Reč* 61.7 (2001). URL: http://www.b92.net/casopis_rec/61.7/sadrzaj.html

Zlatar, Andrea. *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2004.

v sklopu psihiatrične klinike Am Steinhof, danes znane kot Otto Wagner Spital, in to vse s ciljem poboljšanja človeške rase, s ciljem poboljšanja človeškega umobolnega uma. Skrbno zloženi, obeleženi z nalepkami kakor steklenke Konfitüre v shrambi pridne gospodinje, ti shranjeni, a mrtvi možgani preteklosti zvonijo, odzvanjajo naš danes.

Ime mi je Johann. Rojen sem na Dunaju 1931. Sem pleskar, imam družino, odrasle zdrave otroke. Imam vnuke. Imam nočne more. Preživel sem tri leta v Spiegelgrundu kot pacient doktorja Heinricha Grossa. Takrat mi je bilo deset let. Pred sojenjem so nas odpeljali v bolnišnično klet. Steklenke so hermetično zaprte in prekrite z debelim slojem prahu. Možgani, pravijo, so ohranjeni. Plavajo, pravijo, v formaldehidu. Formaldehid ima prepoznaven vonj. Ne verjamem, da so možgani ohranjeni. Dr. Gross in člani njegove ekipe so po teh možganih kopal, brskali in četudi so ohranjeni, kaj se lahko danes z njimi počne? To so kljub vsemu mrtvi možgani, ne pulzirajo, blede so. To so mehki možganski fosili, to so mumificirani možgani, od znotraj razžrti, morda celo prazni.

Vedno, ko je Gross vstopil v bolniško sobo, nismo mogli dihati, dah nam je odvezel ledeni veter.

Doktor Heinrich Gross, nekdanji šef otroškega oddelka bolnišnice Steinhof in prepričan nacist, ima danes šestinosemdeset let.

Sedi na obtožni klopi in začudeno opazuje pleskarja Johanna. Naslonjen je na palico s srebrnim držalom. To je draga sprehajalna palica. Njegova obleka je preširoka. Jaz sem psihiater, reče doktor Gross, jaz vem, kdaj nekdo konfabulira. Ta človek ima bujno domišljijo, ima privide. Ta človek bi se moral zdraviti.

V zimskih nočeh so nas puščali pol gole na balkonih. Umirali smo počasi. Jaz nisem umrl. Dajali so nam injekcije in sedative in mi smo na teh balkonih najprej drhteli, potem smo zaspali, potem smo dobili pljučnico.

Gross se svoje preteklosti sploh ne spom-

inja. Sojenje so prekinili, ker doktor Heinrich sploh nima nikakršnih spominov, nikogaršnjih spominov, niti spominov svojih pacientov, niti zgodovinskega spomina. On živetari v lažni fugi, v fugi pretvarjanja ali dementnosti, ne ve se, niti se ne bo nikdar izvedelo. Brez spominov je nemogoče priklicati preteklost. Obstajajo samo dokazi, majhni spomini, uskladiščeni v lobanjah tistih, ki več ne obstajajo. Ti preparirani dokazi plavajo šestdeset let v formaldehidu in niso zadosten dokaz. Sodniški psihiater proglasi obtoženega nekdanjega SS psihiatra, a po 1950. in vse do 1998. vseeno cenjenega, visokoplačanega kolega Heinricha Grossa, ki je bil hkrati tudi aktiven pedoneurolog z desetimi znanstvenih del o deformaciji možganov, za senilnega, in tako sodnik Karlheinz Seewald obtoženega razreši krivde. Doktor Heinrich Gross bo umrl naravne smrti kot nedolžen in svoboden človek.

Jaz sem Waltraud Haupl. Imam kartoteko svoje sestre Annemarie iz 1943. Annemarie se spreljela v Spiegelgrund zaradi rahitičnih sprememb na njenih kosteh. Doktor Gross jo je vključil v svoj program evtanazije mentalno zaostalih otrok. V kartoteki je predpisana terapijska dieta stradanja, bela kava s koščkom kruha enkrat dnevno. Moja sestra je umrla v svojem četrtem letu. Bila je težka devet kilogramov. Nisem še dobila njenih možganov. Želela bi si, da mi jih izročite. Želela bi si pokopati te možgane.

Bolnišnica Am Steinhof (Otto Wagner Spital) se nahaja v prekrasem parku z jugendstil paviljonom. V njej do 1945. deluje in raziskuje smetana avstrijske in nemške medicine. Zgrajena 1907, dolgo velja za največjo in najmodernejšo bolnišnico v Evropi. Trideset let kasneje, 1940, je bolnišnica spremenjena v enega od štiridesetih centrov za izvajanje nacističnega programa Aktion T4, programa usmrtitve fizično in psihično hendikepiranih bolnikov vseh starosti, licemersko imenovanega program evtanazije. Program T4 je ime dobil po berlinskem naslovu Tiergartenstrasse številka 4, na kateri se je

nahajala veličastna vila, führerjev štab; tam skupina monstroznih, slaboumnih bolnikov na oblasti kroji načrt o eradikaciji patološkega človeškega gena, o izvedbi higijene človeške rase, o očiščenju tistih nespodobnih. Ampak resnici na ljubo teorije evgenije, ideje o sterilizaciji in evtanaziji ljudi z napako so se prvič pojavile v Združenih državah in na Švedskem v dvajsetih letih prejšnjega stoletja. Nacisti so jih »samo« prevzeli in udejanjili.

Jaz sam Friedlova mama. Živelimo v majhnem mestu sto kilometrov od Dunaja. Ruske čete so bile že v Avstriji. Proti koncu aprila 1945 je padel strašen dež, dan za dnem.

Zaželela sem si Friedla; dva tedna je ležal v Spiegelgrundu, v Spiegelgrundu so mi rekli pridite čez tri tedne, rekli so mi, Friedl ima pljučnico. Nisem želela priti čez tri tedne, prišla sem takrat, čez dva tedna, dvajsetega aprila. Oni so praznovali Hitlerjev rojstni dan. Na oddelku so mi rekli pridite jutri. Z mene je curljalo. Noge sem imela mokre. Moji lasje so bili mokri. Pihal je veter. Pozabila sem rokavice. Moj dežnik se je zlomil. Bil je modre barve z rumenimi pikami. Imela sem rjave nogavice. Rekla sem, želim videti Friedla. Če želite videti Friedla, ga sami poiščite, mi je odgovorila sestra. Sestra ni bila neprijetna; v levem kotičku njenih ustnic je imela zalepljeno drobtinico torte, čokoladne torte. Našla sem Friedla. Ležal je v postelji z rešetkami. Rešetke so bile oluščene. Vse postelje na oddelku so imele rešetke. V vseh posteljah so ležali otroci v majhnih kletkah, nepremično. Ti otroci niso jokali, dremali so. Imeli so na pol odprte oči, težke veke. Porinila sem roko skozi rešetke, pobožala sem Friedlovo lice; njegovo lice je bilo hladno. Tukaj je mama, sem rekla. Friedl me ni prepoznal. Še premaknil se ni. Šla sem domov in se vrnila čez tri dni. Še vedno je padel dež. Prišla sem po sina, sem rekla zdravniku, peljem ga domov. Spiegelgrund je bila najboljša bolnišnica v Avstriji. Nihče pameten ne bi posumil v Spiegelgrund. Rekli so mi, vašega sina ni, srce mu je odpovedalo. Sestra je pogledala v kartoteko. Da, Friedl je umrl, umrl je včeraj ob štirinajsti uri in devetnajst minut, je izjavila ses-

tra. To ni bila tista sestra s čokoladno drobtinico v kotičku ustnic. To je bila glavna sestra, stroga. Zahtevala sem nekakšen papir, nekakšno diagnozo, kakšno poročilo o smrti mojega sina. Nič mi niso dali. Gneča je, so mi rekli. Potem pa sem jaz rekla, dajte mi njegovo telo, želim njegovo telo, to želim. Stroga glavna sestra je rekla – on je pokopan na bolnišničnem pokopališču, dogovorite to z grobarji. Na bolnišničnem pokopališču sem zagledala veliko odprtih rakev; vse rakeve so bile blatne, prepokane z dežjem, polne vode. Pripeljal se je s papirnatiimi vrečami natovorjen tovornjak. Dež je namočil papir, vreče so se trgale, iz vreč so padali majhni udi, otroški, majhne boste noge, majhne roke. Preteklo je petinpetdeset let. Dobila sem kartoteko svojega sina. Odpeljali so me v klet Spiegelgrundu, danes se ta bolnišnica imenuje po Ottu Wagnerju. Otto Wagner je bil arhitekt, so mi povedali. Nikoli ni bil nacist, zato so dali bolnišnici njegovo ime. Odpeljali so me v klet. Tam sem našla možgane mojega sina. V steklenki. Rekli so mi, vzemite Friedla. Sedaj ga lahko pokopljete.

S koncem druge svetovne vojne ni končano tudi ubijanje hendikepiranih otrok. Zadnja žrtev podivjanih zdravnikov-eksperimentatorjev je štiriletni Richard Jenne, umorjen na otroškem oddelku državne bolnišnice Kaufbeuren-Irsee na Bavarskem tri tedne po brezpogojni kapitulaciji Nemčije.

V dobrovoljnem sodelovanju znanstvenikov, študentov, medicinskega osebja in nacističnih nosilcev dolžnosti, so nemški in avstrijski zdravniki od 1934. do 1945. leta širom Evrope prisilno sterilizirali 375.000 žensk in moških, katerim so bojda diagnosticirali tako imenovane dedne psihofizične deformacije. Umorjenih je več kot 5.000 otrok in 80.000 odraslih psihiatričnih bolnikov. Večina teh zdravnikov ni nikoli privedena pred sodišče, oni so ostali šefi bolnišnic in oddelkov, objavljali so svoja znanstvena odkritja, nagrajevani so bili za svojo strokovno prizadevnost in umirali so kot ugledni državljani. V blaženosti vsesplošne pozabe.

DRUGA KULTURA

Andreja Kopač

DRŽAVA MOŠKIH IN MESTO ŽENSK

Letošnja 13. izdaja festivala *Mesto žensk*, ki je potekal med 3. in 13. oktobrom 2007, se je začela z ognjenim performansom Gwendoline Robin v Galeriji Škuc in na Trgu Republike ter nadaljevala z uro burleske artvističnih aktivistk *Finucane & Smith* v Linhartovi dvorani Cankarjevega doma.

Uvodni nagovor programskih selektorice je orisal namen letošnjega festivala, *udejanjiti humor v njegovih norih in norejših damskih različicah*. Medtem ko je bil začetniški humor prvih festivalskih vsebin zaznamovan s piromansko-političnim karakterjem, ki so ga do nazga zaznamovale *Moira, Azaria, Yumi* in *Maude* ter krstile prenovljeno barko *Mesto žensk*, je ta v nadaljevanju potekal tudi kot aplikacija na protikadilski zakon. Festivalске vsebine pa so postregle tudi z elementi performativne prakse, ki mora že samo zato, da postane vidna, iti čez rob, in da je vznemirljiva, trajati čim manj časa. Kot pok, izbruh ali vdor. Slednji je potekal tako, da je denimo v Cankarjev dom pripeljal kabaret. Če novih institucij za sodobno umetnost pač ni, je treba v že obstoječe vstopiti po protokolu in jih zavzeti z vsebino. Na odru Linhartove dvorane so tako ogenj, cigaretni dim in gola telesa pljuskali čez robove, zabrisovali meje med odrom in publiko, kulturno institucijo in nočnim klubom, cigareto in zakonom, Cankarjem in Metelkom, ženskim in moškim principom. In če je humor v tem primeru deloval *na glas*, je v drugih festivalskih dogodkih deloval *po svoje*.

Dokumentarec mlade koroške režiserke Andrine Mračnikar *Der Karnter spricht Deutsch / Korošec govori nemško* pripoveduje o usodah nekdanjih koroških partizanov in internirancev iz časa po Einchlussu, ko si Hitler 1938 priključil Avstrijo in usmeri ogenj proti jugu z ukazom: »Naredite mi to deželo spet nemško!« Živi dokument zgodovine, ki kakor triler stopnjuje dinamiko preko tragičnosti zgodb in osebnih izpovedi, spretno niza aktualna vprašanja, kakor tudi teme, ki stalno izpadajo iz *agenda settinga*, kot je denimo vprašanje žensk v partizanskem boju. »Zgodovina se ponavlja kakor slaba šala«, tako je programsko utemeljila predvajanje filma na festivalu selektorica Katja Kobolt; filmu uspe sprožiti odziv publike. Medtem pa kulturno-politične razmere v domovini matici kažejo, kot da bo *slaba šala* ravnokar vampirsko oživela, da se dokumenti preteklosti in posamičnosti mečejo na grmado, kot da se pripravljiva kres, ob katerem nekdo že prižiga vžigalico in le še čaka na povelje, da lahko požene vse skupaj v zrak. Vendarle – tli tudi na oni strani.

Delavske demonstracije v soboto, 17. novembra 2007, v skupni režiji delavcev, upokoencev in študentov, so združile okoli 50.000 glav in pokazale, da gredo ljudje, ko so *siti* inflacije, desničarske ignorance in nizkih plač, še vedno na ulice, in ko so *lačni* štruc kruha, zasedejo kontejner in ga oblepijo z napisi: *Pekarna Janša*. Ni kaj, humor dela!

Nekdanji partizan Lado Ambrožič – Novljan v knjigi *Partizanska protiofenziva* pokaže na nu-

jnost partizanske akcije, ki ni bila samo akcija, ampak nuja in hkrati imperativ družbenega gibanja v osvobodilni vojni, ki je dokazala, da so se ljudje še vedno pripravljani bojevati. Ob tem se zaveda, da bi bila *nesposobnost za vračanje udarca znak poraza*. Fašizem, ki lahko paradira v vsakem času in prostoru, se hrani ravno s sprevačanjem zgodovinskih dejstev, z nevarno relativizacijo, ignoriranjem preteklosti, ravnodušnostjo oblasti in zamolčevanjem. Ravno zaradi slednjega je predstava *Raztrganci* v režiji Sebastjana Horvata, ki je bila premierno uprizorjena takoj po festivalu *Mesto žensk*, zažgala na emocije starih borcev in hkrati prižgala zažigalne vrvice med publiko, kritiki in teoretiki. Vendarle je kot *črna na belem* Horvat jasno zamejil okvir dokumentarnega značaja v enaki meri, kot potekajo frontne črte v vsaki vojni in ozemeljske meje skozi celo zgodovino. Do tu in nič naprej. Do reke Pijave. Za Severno mejo. Ali za vsako hišo. Tekst Mateja Bora je za predstavo zradikaliziran, partizanski zbor vključen, emotivni moment hoteno sprožen. A na pogorišču enih in drugih, rdečih in črnih, na koncu vznikne – novi-stari človek, ki ni vsakršen človek, ampak ženska, ki objublja simbolno vrnitev k sebstvu, vračanje vase in zaupanje v zvestobo in v to, da bo nekoč bolje: *Sovražimo danes, da bomo lahko ljubili jutri ...*

Svetu manjka ženske energije. Nemčija je dobila kanclerko Angelo Merkel, ki sicer po vzoru Condoleeze Rice moško paradira. Amerika je prvič v svoji zgodovini na pragu tega, da

predsedniški stolček zavzame ženska, nekdanja prva dama, Hillary Rodham Clinton. V Argentini novoizvoljena prva dama Cristina Fernandez de Kirchner, ki je zmagala s 45 odstotki glasov, nadaljuje poslanstvo Evite Peron. Tudi drugouvrščena je bila – ženska. Elisa Carrio je prejela 23 odstotkov glasov. Tretji, moški, Roberto Lavagna, je zbral skupaj 17 odstotkov. V Sloveniji je bila na prejšnjih predsedniških volitvah zmagi še najbližje predstavnica desnice Barbara Brezigar. Vendarle je na letošnjih volitvah ravno pomanjkanje ženske energije na vodilnih mestih v slovenskem prostoru dojel novi predsednik Danilo Türk, kar je združil v sloganu mehkih, pomirjujočih besed: predsednik, ki združuje in name se lahko zanese ... in zmagal. Užaljeni Ivan Janša zdaj s prstom kaže na vse okrog sebe, dejstvo pa je, da ne razume dejstva, da država ni vojska. Dober državljan ni enako dober vojak, ki izpolnjuje povelja. Skupaj s pod-mišljeniki in ameriškim PR-jem strateško tuhta, kaj in kako, da bo drugo leto čim bolje ... na volitvah seveda.

Taras Kermauner v knjigi *Skupinski portret z Dušanom Pirjevcom* med drugim zapiše: »Desnica vse reducira na boj za oblast, na strankarstvo, na kapitalizem, obenem pa ne na takšnega, kot se je razvil v Evropi, ne na informacijsko strukturalnega, ne na teorijo kontingence. Ohranja teorijo razvoja ali liberalnega tipa iz srede prejšnjega stoletja, ali klerikalne priredbe kapitalizma kot paternizma, kot feudalnega kapitalizma s poudarjeno socialno

Ann Liv Young, *Snow White*

Foto: arhiv Mesto žensk

solidarnostjo. To vse so zastareli modeli, v Evropi navzoči le kot ideološke korekcije, ne pa kot osrednje socialno-ekonomsko duhovne osi. Če bo desnica na Slovenskem udejanjila svoj model, se bo Slovenija vračala v državo tipa portugalskega diktatorja Oliveira Salazarja, v samozaprto in rearhaizirano predvojno Portugalsko. Karikatura neofašizma.« Seveda smo na pragu slednjega, dogaja se nam Ambrus, spontane ovacije, prohibicije in evakuacije.

In seveda imamo v državi moških še vedno kulturo in umetnost, tudi takšno, ki se lahko sprehaja po robu, kot denimo v Mestu žensk. Na festivalu je bil med drugim predstavljen film mlade filipinske umetnice Antoinette Jadaone, katerega glavna junakinja je šestletna filipinska deklica, ki v gostilni s štirimi odraslimi moškimi igra poker. Večkrat izgubi, a ko slednjič dobi, z igro preneha. Održe orožje in si v lase pripne izgubljeni cvet. S tem nakaže, da se brez velikih pomislekov odločila za življenje, saj je boj za obstanek, kakor ženski princip, vpisan v njej sami. V nasprotju s percepcijo, ki jo izpostavlja film o brezdomkah *Brute Figure* avtoric Dunje Kukovec in Keke Čalič. Zdi se, kot da je bližina nič, ki je v filmu postavljena ob bok svobodni volji, posredni (moški) usmerjevalec usode posameznih žena. Obratno reagirajo turške ženske, kmetice in učiteljice iz majhne gorate vasi na vzhodu Turčije v filmu *Igra*. V vročici priprav na vaško gledališko igro govorijo, se učijo, sporekajo in se borijo. Vsaka sama s sabo in z vsem, kar je okoli njih. Igra vzamejo tako zares, da postane enako pomembna kot življenje samo. Gledališka vloga tako postane boj za vse druge vloge, za identiteto in integriteto nasproti volji mož, ki jih čakajo doma. Igra postane karneval, v katerem se vloge zamenjajo in ponekod tudi trajno spremenijo. Možje morajo na igro pristati, ker nimajo izbire. Ženske so namreč solidarne in držijo skupaj.

To nas ponovno pripelje do boja za *Našo stvar*, ki je v primeru Mesta žensk vsakič tudi *Moja st-*

var, ki pa ni poceni. Maja Delak in njene *Drage drage* (Katja Kosi, Barbara Krajnc, Jelena Rusjan, Vlasta Veselko, Urška Vohar in Nataša Živkovič) opozarjajo predvsem na podplačani in neurejeni status sodobnega plesa v Sloveniji, medtem ko se vprašanje moških odraža v zgodbah posameznic, ko denimo Barbara Krajnc skoči v poročno obleko ... Performerki Alenka Marinič in Maja Dekleva v barski intervenciji *Šov dveh vdov* moški pol izženeta iz svoje skupnosti in jima jasno podelita mesto v svojem svetu. Na koncu moški del publike povabita k plačilu pijače. Šarmantna Hanka Paldum, zvezda sevdalinki iz Bosne, s svojim šarmom pridobi na svojo stran tako moški kot ženski del publike, pri čemer ob strani dvorane razobesi plakat s sloganom: *Žena kao žena*. Sydneyjska pisateljica, pesnica, režiserka in performerka Rosie Dennis s performansom, skritim v cev Stare elektrarne, preko svojega telesa govori zgodbe iz ženskega vsakdana, ki ga opredeljuje nenehno preskakovanje med hojo, tekom in drvenjem, ter na drugi strani sanjarjenjem, za katerega se zdi, da postaja vse manj mogoče. *Noro, norejše, norišnica*. Ob performansu robne ženske Alexis O'Hara se zdi, kot da ima veliko več povedati in pokazati, ko nastopa kot moški. In medtem ko je v vsako ime vpisan tako moški kot ženski princip, njihovi označenci morda nikoli ne izvedo, na katero stran se je bolje nagniti. Ann Liv Young to sicer brez težav stori, vendar je situacija močnejša od nje.

Festivalska sneguljčica Ann Liv Young je s predstavo *Snow White* hotela naslikati pravljico, v kateri pa je šlo že od začetka vse narobe. Ne toliko zaradi kolapsa performerke, ki je nastopila pičila dva tedna po porodu prvorojenke, kot zaradi pričakovanj publike, ki so bila glede na predstavniški tekst vsekakor drugačna, in jeze organizatoric, ki si svojega besa niti niso prizadevale skriti. In če je bila Ann Liv najavljena »kot junakinja današnjega časa, ki nastopi kot multiprofesionalka, kot pop zvezdnica, ki obvlada vse od karaok, show dancea, aerobike do

nastopa v talk showu, ki vzame usodo v svoje roke, ki izstopi iz pravljicnih okvirov čakanja in aktivno odigra vlogo samoosvobajanja ter v gibalno-peto-plesni pravljici navduši, ki ni več speča naivna lepotica, ampak erotična junakinja, ki s prijateljicami odigra, odpleše in odpoje tudi moške vloge in je sploh vsemu kos ...« je jeza v Mestu žensk razumljiva. Predstava, ki je bila najavljena kot ena od vrhuncev in postavljena v festivalski *prime time*, je spodletela, kar je priznala tudi nedvomno karizmatična Ann Liv Young. Slednja se je pod težo pričakovanj heroičnega principa ženske, ki zna in obvlada vse, za kar poprimo, dobesedno sesula nazaj v svojo pravljico, iz katere je prišla.

Spodletela predstava lahko v simbolnem smislu pomeni, da patriarhalna matrica kljub vsej sposobnosti žensk ostaja kot transcendentalna družbena podstat zapisana v telo vsake ženske, ki se na najbolj manifesten način odraža ravno z – materinstvom. In *sneguljčica* je – namesto da bi matrico spodnesla, le to še bolj potrdila. Pričakovanja publike so se v tem primeru izkazala kot enaka pričakovanjem katere koli druge potrošniške skupine. S slednjimi se je v predavanju v okviru festivala spretno poigrala filozofinja, plesalka in koreografinja Bara Kolenc, ki je v svoje predavanje-performans v sodelovanju z vokalno umetnico Ireno Tomažin in glasbenikom N'Tokom vključila elemente motnje, in sicer tako na nivoju vsebine (prekinjanje Irene Tomažin) kot na ravni forme (namerno proizvedeni šumi in tehnične motnje N'Toka). Bara je s tem v format predavanja (z izhodišči v Deleuzu ter konceptom dvojnika in kuge)

Maja Delak, *Drage drage*

Foto: arhiv Mesto žensk

preko tehničnih motenj vnesla vprašanje gledalca. Na drugi strani je izvrstna drama Simone Semenič *Jaz, žrtev* na oder vnesla vprašanje telesnih motenj, boleznin in izpovedi ter ga s filigransko lucidnim doziranjem razgrnila pred gledalci. Pogumno, odkrito, iskreno in iskreno, predvsem pa s pravo mero.

Slednje, še posebej pa iskanje prave mere, je že od nekdaj v domeni ženskega principa. Teniške igralka na čelu s sestrama Williams se že nekaj časa borijo za enake honorarje kot moški kolegi. Katarina Kresal s podporo kolega Senice je na čelu LDS-a. Hillary, kot sem že omenila, bo lahko postala prva ženska sveta. Cecille, prva dama Francije, se je ločila od Sarkozyja. Condoleezza je žal postala moški, in Urška se bo poročila ... *sladko mu nasmeje se Urška zala, nobene stopinjce še nisem plesala, da čakala tebe sem, res je, ni šala, zatorej le hitro mi roko podaj, glej sonce zahaja, jenjuje že raj ...* Vendarle, bodimo politično korektni in recimo – vsakemu svoje. Urška se smeje danes, če se bo hotela tudi jutri, bo morala zato sama poskrbeti. Simona Semenič v predstavi *Jaz, žrtev!* z besedami svojega kolega pravi; *Put do sreče ne postoji! Put je sreča!* Na tej poti, na kateri se čedalje hitreje pozablja, kje se je prejšnji dan hodilo, se zdi, da je resnično dejanje emancipacije predvsem ohraniti sebe, svojo idejo. V Državi moških ali v Mestu žensk. Čeravno samo za hip.

Andreja Kopač je novinarka, plesalka in podiplomska študentka na Fakulteti za podiplomski humanistični študij.

Petra Feriancoval, *Kapital raste*

Foto: arhiv Mesto žensk

Petra Kapš

KONSTRUKCIJA IN RE-UPRIZARJANJE SLOVENSKE(OSTI) UMETNOSTI, TRIGLAV BREZ KONCA

Charles Baudelaire je apeliral na kritiko, naj bo »pristranska, strastna in politična«. Če pogledam klic z današnjimi očmi in skozi vrsto zahtev po strokovnosti, kar naj zagotavlja najvišjo mero objektivnosti, politične korektnosti v izrekanju, in če se zavedam še krhkosti umetnosti, ki po(na)staja v korelaciji s pogoji, ki jih narekuje na eni strani privatni tržno – kapitalni sektor in na drugi javno – državni sistem podpore, je uresničevanje poziva zahtevna naloga. A kljub vsemu mi je Baudelairova agitacija inspirativna. Še toliko bolj, če jo sopostavim izjavi Janeza Janše, ki pravi, da ne bo interpretiral nobene od interpretacij, osnovanih na dejavnostih, ki jih izvaja posamezno ali skupaj s še dvema Janezoma Janšama, ker so v njegovih očeh vse legitimne. Izjava temelji na stališču, da je najbistvenejše vzpodbujanje, sprejemanje in zbiranje odzivov, umestitev in interpretacij – kar koli je – da le JE, saj avra fenomena, ki se producira z razširjanjem skozi kontinuirano pojavljanje v medijskem svetu, zahteva nenehno prisotnost. S te optike je nujno imeti čim večjo medijsko pozornost. Kako se le-to dosega, ni skrivnost, s čim in kako, pa ni pomembno. Vendar je evidentna jasnost stališč v takšnih taktikah bistvena. Zakaj? Ker šele jasnost stališč in pozicij predstavlja pogoj za kritično konfrontacijo. Če sledim priporočeni logiki umetnika, analiza njegovega/njihovega projekta pripelje do skrajno strašljivih, celo bizarnih zaključkov, ki bi vsaj v srčiki povzročili radikalen, morebiti celo nasilen odziv avantgardno naravnanih posameznikov in gibanj. Eden izmed teh je namreč, da se umetniška akcija/manifestacija, če izhajam iz tega, kar je bilo moč razbrati iz izrekanja Janezov Janš v tisku oziroma v »javnem« – torej, da naj bi njihov projekt bil subverziven, kritičen, z referenco v avantgardi – zaobrne v svoje nasprotje, v transparentno podporo, simbolno (in vrsto drugih – ekonomsko, hierarhično itd.) soodnosno vzajemnost/soobrambo umetnosti in politike. V tej luči akt umetnikov dodaja Janezu Janši zavirljiv spekter atributov, pripisanih umetniškemu. Njegovi politični potenci dodaja umetniško vrednost. Kar je prvovrsten dosežek in jasen prikaz medsebojnega oplajanja umetnosti in politike. Ampak ne dosega relacije z avantgardnostjo in subverzivnostjo.

Povod za nastanek tega besedila je razstava **Triglav, OHO, Irwin, Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša** v Mali galeriji Moderne galerije Ljubljana, 2007, ter fotografija **Marka Košnika**, sestavni del **Vaje za konec sveta**. Pozornost bom usmerila v najnovejšo »osvajalce« Triglava, umetnike, ki osvajajo s čustvi nacionalne identitete, navidezno kritično, ampak zadnje ostaja zgolj premišljeno v potencialnem.

Kaj predstavlja Triglav Slovincem? Verjetno to, kar so jim vladajoči uspeli skozi različne registre plasirati kot konstrukt slovenske nacionalnosti, osnovane na najvišji gori v mejah slovenske topografske identitete. Triglav je vedno bil navdihujoč, po slovenski osamosvojitvi še toliko bolj, saj je primerna točka za aplikacijo vrste visoko zastavljenih ciljev. Za uspešen vzpon je potreben zadosten vložek, da se potem, ko si na vrhu, z vzpodbujenim (samo)zadovoljstvom ozreš okrog sebe. Vzpon zahteva primerno količino energetskega izdatka in psihofizičnega napora, da posledično osvojitve vrha predstavlja idealen moment za izvedbo ritualnega akta posvetitve v Slovenca. V tem besedilu me ne zanima splošen vpogled v referenčnost in pomembnost Triglava, ampak motivacija oz. začetna točka, s katere se na Triglav vzpenjajo slovenski umetniki. Sin-tagma slovenski umetnik v okviru tega teksta predstavlja dobesedno slovenskega umetnika, pogoj, da si posameznik oz. mu drugi lahko nadejejo ta naziv, pa je vsaj simbolni, če ne fizični vzpon na goro ter posledično uspešno opravljena iniciacija v »slovenskost« umetnika.

OHO-jevski *Triglav*, prvi v tovrstnem, vsaj posredno kritičnem, umetniško političnem kontekstu, je bila izvedena akcija, »živa skulptura«, konstelacija treh oseb, umetnikov oz. nji-

hovah glav, kukajočih iz črnega ogrinjala (David Nez, Milenko Matanovič, Drago Dellabernardina). Postavitev je bila umeščena v ljubljanski park Zvezda, 30. decembra 1968. Akcija je bila dokumentirana s fotografijami in video filmom ter bila z obojimi ponovno predstavljena na omenjeni razstavi v ljubljanski Mali galeriji. Preizkušanje odziva z intervencijo v mestno, urbano parkovno okolje, najelitnejšo lokacijo za tovrstna izpostavljanja, ki še do danes ohranja omenjeno vrednost, je zagotovo predstavljalo enega izmed sprožilnih impulzov za izvedbo OHO-jevskega »novoletnega darila prebivalcem Ljubljane«.

Dogodek je računal na privlačnost, ki naj bi izhajala iz nepričakovanih dogodka/situacije; nenavadna, nema skulptura je bila moment presenečenja in namenjena privabljanju pozornosti. V primeru, da bi akterji izvajali govorno artikulacijo in s tem nagovarjali publiko, bi njihova postavitev skozi takratno aktualnost govorniških, proslavam in nastopom namenjenih »odrov« zavzela drugačne razsežnosti. Je pa s te optike zanimivo, da so se umetniki ob uprizoritvi semantične igre odločili, da z besedo neposredno opredelijo in umestijo dogodek ter mimoidočega obvestijo o svojem početju. »Živo skulpturo« so opremili z na tleh položenim napisom TRIGLAV, kar je iz fotografij, ki dogodek dokumentirajo in predstavljajo naprej, izključeno. Posebno mesto ikonografije je namenjeno črnini – pre(o)grinjalu, plašču, ki zakriva telesa umetnikov – elementu, ki se ponavlja skozi vse v tem besedilu obravnavane *Triglave*. Črni madež, »površino« je moč interpretirati kot prazno mesto v podobi, umetnini, kamor gledalec/subjekt investira sebe in vanj naseli svoj vtis, vzpostavlja identifikacijsko točko. Gre za strukturni element in hkrati za simbolno – metaforično polje pomena.

OHO-jevski primer je navidezno preprosta ludistična gesta, ki je izvajalca smeh, začudenje ljudi ter jih predvsem zabavala (kot je bilo videti na omenjenem filmu). Prav tako je glede na tedanje politično klimo gesta pogumna. V okviru takratnih zanimanj in usmeritev umetnosti je izzivala ter humorno naslavljala implicitno vtikane ravni identitete nacionalnih čustev v politični paradigmati, znotraj katere je vzpostavljala svojo prisotnost in umetniški (avtonomni?) prostor.

Triglav OHO-ja, dokumentiran z zavestjo za prihodnost, ohranja pomembnost v sedanjosti kot referenčna točka sedaj že vrste re-aktualizacij in ponovitev. Obravnavan je kot raztegljiv fenomen z možnostjo aplikacije aktualnih kontekstov in raznovrstnih potreb ter zamisli.

Leta 2004 je IRWIN po vizualnem motivu OHO-jevske dokumentarne fotografske podobe natančno ponovil/re-uprizoril »živo skulpturo« in situ, serijo nastalih šestih fotografij pa naslovil *Svoji k svojim / Triglav*. Akcija in postopek sta bila v izhodišču zasnovana kot vzpostavljanje, usmerjanje in utrjevanje IRWIN pozicije, hkrati gre v procesu te poteze za opozarjanje in precizno izpostavljanje lokusa (umetnosti), posebnega dogajanja v okviru nacionalne topografije umetnosti. S te perspektive si IRWIN (po)lasti OHO kot lastno referenco, vendar ne izvaja njegovega »oživljanja« kot obujanja in legitimacije različnih spektrov OHO-jevskega delovanja. Razumevanje in koncept umetniškega ter posledična realizacija OHO-ja je bila namreč na eni strani široko razprta, na drugi pa usmerjena v iskanje presečišč posameznih področij umetnosti, torej v združevanje (ob posebej poudarjenem medijskem prehajanju in raziskovanju njihove kompatibilnosti). Na tem mestu naj izpostavim etični imperativ, usmerjen v odklon od (pre)močne represije sistema umetnosti in kapitala, čeprav to besedilo ni mesto poglodbene argumentacije in navedbe različnih implikacij tega stališča. IRWIN s selektivno optiko/logiko fragmentira fenomen OHO in v namen nadaljnje obravnave izvzame specifični segment OHO-jevske umetniške prakse in misli – kot IRWIN vztrajno ponavlja, je to konceptu-

alna prvina, ki po prepričanju predstavlja tisto, kar je bistveno in vredno.

Projekt *Svoji k svojim / Triglav* z metodo aropriativne rekonstrukcije utrjuje lastni status, glede na vzpostavljen kontekst pa je projekt poskus nove konstrukcije in interpretacije fenomena OHO. S tega vidika je izolacija zgolj posameznega segmenta delovanja OHO-ja in marketinško – strateška naravnost ob re-uprizoritvi akcije, problematičen način manipulacije z umetniškim fenomenom.¹ Postopek izvzemanja iz celote/konteksta in prestavljanje drugam ali na drugačen način je sam po sebi legitim. Ampak nevarnost obstaja v točki, ko se pričnejo transformirati jedrne sestavine posamezne umetniške misli ali koncepta. Izvzemanje, prilagajanje in sestavljanje novih konstruktov zaradi lastnih potreb, torej tudi strukturiranje primerne »historičnega« temelja, njegove aplikacije in aropriacije v namen lastnega pozicioniranja, sicer opozori na izvor, ampak hkrati ima moč njegove manipulacije. IRWIN je dokumentarne posnetke OHO-jevskih akcij izvedel na času in potrošnji estetskega primeren način – z visokokakovostnim, profesionalnim fotografskim izdelkom in takojšnjo predstavitevijo v javnem – strokovnem diskurzu ter umestitvijo v knjigo. Gre za oblikovanje historičnega spomina s posameznimi vmesnimi postajami ter konceptualno preartikulacijo z izločanjem ustreznega segmenta. V primerjavi s tem je nujno omeniti obsežen in daljnosežen projekt *East Art Map* s specifično stkanim sitom, ki omogoča natančno selektivnost pri (ne) vključevanju umetnikov, skupin in gibanj. Pričakovanje drugačnega, odprtega vira, je seveda zgolj navna vznesenost in neuresničljiva možnost. Boj med aktivnostjo brisanja in pisanja pa je verjetno ena izmed najzahtevnejših nalog IRWINa, snovalca zgodovine. Ob zamudnem zdrsu je ponovna reartikulacija zavedna zadeva, ki ima lahko neizbrisne posledice.

Na tretjem mestu časovne lestvice ob doseganju Triglava so trije umetniki z enakim imenom Janez Janša. Umetniki, ki so se pred kratkim preimenovali v sedanje ime, so se ob aktu spremembe imena odločili povzpeti se na Triglav (poleti 2007), se pravi ne zgolj s simbolnim aktom, ampak z lastnim fizičnim in čustvenim naporom posvetiti se v »slovenskost« umetnosti. Ponovno so uprizorili »živo skulpturo« po motivu s fotografskih podob OHO in IRWIN. Spremenjena je bila lokacija in čas izvedb. Svoje tri glave so razstavili na Triglavu in akcijo dokumentirali s fotografijo. V naslednjem koraku so sprožili intenzivno medijsko dogajanje. Strokovna javnost se je glede na običajne protokole nanje hitro odzvala s komentiranjem, analizo, kontekstualizacijo in teoretiziranjem tako njihovega preimenovanja kot *Triglava na Triglavu*. (Hitrost te interakcije je nekako zameglila jasno stališče, kdo koga producira.) To, kot že rečeno, da umetniki zavračajo kakršno koli poglodbeno komentiranje in argumentiranje svojih odločitev in dejanj, bi se lahko zdelo v korespondenci z v letošnjem letu razpisano temo »conspire« berlinskega festivala *Transmediale 2008*. Ali gre za zaroto, kakšno vrsto in kdo jo tvori, v njihovem primeru ni jasno. Znano je, da je nejasnost dobrodošla sestavina zarote in eden od načinov vzbujanja pozornosti oz. njenega usmerjanja drugam, a zopet lahko izpeljem, da če gre za v tajnost zavite namene, potem gre za način, ki navzven deluje kot kritična izjava, navznoter pa se zaveda, da je nenevarna, in si obeta predvsem lastne koristi skozi troglavi sestav – Ministrstvo za kulturo RS, ki večinsko podpira delovanje in obstoj vsakega od posameznih Janezov Janš, politike in umetnosti.

Sprememba osebnega imena in priimka naj bi bila intimna odločitev. Spekter čustev in mentalnih procesov, ki se posamezniku sprožajo ob predstavljanju in nazivanju s prevzetim imenom, najintenzivneje doživlja oseba sama. Gesta je radikalna, je zarez v »živo meso« osebe, je simbolno dejanje, katerega posledice se odražajo najprej na osebnem nivoju in

posledično na vseh ostalih. Pričakovane odzive in stopnjevano radovednost »Kako se počutiš sedaj, ko si spremenil ime?« doživljajo zgolj v lokalnem okolju, kjer je privzeto ime referenca še na nekaj drugega. Umetniki uporabijo ime javne politične osebe, ki je trenutno na vrhu hierarhične oblastniške lestvice, da »razburkajo« medijsko sfero, pridobijo pozornost. Avtorji se postavljajo na pozicijo, da je edino, kar jim preostane, škandal, ob tem pa nadaljujejo vsak s svojo umetnostjo »normalno« naprej. V medijih se blago, neproblematično dotikajo politične situacije in pustijo, da jih javnosti same oblikujejo in obdelujejo.

Kako se je pojavljala *Triglav* Janezov Janš? S fotografijami v medijih in na razstavah. Vendar, kar je posebej pomembno, s podobo, v kateri je zaslediti skoraj vsakršno odsotnost ključev branj. Ti se vzpostavljajo v tekstih, na diskurzivnem nivoju, dejansko šele tekst vzpostavlja delo. Ob tem deluje neostrost podobe kot vstavljane likovnega učinkovanja na silo.

Projekt Janezov Janš se odvija v polju umetnosti, vendar iz njega ne izstopa, v njem je zavarovan in podpiran, političnemu pa nudi oporo hrbtenice – prikrito seveda. Če so OHO-jevci računali na pritegnitev pozornosti mimoidočih, je akciji Janezov Janš neposredna, fizična relacija s publiko – volilnim telesom navidezno brez pomena. Vključevanje semantičnih postopkov, ki se v dejavnostih Janš odtiskujejo v realno življenje, ter poimenovanje, ki z multiplikacijo in serijalnostjo (kar sta tudi pomembna koncepta OHO-ja) vključuje enega izmed parametrov sodobnosti, zastavlja vendar globlje vprašanje za sedanjost in prihodnost. Če pogledam z druge strani, umetniki verjetno že dlje časa niso bili deležni tolikšne medijske podpore kot v letošnjih poletnih mesecih. Projekt, ki je namenjen predvsem samemu sebi in njegovim ustvarjalcem, je predstavljen tako, da producira vtis, da je v svoji naravi politično subverziven in se kritično odziva na stanje v specifičnem okolju, a se hkrati popolnoma jasno in natančno zaveda, da je skonstruiran tako, da ni moteč, ne grozi in ne ogroža nikogar. Je pritegovanje (medijske) pozornosti.

Ekstremno hitra odzivnost kuratorice omenjene razstave in direktorice ljubljanske Moderne galerije Zdenke Badovinac ter teoretika Miška Šuvakoviča na aktualno dogajanje v slovenski umetnosti je pomenljiva. Informacije o Janezih Janšah in njihovem vzponu na Triglav so se v medijih pričele pojavljati v poletnih mesecih, sledila je vsaj minimalna evforija v posameznih krogih slovenske umetniške scene, kmalu po tem je že bila na ogled dosledno koncipirana razstava na temo Triglava, ki bi jo lahko povzela kot slovenski umetniki o simbolu slovenske nacionalnosti in politike. Celotna tematizacija *Triglava* z dodatkom prevzema imena Janez Janša se zdi tako dosledna, da lahko pomeni, ali da je delovanje umetnostnega sistema v slovenskem prostoru tako zaprt, da producira zgolj in nenehno le samega sebe ali pa gre na drugi strani za ustvarjanje občutka zarote in afirmacije, priključevanje nevzdržnosti razmer, ki pa nimajo drugega namena kot zgolj tega, da omogoča pogoje za repetiranje iste paradigme vnaprej. Na to namiguje odziv piscev in kuratorjev, ki so pograbili »novost«, pričeli aktivno s postopki (samo)konstrukcije in sprožili kontekstualne mline. Domislja/ideja s tem neposredno razkriva problem slovenske umetniške scene, v kateri se še vedno glavnina vrtila okrog vprašanja simbolnega podeljevanja umetniške vrednosti, legitimnosti obstoja, saj če bo slednja prišla s prave strani, bo morebiti prinesla finančno podporo itd. Nevarnost je seveda v tem, da se ustvarja vtis in tudi realne posledice, kot da gre za izjemno kakovosten umetniški projekt in prakso sodobne umetnosti. Vendar projekt je predvsem marketinška poteza in v tem ni zaslediti nikakršne sledi prevratniškega delovanja.

Tako kot je projekt Janezov Janš zastavljen, je evidentno, da ga je moč brati iz različnih

perspektiv in s tega stališča je vsaka izmed interpretacij možna in poudarjeno predvsem dobrodošla, saj se zgolj skozi raznovrstnost interpretacij konstruira fenomen, njegov pomen in narava ter se mu ustvarja vrednost in omogoča vidljivost. Projekt sicer razgalja slovenski medijski svet in razkriva, kaj ga je tako razvnelo. Ampak v projektu Janezov Janš ne gre toliko za kritiko delovanja medijev in strokovne javnosti, ampak za vzvratno kovanje dobička in povzemanje v lastno korist. Kot paradigmatičen primer *site-specific* projekta je zanimiv v lokalnem kulturno umetniškem in političnem okolju, v širšem prostoru pa pod pogojem, da se zanj nenehno pojasnjuje in ustvarja okoliščine ter vzpostavlja kontekst (umetniki za ustvarjanje pomenskih ločnic v svojih imenih uporabljajo bodisi opisno opredeljevanje ali sintagmo »prej (znan kot) ...«). Kar je sicer običajen in legitimen postopek, le da je v tem primeru jasno izpostavljena stroga naravnost v (samo)promocijo in že kar bolešno hotenje in vztrajanje na pozicijah – nacionalno podprtih, za intenzivno in nasilno vzdrževanje obstoječe platforme, ki ima referenco v zgodovini in izvod za prihodnost.

Če gre v omenjeni akciji za strateško interveniranje, penetracijo v slovenski politični sistem/polje, grožnjo, ki bo delovala bodisi z zmanjševanjem, slabljenjem, brisanjem izhodiščnega pomena in ustvarjala predstavno zmedo skozi multiplikacijo, repetitivno bodisi z izginjanjem, se preboj ne zgodi. Učinek je nasproten, usmerjen je v simbolno okrepitev političnega, na katerem se snuje slovenska umetnost. Oseba, katere ime so umetniki prevzeli, ne odrea na njihovo početje, s svojim molkom oz. neodzivanjem jih podpre, saj mu ne škodijo, ampak dodajajo dodatno vrednost njegovemu imenu, in ga promovirajo. Umetniki dajejo svojim gledalcem, bralcem to, kar ti radi slišijo in vidijo – rumeno provokacijo, ki

lahko nasmeji, ampak ne predstavlja pa absolutno nobene nevarnosti komur koli. Največja nevarnost grozi umetnosti in morebiti mladi generaciji umetnikov, ki se jim ne ljubi povzpeti na Triglav. Projekt je žalitev duhu in inspiraciji avantgarde skozi medijsko razprodajo.

Poslednja glede na linearno časovno sosledje obravnava in posledičnih pojavljanj »triglavske« tematike je v uvodu omenjena fotografija – parafraza Marka Košnika. Ta večplastna ter v več interpretativnih smeri navezljiva podoba je dobrodošel in konstruktiven sprožilec obravnave in je v razpravo vključena na osnovi dejavne participacije piske. Potencialnost v fotografijo zajetih semantičnih konotacij je v relaciji z lokacijo izvedbe ter frizerjevim pravilom, kar se zdi kot vzpodbuda za reakcijo – spregled sugestivnosti podobe v zrcalu – glava, ki moli iz črnega ogrinjala, levo in desno dva fena, eden črne drugi srebrne barve, in še ena glava, ki je nad spodnjo glavo ter fotografski aparat, ki je neposredno pod njo. Performans, zabeležen s fotografijo, je bil izveden kot vztrajanje v pozi oz. ponovitev resnične – življenjske situacije, z neposrednim prehodom konteksta. Realiziran je bil v času Košnikovega snovanja in izvedbe umetniškega dela *Vaja za konec sveta* in predstavlja segment v artikulaciji te akcije (presenečenja), predstavitvi dokumentacije, videa in instalacije za razstavo *Labsus osebno/osobno*.² V okviru Vaje se podoba povezuje z obravnavo številnih vprašanj in tem ter je sestavni element dela na internetnem naslovu web.mac.com/marchegon/iWeb/vaja_k/vaja_index.html, ki je bil na določeni stopnji izvedbe posredovan kot najava dogajanja in kot aktivator pozornosti in zanimanja.

Fotografija izzove več pogledov, v tosmernem branju učinkuje najprej kot duhovita preartikulacija. V nadaljnji razčlembi se razkrije, da jo je možno na enem od nivojev brati v perspektivi

razgradnje koncepta in pojavnosti fenomena – kot analizo in izpostavitve konstitutivnih elementov *Triglava* s postopkom dekonstrukcije. Fotografija vključuje elemente – znake, ki nazirajo konstelacijo simptomov v ozadju fenomena, in na precizen način razkriva njegove tvorne elemente in vzvode – narcizem, samovšečnost, obnavljanje kulta avtorja skozi (avto)portret, samopromocijo, (samo)čaščenje, dominacijo moškega itd. V sestavi glav in ostalih elementov se razkriva razlaga, da morata od treh glav dve podpirati najvišjo, reprezentančno glavo na vrhu piramide, hierarhične piramide, na katerem je ustoličena glava/znak za »persono« slovenskega umetnika. Vključitev ogledala, katerega raznolik simbolični pomen je vpisan v vlogo, ki jo zavzema kot označevalec, metaforično in skozi zgodovino pogosto uporabljeno umetniško sredstvo manipulacije realnosti, v tem primeru naslavlja zaznavo tistega, ki gleda. S te optike je moč ogledalo interpretirati kot odmev na zasteklitev fotografij »živih skulptur«, katere v črnini plašča razpirajo prostor za podobo gledalca, in ga na osnovi refleksne površine stekla navidezno vključujejo v ustoličevalsko formacijo slovenske umetnosti.

Avtor je branje ter igro pomenov zastavil tako, da jih je možno dekodirati v vertikali ali horizontali, vsaka linija namreč doprinese dodaten nivo. V okviru slovenskega, umetniško političnega *Triglava* gre za njegovo kritično analizo. Fotografija je eden od odvodov kompleksnega dela *Vaja za konec sveta* in se posredno vključuje v nabor Triglavov. Kot takšna je kondenzacija esence, ki presvetli jedro fenomena »slovenskost umetnosti ali Triglav brez konca«, ki pa premišljeno ne uporabi taktike bliskovite ekspanzije po poteh sveta medijev, ampak je prikrito prisotna v umetnikovi kompoziciji *Vaje*.

Viri:

1 Ob podeljenem pooblastilu, ki so ga prejeli od enega izmed članov OHO-ja – Marka Pogačnika, glej *Likovne besede*, št. 71, 72, 2005.

2 *LabSUs osebno/osobno*, Gradska galerija Labin, Hrvaška, 20. oktober – 10. november 2007 (www.worldofart.org/aktualno/archives/125). Razstava je bila ena izmed javnih prireditev v okviru Laboratorija Svet umetnosti 2006/07 (SCCA-Ljubljana). Koncept je bil usmerjen v preizpraševanje kuratorjeve osebne pozicije in delovne platforme skozi subjektivni izbor umetnika, umetniškega dela.

Petra Kapš je samostojna kuratorica in umetnostna kritičarka.

SVOBODNI MEDIJI

Herwig G. Höller

MI SMO NAJBOLJŠI MODEL

Pričujočo analizo so objavili v tedniku *FALTER*, št. 41, 2007, za obdobje 12.–18.10.2007, Gradec/Dunaj

Kaj poganja Slovenijo? Intelektualci in kulturniki ostro kritizirajo politiko svoje dežele, ki se želi s padcem schengenske meje in začetkom predsedovanja Evropski uniji leta 2008 še bolj približati Evropi.

»Sprememba imena je osebna odločitev, to stori veliko ljudi. Zato o tem ne morem reči nič posebnega,« razlaga gledališki režiser Janez Janša, ki se je še pred kratkim imenoval Emil Hrvat. »Ni enostavno, postopek je zapleten in v mojem primeru še ne povsem zaključen. Moram si priskrbeti še novo osebno izkaznico,« pove upodabljaljoči umetnik Janez Janša, prej Žiga Kariž. »Uradno je bil postopek relativno hiter, trajal je tri do štiri tedne, ampak gre vendar za samo en dokument,« je povedal medijski umetnik Janez Janša, prej Davide Grassi. »Traja pa, preden urediš vse druge stvari, ki imajo opraviti s tvojim obstojem: socialno in zdravstveno zavarovanje, spričevala in podobno.«

O celo v mednarodnem prostoru radikalni odločitvi treh znanih umetnikov, da se uradno preimenujejo v slovenskega predsednika vlade Janeza Janšo, se je v Ljubljani v preteklih ted-

in po evropskih merilih skorajda edinstvenim nadzorom nad mediji, si je Slovenija v mednarodnem prostoru naposled prislužila negativno publiciteto (gl. *Falter* 25 in 38/07, 49/06). Sicer pa je država, ki bo s padcem schengenske meje konec leta še bližje Evropi, precej nepopisan list. Ko je pred kratkim nek slovenski časnik iskal ugledne nemško govoreče novinarje, ki bi lahko komentirali zamenjavo treh ministrov iz Janševga kabineta, so se nemško govoreči kolegi samo nasmihali: nihče se ni imel za toliko sposobnega, da bi lahko spontano komentiral slovensko notranjo politiko.

Trije novi Janše odklanjajo politične interpretacije, odklanjajo pa tudi odgovore na vprašanja o umetniškem kontekstu spremembe svojega imena. »Če bi odgovoril na to vprašanje, bi ravnal v nasprotju s svojo prvotno usmeritvijo,« pravi medijski umetnik Janša. Režiser Janša pa: »Tukaj ne gre za noben projekt.« Morda pa bodo spremembe imen všeč predsedniku vlade, razmišlja slikar Janša: »Verjetno cenimo našo potezo.« Vsekakor pa umetniki zanikajo, da bi bili posledje člani Janševе stranke SDS, kot je namigoval časnik *Dnevnik*. »To so govorice,

vprašanj slovenstva, se je pokazalo nekaj dni pred to razglasitvijo na Triglavu. Janša, Janša in Janša so na najvišji slovenski gori, ki se pojavlja tako na nacionalni zastavi kot tudi na slovenskem kovancu za 50 centov (z napisom: »O Triglav, moj dom!«), ponovili performans konceptualne umetniške skupine *OHO*, ki je delovala v poznih šestdesetih. V točki *Triglav na Triglavu* so trije umetniki s svojimi telesi uprizorili gorski masiv in počastili vrsto velikih obletnic – recimo objavo nacionalne ideologije v *Novi reviji* pred dvajsetimi leti. A tudi sam predsednik vlade je tistega dne splezal na Triglav, vendar se ni srečal z umetniki. »Precej zgodaj se je odpeljal nazaj s helikopterjem,« je poročal režiser Janša.

»Pred nekaj desetletji bi imela sprememba imena morda nekakšno težo,« komentira Marina Gržinić, znanstvenica na Filozofskem inštitutu slovenske Akademije znanosti in umetnosti in profesorica na Akademiji za upodabljaljoče umetnosti na Dunaju. Kontekst umetnosti in kulture se je, meni Gržinićeva, radikalno spremenil, zato je vprašanje, ali taka poteza lahko sploh še koga šokira. »V osemdesetih je skupina

kratkoročnim učinkom, kar je sicer čisto v redu, a se mi zdi pomembnejše neposredno izražati kritiko.«

Prav to pa zdaj nenavadno ostro počnejo vodilni slovenski intelektualci in (glede na poročanja o Sloveniji v tujini) tvegajo sankcije v domovini.

Gržinić: »Ni me strah. Vendar pa bodo vsi, ki se podpišejo pod svoje kritične članke, slej ko prej gotovo kaznovani. Pri vsaki internacionalizaciji vlada hitro izgubi živce.« Matjaža Hanžka, do nedavnega slovenskega varuha človeških pravic, je vlada grdo oštela, češ da je o kršenju človekovih pravic spregovoril v mednarodnem prostoru.

V državi postaja odprta artikulacija kritičnih pozicij vse težja. Petičija proti cenzuri, ki jo je pred kratkim podpisalo več kot 400 novinarjev in ki je naletela na globalen medijski odziv, je v večini slovenskih medijev ostala skoraj neopažena. Ko je preteklo poletje več kot sto vodilnih kulturnikov in intelektualcev od ministra za kulturo Vaska Simonitija zahtevalo odprto in kritično razpravo o takrat že skoraj zaključenem državnem kulturnem programu za obdobje 2008-2011, uradnega odgovora sploh ni bilo.

»Javni prostor za razpravo je v Sloveniji po uvedbi parlamentarne demokracije vedno manjši – krasen paradoks,« meni Rastko Močnik, profesor sociologije na ljubljanski univerzi. Sicer naj bi se, kot pravi, v Kopru, Ljubljani ali Mariboru izoblikovali manjši prostori za diskusijo, a je njihov vpliv omejen. Profesor Močnik je seveda solidaren z novinarji, ki se borijo za avtonomijo, pa vendarle: »Ni jim uspelo – in to je

»Predsednik vlade verjetno ceni našo potezo.« – Janez Janša, Janez Janša in Janez Janša

nih na veliko razpravljalo. Gre za umetniški simptom, ki v kontekstu priprav na predsedovanje EU hkrati priča o tem, da je v tej zgledni članici evropske družine nekaj hudo narobe. Kritični opazovalci za to velikokrat krivijo vedno bolj avtoritativno vlado, ki vodi državo od leta 2004. Z malce trčenim predsednikom, polnim ezoteričnih modrosti, absurdnimi spori s Hrvaško zaradi meje, hujskaškim lovom na romsko družino, mednarodno prisluškovalno afero

nikoli se nismo pogovarjali o vstopu v kakšno koli stranko.« Prav tako niso na noben način obešali menjave imen na veliki zvon, saj je to postalo znano šele na poroki medijskega umetnika Janše. »Na poroko sem povabil prijatelje. Tam je bilo moje novo ime prvič javno izgovorjeno. Novica se je nato razširila kot požar.«

Da pa se lahko taka sprememba imena kljub vsemu umetniško dotakne nacionalnih

Laibach spremenila nacionalno modernistično kulturo v radikalno postmodernistično. Zavestno drzno je namesto ljudske igrala industrijsko glasbo in s tem pridobila kritični potencial.« V nasprotju s tem Janez Janša ni prisposoda kakšne travme, ampak prej uresničenje nekih sanj in junaka – vsaj za ljudi, ki so ga trikrat volili.« Razmnoževanje »junaka« zato ni ustvarilo novih priložnosti za kritiko, ampak je ljudi le malce zmedlo. »Vse skupaj je šala s

simptomatično – da bi za svoje zahteve pridobili širše prebivalstvo. Podobno neuspešna je bila tudi opozicija pri referendumu o zakonu, ki je vzpostavil nadzor nad državno radiotelevizijo.«

Edina politična sila, ki ima po njegovem mnenju trenutno moč, da se zoperstavi vladi, so sindikati. Vladi, ki naj bi bila »zelo zanimiva kombinacija konzervativne ideologije in brutalno realne neoliberalne politike«. Močnik očita tudi ravnanje v primeru romske družine Strojani, ki so jo grobo pregnali z lastnega zemljišča. »To bi bila tragikomedija, če ne bi šlo za resnične ljudi in otroke. Opraviti je imelo s spontanim fašizmom množic in nesposobnostjo, pa tudi pomanjkanjem volje trenutne vlade, da bi obrzdala slovenski šovinizem.« Močnik meni, da je vzrok za takšno stanje tudi še ne povsem prebavljena preteklost. Slovenija, meni, je sprožila vojno in masacre v nekdanji Jugoslaviji. »To je

»Vladi ni do tega, da bi obrzdala šovinizem.« – Rastko Močnik

bila zelo draga dezintegracija, stotisoče ljudi je umrlo, milijone so izgnali iz njihovih hiš. Za prazen nič. Dobili smo nekaj, kar je zahodna Evropa dosegla na veliko mirnejši način: propad socialne države, neoliberalno globalizacijo, več individualnosti, manj solidarnosti. In več neo-

predeljivega nezadovoljstva in strahu.«

Marina Gržinič: »Smo prava neoliberalna, kapitalistična družba in pri tem nismo nobena izjema. Pravzaprav smo najboljši model države, ki javno počne stvari, ki jih v drugih državah Evropske unije preprosto bolje prikrijejo. Primer družine s Kosova, ki so jo deportirali iz Avstrije, dokazuje, da med nami ni večjih razlik.«

Kljub temu je treba omeniti nekatere slovenske posebnosti. »Po petnajstih letih demokracije se je od parlamentarnih volitev leta 2004, na katerih je zmagal Janša, začel postopek razkroja

»Smo čisto neoliberalna, kapitalistična družba!« – Marina Gržinič

demokracije,« razlaga Boris Vezjak, ki na mariborski univerzi poučuje filozofijo. Ravno zdaj, po relativno liberalnih letih po koncu komunizma, naj bi antikomunizem postal prevladujoča

skem dnevniku *Večer* v začetku oktobra 2007. Poleg kritičnega spletnega dnevnika ta filozof objavlja tudi mesečno kolumno v tem mariborskem dnevnem časopisu, ki je zdaj prav tako uglašen na vladne strune. »Veliko se moram pripraviti, da svoje kolumne sploh še spravim v časopis.«

Izboljšanja demokratske kulture pa še ni na obzorju. V trenutnem predsedniškem boju – 21. oktobra bo izbran naslednik Janeza Drnovška – si edini trije resni kandidati konkurirajo samo v nepomembnih malenkostih, meni Rastko Močnik. Za prvo polovico leta 2008 pa sta se

koalicija in opozicija že domislili posebne rešitve: »Podpisali sta dogovor, da se med predsedovanjem Evropski uniji ne bosta spopadali,« pravi Marina Gržinič. »Da bi se pokazali enotni na zunaj, se bosta tudi ob kritičnih dogodkih obnašali, kot da se ne bi nič zgodilo. To je vendar obsceno.«

Prevod iz nemščine: Amidas prevajalsko podjetje d. o. o.

Boštjan Špetič

KIBERNETIČNA UMETNOST V SLOVENIJI

Kibernetična umetnost za svoj medij uporablja odnos med ljudmi in umetnimi sistemi (običajno elektronskimi ali računalniškimi). Razvije se konec 50-ih let 20. st. v ZDA, kot nadgraditev kinetičnih poskusov z novimi možnostmi, ki jih je prinesel razvoj elektronske tehnologije in računalnikov. Kibernetika je pomenila nov način razmišljanja, ki pa je danes postal že del vsakdana.

Kibernetično delo je skulptura ali prostorska postavitve, ki ali stopa v odnos z obiskovalcem preko senzorjev in/ali vmesnikov, na osnovi procesiranja informacij ali pa se pred njim zgolj sproti odigrava kot demonstracija zapletenega kibernetičnega sistema. Njen pomemben določitelj je ali odzivnost ali interaktivnost. Razcvet te vrste umetniškega izraza je tesno povezan z razvojem sodobne računalniške in tehnološke umetnosti.

Matematik Norbert Wiener (1894–1964) v 40-ih razvije pojem in disciplino kibernetika, ki postane obča veda o upravljanju sistemov in komunikacij. To pomeni raziskovanje odnosov med deli vsakršnih sistemov (tehnoloških, socialnih, informacijskih, računalniških...). Odnose razumeva kot izmenjave in krogotoke informacij. Kmalu se je pokazalo, da tak pristop k obravnavi zapletenih pojavov omogoči enotno interdisciplinarno obravnavo različnih področij znanja na osnovi informatike (semiotika, elektronika, lingvistika, računalništvo, biologija, sociologija, psihologija). Sočasno se je dogajal tudi razvoj sodobnih računalnikov, ki so, kot splošni procesorji informacij, idealno orodje za kibernetiko.

Postmodernistična teorija obravnava kibernetiko s koncepti kiberprostora (prostor ali kraj odvijanja odnosov v sistemu), kiborga (odnos stroj – telo, simulirano telo) in virtualnega prostora (celostna simulacija). Subjekt danes do sveta dostopa prek vmesnikov (interface), ki omogočajo in določajo (vodijo) njun odnos. Najpomembnejši avtorji so Jean Baudrillard, Paul Virilio, Gilles Deleuze, Félix Guattari.

Umetniki so sprva predvsem opremljali kinetične skulpture z enostavnimi senzori, ki so spreminjali obnašanje kipa glede na zunanje dejavnike. Takšni odzivni stroji predstavljajo primitivne kibernetične sisteme v odnosu

do njihovega okolja. Z razvojem in pocenitvijo računalniške tehnologije so se možnosti takšnih sistemov zelo povečale. Najprej v 80-ih prejšnjega stoletja s pojavom prvih osebnih računalnikov in potem v 90-ih prejšnjega stoletja z njihovo razširitvijo in pojavom interneta. Računalniki so umetnikom omogočili uporabo zelo različnih vrst podatkov, senzorjev, ... na enoten način, s tem pa njihovo prevedljivost in soodvisnost.

V Sloveniji lahko med prvimi dogodki omenimo stroj za slikanje, izum slikarja Bogoslava Kalaša (1942), ki ga je skonstruiral že leta 1971. Stroj je namenjen preriševanju fotografij v slike. V zgodnjih 80-ih so člani Borghesie (1982–1989) pri svojih video nastopih uporabljali v realnem času izračunane animacije, kar je bila prva in vizionarska demonstracija novih možnosti uporabe računalnikov. To se ponovi tudi 10 let pozneje, ko leta 1994 Marko Peljhan (r. 1969) in Luka Freljih (r. 1974) predstavita podoben projekt *Mikrolab*. Ta velja za prelomen dogodek v razvoju slovenske računalniške umetnosti.

S tem področjem se ukvarjajo tudi številni festivali in razstave: Mednarodni festival računalniške umetnosti *MFRU* v Mariboru (ki je leta 1994 začel prvi v 90-ih s tovrstnim programom, v organizaciji MKC Maribor); *U3* (Triennale sodobne umetnosti, Moderna galerija, Ljubljana, od 1994); *Manifesta 3* (leta 2000 v Ljubljani); *Break* festival v Ljubljani (2002, 2003, 2005); *HAIP* (bienale od leta 2004).

Leta 1995 je bila v Ljubljani ustanovljena galerija Kapelica, ki vse odtlej predstavlja domače in tuje avtorje tudi s tega področja. Leta 1996 sta bila s pomočjo Zavoda za odprto družbo ustanovljena multimedijaska centra Kibla v Mariboru in Ljudmila v Ljubljani. Vse tri institucije so bile kraj stalne prisotnosti in, predvsem Ljudmila, tudi razvoja tehnološke umetnosti v Sloveniji. Tudi ljubljanske galerije ŠKUC, Alkatraz in P74 so večkrat gostile kibernetične umetnike.

V 90-ih prejšnjega stoletja sta bila za razvoj slovenske tehnološke umetnosti pomembna dolgoročna projekta Inštitut Egon Marš (1986) Marka Košnika (r. 1961) in Ministrstvo za eksperiment Boruta Savskega (r. 1960) pod

okriljem Radia Študent. Borut Savski je leta 1998 sodeloval tudi na festivalu Ars Electronica. Ukvarja se predvsem z zvočnimi eksperimenti, ki jih zadnja leta kombinira s samogenerativnimi sistemi. Izstopata postavitvev *Orakelj* (2004), kjer je vprašujoči gledalec soočen z nepredvidljivo, spontano, neartikulirano prerokbo, in robot *Plesalec* (2005), ki ga v samostojni ples poganjajo šumi iz okolja, tudi njegovi lastni.

V drugi polovici devetdesetih je intenzivno deloval Darij Kreuh (r. 1966). Ukvarjal se je predvsem z navidezno resničnostjo in vmesniki, ki določajo odnos med ljudmi in stroji. Pri projektu *Virtual Dream* (1997) se je obiskovalec lahko prestavil v navidezni svet in se neovirano gibal po njem s tem, ko se je gibal po galerijskem prostoru. Pri projektu *Brainscore* (2000) sta s Davidejem Grassijem (r. 1970) preko možganskih valov upravljala dogajanje svojih likov v navidezni svet.

Konec devetdesetih je ruski umetnik Vadim Fiškin (r. 1965) pričel delovati v Ljubljani in postavil nekaj odmevnih projektov, kot so *Dedicated to...* (1998), *Ognegraf* (1998), *Show show* (2000) in *Kaplegraf* (2001). V svojih delih kombinira naravne elemente (sneg, ogenj, voda) z interaktivnostjo in računalniškim procesiranjem.

V okviru Ljudmile in skupine ASCII Art Ensemble (1998) sta Vuk Čosič (r. 1966) in Luka Freljih leta 1999 predstavila projekt *Instant ASCII Camera* – kamero, ki je posnetek obiskovalca, pretvorjen v znakce, natisnila na blagajniški račun. Leta 2005 sta Teo Spiller in Tadej Komavec predstavila projekt *X-Lam*, drugačen medij za gledanje slik. Podoba nastane, ko s pogledom ošvrknemo objekt, ki je sicer zgolj svetlobna palica. Luka Freljih istega leta predstavi projekt *F.R.I.D.A.*, ki je mestno kolo, razširjeno s sodobno tehnologijo tako, da vozniku omogoča informacijsko mapiranje urbanega prostora v realnem času.

Kot edini poskus robotike v slovenski umetnosti naj omenimo projekt *Ples nevronov* (2000) Luke Drinovca. Več organskih oblik je opremil z motorji, senzori in učljivimi nevronskimi mrežami, tako da so se robotki odzivali na različne im-

pluze obiskovalcev. Bil je tudi edini pri nas, ki se je ukvarjal z hologrami.

Med mlajšimi ustvarjalci izstopa Sašo Sedlaček (r. 1974), ki ga zanimajo izrazito socialno kritične tematike in recikliranje. Njegovo prvo delo je bilo *Biotope Condition* (2001), kjer je z zapleteno galerijsko postavitvijo obiskovalca izkoristil kot gonilo tehnološko-teoretske prehrabne verige. *Žicar* (2006) je robot za socialno ogrožene. Avtonomno se giblje po javnih mestih in prosi mimoidoče za denar.

Viri:
<http://www.ctheory.net/>
 Dušan Pirjevec, *Strukturalna poetika*, DZS, 1981.
 Janez Strehovec, *Tehnokultura – kultura tehná*, Študentska založba, 1998.

Boštjan Špetič je absolvent filozofije in sociologije, podjetnik. Deluje kot del kolektiva Kiberpipa. Kiberpipin program: www.kiberpipa.org

Sebastjan Leban

KORPORACIJSKA LOGIKA MOČI: DIKTAT POTROŠNIŠTVA IN SAMOORGANIZACIJA

Trend korporacijskih združenj, ki smo mu priča zadnjih nekaj let, še zlasti v gospodarstvu, se je izkazal kot izjemen prototip, ki je prešel v vsesplošno uporabo in postal model uspešnih odkupov in prevzemov ter nenapisano pravilo, kako najhitreje in najučinkoviteje prevzeti nadzor in oblast znotraj specifičnega sistema/panoge.

Idealen primer analize tovrstnega korporacijskega združevanja, prek katerega se prevzema in diktira monopol, lahko najdemo v besedilu *The art of rent: Globalization, monopoly and the commodification of culture* avtorja Davida Harveya in v filmu *Mondovino* režiserja Jonathana Nossitera iz leta 2004, v katerem je poleg opisa vinske industrije, njenih akterjev, njene strukture, strategij itd. prikazana tudi združitev dveh vinskih velikanov, in sicer družine Mondavi in Mouton – Rothschild pod blagovno znamko *Opus One*. Dokumentarec poleg celotne infrastrukture, na kateri sloni monopolna renta, prikazuje in polemizira tudi veliki »dvobojs«, do katerega je prišlo po tej združitvi, ki je imela za posledico spremembo kriterijev vrednotenja in ocenjevanja vina, saj so ZDA takrat začele skrbno strategijo spreminjanja do tedaj vsesplošno priznanega evropskega vinskega valorizacijskega sistema.

Kot trdi Harvey, obstajata dva pola, ki bijeta ta boj. Na eni strani imamo »evropsko vinsko industrijo, za katero stojijo Francozi in ki skuša monopolne rente ohraniti tako, da poudarja edinstvene lastnosti zemlje, podnebja in tradicije (ki jih povzema francoska beseda *terroir*) in edinstvenost ter posebnost izdelkov, ki so zaščiteni z blagovno znamko«,¹ na drugi strani pa ameriško vinsko industrijo, ki si pod taktirko družine Mondavi in s pomočjo kritika Roberta Parkerja (ki *naj bi veljal za neodvisnega*) prizadeva vpeljati in uveljaviti nove valorizacijske kriterije, ki uporabljajo jezik kot npr. »okus breskve in slive s priokusom timijana in kosmulje«. Valorizacijski sistem, ki se utemeljuje v tem jeziku, je popolno nasprotje tradicionalnega francoskega valorizacijskega modela, saj izpodriva *terroir* in uvaja nov globalno standardiziran jezik, ki nadomešča edinstvenost klime in geografske lege, kjer uspeva določena vinska sorta.

Preko tako strukturiranega jezika se vrši jezikovna izmenjava, ki je definirana kot »odnos v komunikaciji med pošiljateljem in sprejemnikom, temelječ na šifriranju in dešifriranju in posledično na kodiranju ali uresničevanju generativne kompetence – tudi ekonomska izmenjava, ki se vzpostavlja v posebni simbolni relaciji moči med proizvajalcem, ki razpolaga z jezikovnim kapitalom, in kupcem (tržiščem), ki omogoča določen materialni in simbolni profit.«²

Ameriški vinski industriji je uspelo doseči spremembo valorizacijske strukture, saj je preko simbolne in realne moči, ki ji jo podeljuje logika kapitala, uspela globalizirati in si podrediti celotno svetovno vinsko proizvodnjo.

Veliki boj med staro in novo celino se na področju vinske industrije izkaže za navidezno igro dveh sistemov moči, ki naj ne bi imela skupnega jezika in ki naj bi ločeno delovala in se dobesedno bojevala v tekmi zasedanja tistega simbolnega mesta, ki jima zagotavlja vodilno pozicijo v svetu. Vendar v primeru znamke *Opus One* vidimo, da gre za hoteno združitev ameriške in francoske vinske industrije in da je vse to le premišljena strategija, ki vzpostavlja lažno zunanjo konkurenco, ki pa je v resnici popolnoma homogena. Na ta način se iz dveh fiktivno zunanjih nasprotujočih si stališč dominira celotnemu tržišču in ustvarja globalno uniformirano valorizacijsko strukturo.

Kako lahko iz te perspektive obravnavamo korporacijska združenja, do katerih prihaja v svetu sodobne umetnosti?

V umetniški industriji že kar nekaj časa poteka globalno standardizirano združevanje »kara-

vane« umetniških sejmov, bienalov, trienalov in podobno. Ti se po vzoru velikega korporacijskega združenja *Grand Tour*, ki je postal prototip tovrstnih združenj, množijo kot gobe po dežju. Tako imamo poleg združitve *Tress bien*, ki je pod svoje okrilje združil Lyonski, Atenski in Istanbulski bienale tu že prihajajočo novo zvezdo na obzorju daljnega vzhoda *Art Compas*, ki združuje bienale v Sydneyju, Gwangjuju, Šanghaju in Singapuru skupaj z Yokohamskim trienalom. Kot v vseh ostalih monopolnih strukturah se tudi v ozadju te nahaja ista logika profita, monopolnih rent in hiperkomodifikacije.

Pri podrobni analizi ne moremo mimo dejstva, da je njihova strategija povsem enaka strategiji vinske industrije. V obeh primerih je recept za vzpostavitev monopolne strukture zelo enostaven: potrebuješ znatno količino kapitala, blagovno znamko (vinska družina ali umetnik), tržno blago (vino ali umetniški izdelek), kritika (vinskega ali umetniškega) in tržišče. Ko so ti parametri izpolnjeni, dobimo izvrstno pripravljeno zmes, ki je prototip vseh monopolnih struktur sodobnega kapitalističnega sveta. Njihova lastnost je, da poleg profita, simbolne in realne moči ustvarjajo tudi pogoje za nadzor vseh segmentov sistema.

Kakšna je torej cena, ki jo moramo plačati zaradi vzpostavljenih monopolnih struktur? V primeru vinske industrije je to prikrajšanost nad edinstvenostjo posameznih vinskih sort, ki uspevajo v različnih pokrajinah in klimah, ter obilica umetnih arom in dodatkov, ki so potrebni za ustvarjanje globalno uniformnega okusa vina, ki bo skladen s kriteriji valorizacije. V primeru umetnosti imamo opravka z odstranitvijo kritičnega diskurza, saj je ta v množični produkciji umetniških form/objektov skoraj nepotreben, bolje rečeno odveč, kajti predstavlja grožnjo obstoječim strukturam, ki se zavedajo, da je funkcija umetnosti, ki jo oni proizvajajo in propagirajo popolnoma nična in se ne oddaljuje od običajnega obrtniškega izdelka, ki nam je na voljo v vsakem večjem trgovskem centru.

V primeru ostalih manj elitističnih struktur, kot sta vinska in umetniška industrija, pa je cena, ki jo moramo plačati, mnogo višja.

Harveyeva analiza komodifikacije, raziskuje posledice globalizacije skozi prizmo monopolnih rent, ki krojijo sodobno kapitalistično družbo. Monopolne strukture v vinski in umetniški industriji izkoriščajo in zlorabljajo sinonime, kot so avtentičnost, originalnost in edinstvenost, da si lahko preko simbolne moči, ki jih ti sinonimi proizvajajo, ustvarijo posebno prednostno pozicijo v hierarhični valorizacijski strukturi. Ti sinonimi so v uporabi zgolj zaradi vzpostavljanja presežne vrednosti, ki posledično ustvarja piramidalno strukturo delitve dobička, ki se proizvaja s trženjem umetnin/vina.

Zato ne preseneča dejstvo, kot pravi Harvey, da »ima globalno tržišče močan učinek, ki privatnemu lastništvu ne samo podeljuje nenehne monopolne pravice, temveč zagotavlja monopolne rente, ki izhajajo iz predstavljanja tržnega blaga kot nečesa neprimerljivega.«³

In kaj dodeljuje tržnemu blagu status neprimerljivosti? Tržno blago je preko sinonimov, kot sta neprimerljivost in edinstvenost, transformirano v čisto ugodje, ali kot pravi Marx: »Izvor fetišizma do dobrin (tržnega blaga) gre iskati v nenavadnem družbenem značaju dela, ki te dobrine proizvaja. Običajno uporabni predmeti postanejo dobrine samo zato, ker so proizvod dela zasebnikov ali skupin zasebnikov, ki svoje delo opravljajo neodvisno drug od drugega.«⁴

Potemtakem lahko trdimo, da v sodobnem svetu transformacija, o kateri govori Marx, sploh ni več mogoča, saj imajo običajni predmeti že v fazi proizvodnje funkcijo dobrine. Tržna logika je tista, ki diktira procese njihove proizvodnje, distribucije in prodaje. Na tej osnovi funkcionirajo tudi zdravstvene usluge, ki so preko zgo-

raj opisanega vzorca transformirane v tržne usluge in kot take v dobrine, za katere je v kapitalističnem svetu treba plačati; to je tudi vzrok, da se te iste usluge zaradi enake logike transformacije vse bolj nasilno usmerjajo iz javnega v privatni sektor.

Kapital se je zaradi svoje ekspanzijske logike konstantno prisiljen nadgrajevati in spreminjati lastne strategije komodifikacije sodobnega diskurza. Zato ni nič čudnega, da hiperkomodificira celotno družbeno strukturo. Na tovrstni fenomen je potrebno gledati kot na skrbno načrtovani diktat potrošništva, ki ima nalogo da oddalji vsako obliko kritičnega diskurza in vpeljuje logiko porabe in proizvodnje kapitala v neskončnem krogu razporejanja dobrin. Nesorazmerna akumulacija kapitala, moči in nadzora s strani peščice posameznikov in skupin ima za posledico vse večjo eksploatacijo in povzroča vse večji družbeni razkol.

Zato se je na tem mestu legitimno vprašati, kakšne so možnosti spremembe obstoječih monopolnih struktur in kako se tem strukturam zoperstaviti.

Ena izmed možnih rešitev je individualna in skupinska samoorganizacija; preko nje je mogoče vršiti spremembo nad ustaljenimi monopolnimi vzorci in strukturami. Ana Vujanović v svojem tekstu *Self-organization: Notes on the subject-matter of the conference* pravi, da »gre pri samoorganiziranih pobudah (mrežah, platformah, gibanjih, skupnostih, skupinah, asociacijah) za poizkus ponovnega premisleka o

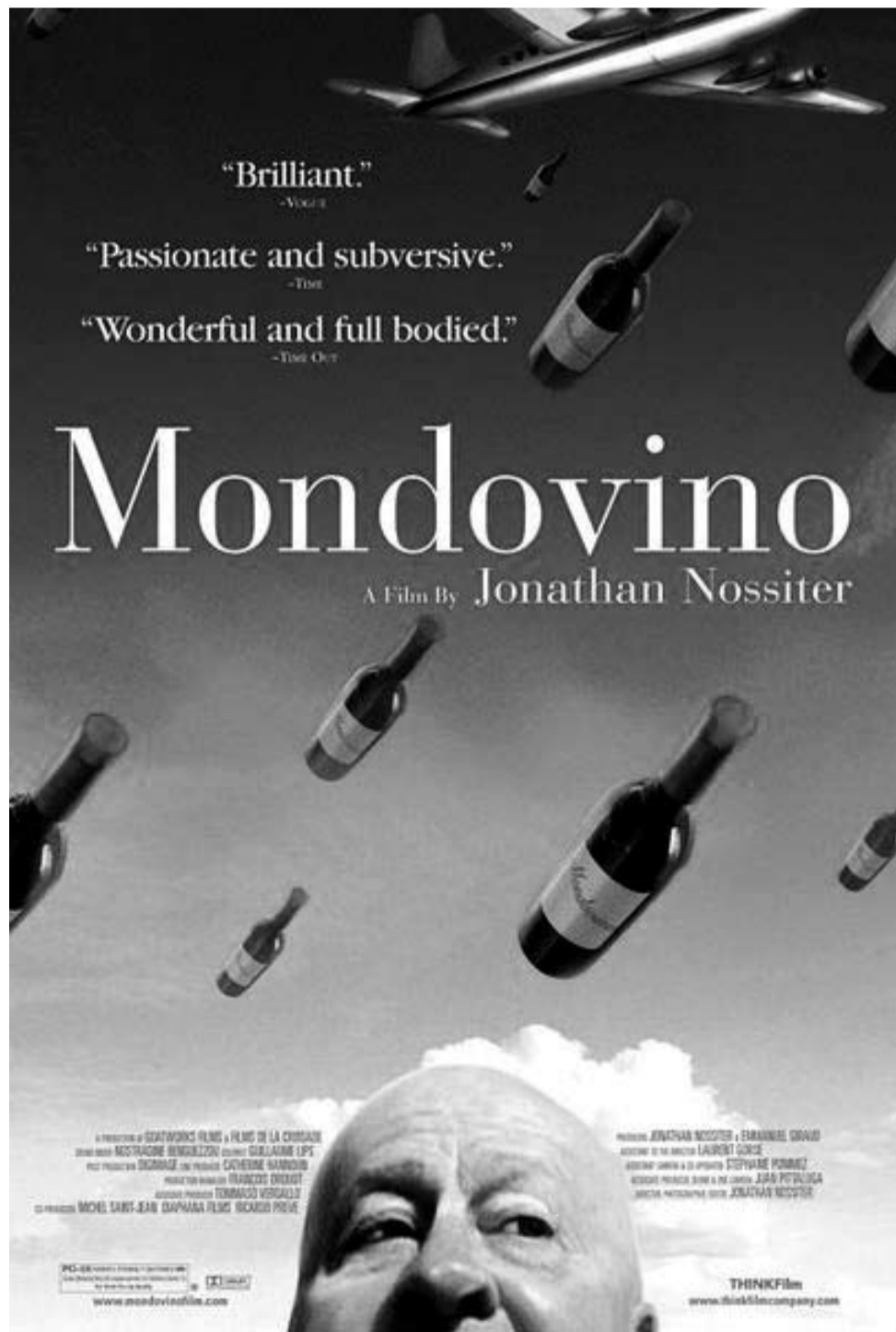
prostoru, statusu in funkciji, ki ga umetnost in kultura imata v javni sferi na novo strukturirane 'globalne' družbe.«⁵ Prav ta premislek je ključen za razumevanje strategij, na katerih temeljijo vse ostale monopolne strukture (tudi izven umetnosti in kulture).

Samoorganizacija je v tem trenutku ena izmed najučinkovitejših oblik odpora, s katero se je mogoče postaviti po robu obstoječim sistemom moči in vnaša nov kritični diskurz, ki je ključen za izboljšanje pogojev delovanja na ravni vsesplošne družbene samoorganizacije. Ta mora stremeti k vzpostavitvi lastne mednarodne učinkovite mreže samoorganizacij (nacionalno in lokalno neodvisnih struktur), ki bodo lahko v posameznih specifičnih sistemih/ravnih družbe parirale ustaljenim monopolnim strukturam, jih spreminjale ali pa celo izničevale.

Viri:

- 1 David Harvey, »The Art of Rent: Globalization, Monopoly and the Commodification of Culture«, <http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001966.php/>, avgust 2006.
- 2 Pierre Bourdieu »Symbolic Power and the Political Field: Language & Symbolic Power, Cambridge 1992, str. 66.
- 3 David Harvey, »The Art of Rent...«, op. cit.
- 4 Karl Marx, »The Fetishism of Commodities and the Secret Thereof: Conceptual Art, Phaidon, New York 2002, str. 253.
- 5 www.tkh-generator.net/IMG/pdf/TkH_11-2.pdf

Sebastjan Leban je študent podiplomskega študija na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani.



Staš Kleindienst

TANKA LINIJA KRITIČNE UMETNOSTI

V sledečem članku bi rad razpravljal o večni problematiki sodobne umetnosti v odnosu do institucije (oblasti), o problemu izgradnje teritorija recepcije pri vpeljevanju novih diskurzov ter o negotovosti gibanja na samem robu kroga, ki mu pravimo umetnost. Če smo naivni in obravnavamo sodobno umetnost kot tisto, kar naj bi v resnici bila, se pravi tisti element, ki prelomi simbolni red družbe in začne z vpeljevanjem novih (kritičnih) diskurzov, je seveda glavni paradoks ravno v tem, da obstoječa institucija ne more ponuditi zadostne (prave) infrastrukture za normalno recepcijo teh novih diskurzov. Postavlja se torej vprašanje, kakšna je razlika med umetnostjo, ki je, se pravi umetnostjo, ki se giblje v polju vidnega, ter umetnostjo, ki prinaša nove diskurze a ravno zaradi tega ostaja izrinjena iz polja vidnega. Nikjer ni to vprašanje bolj eksplicitno kot v dveh odvodih t. i. kritične umetnosti, ki se na prvi pogled pravzaprav ne razlikujeta dosti, vendar imata popolnoma različni ozadji, različne motive in nenazadnje nastajata iz različnih prepričanj.

Jacques Rancière v intervjuju v marčevski (2007) številki revije *Artforum* o kritični umetnosti

pravi, da: »obstaja cela šola tako imenovane kritične misli, ki je, kljub nasprotujoči retoriki, popolnoma integrirana v prostor konsenza.«¹ S tem misli na kritično umetnost, ki je v prvi fazi odvod obstoječega toka umetnosti in se preoblači v obleke kritičnega, da zapolni nišo povpraševanja po kritičnem na trgu umetnosti. Kritična umetnost znotraj konsenza je namreč le eden od možnih jezikov današnje umetniške produkcije, za katero je značilna neizmerna heterogenost praks. Nikoli doslej še nismo videli toliko pluralnosti v umetniški produkciji, saj izgleda kot da je lahko izrečena vsaka zgodba, slišan vsak glas in obstaja prostor za vse oblike kreativnosti. Toda kakšna je ta pluralnost? Je ta pluralnost res tako pluralna? Gledano skozi prizmo kapitala (glavnega zaveznika zahodne umetnosti) je t. i. pluralnost le jezik zelo homogenega zahodnega umetniškega sistema, ki še vedno temelji na (sicer posodobljenih) akademskih modernističnih vzorcih in ki postavlja infrastrukturo za pozicioniranje novo nastalih del v obstoječe tabele valorizacije. Sistem pluralnosti tako omogoča kontrolo nad sodobno produkcijo, saj daje umetnikom na razpolago množico *ready-made* načinov izražanja, kjer si

lahko vsakdo izbere tistega, ki mu je blizu in znotraj katerega lahko nato razvija svoje male zgodbe ter si poišče svoje mesto pod soncem. Na ta način institucionalna infrastruktura ne deluje več zgolj kot *mašina za žetev* novih del, ampak regulira že samo bistvo kreativne misli, paradoksalno, prek obljub o svobodnem izražanju. Izjave, kot so: »dandanes je prostora za vse vrste ustvarjalnosti«, bi potemtakem morali nadaljevati z: »ampak le, če ostajajo znotraj sprejemljivih okvirov splošno sprejete umetnosti in služijo svojemu namenu (proizvajanju presežne vrednosti kapitala).« (Zanimivo je da se je prvi del povedi, ki propagira vse vrste ustvarjalnosti, znašel tudi v povezavi z novim »fantomskim« razstaviščem, ki ga obljublja Nacionalni program za kulturo 2008-2011, in ki ni nič drugega kot opravičilo za to, da se iz Moderne galerije evakuira vso sodobno umetniško produkcijo, ki tako v Sloveniji ostaja brez centralnega prostora.) Nasploh je problem umetnostnega sistema v tem, da dobesedno sili umetnike k načinom izražanja in k zavzemanju ohlapnih pozicij, ki instituciji umetnosti omogočajo, da nastala dela naredijo vidna prek aropriacije, prisvojitve njihovih kontekstov. Lahko bi celo rekli, da mora danes umetnik, če se hoče gibati znotraj polja vidnega, postati nekakšen kontekstualni kameleon, ki lahko svoj umetniški projekt predstavlja na kar najrazličnejšem spektru tematskih razstav, od intimnega do političnega itd., kar pa seveda nima nič skupnega s trdnimi stališči, ki jih mora zavzemati sodobna umetnost, če ima namen vpeljevati nove diskurze. Že sama naravnost obstoječega umetnostnega sistema namreč poskrbi, da so različne prakse predstavljene kot individualne zgodbe, kjer se vsak kritičen pristop prilagodi demokratičnemu modelu množice (neškodljivih) mnenj. Problem je ravno v tem, da pogled na sodobno umetniško produkcijo usmerja optika kapitala, ki umetnost zapira v avtonomen, privilegiran prostor, prostor, ki uporablja jezik modernistične pripovedi, kjer se kritične prakse izenačijo z nekritičnimi, tiste, najbolj radikalne, ki ta prostor problematizirajo in so potencialno škodljive, pa preprosto izključi. Marina Gržinič piše: »Današnje umetniške ustanove in umetniški projekti v prvem kapitalističnem svetu delujejo z nezno abstrakcijo. To pomeni, da na področju institucionalizacije umetnosti deluje evakuacija – odstranjene so tiste umetniške strategije in taktike, ki ustvarjajo oblike odpora,« in nadaljuje: »ostati v getu umetnosti kot ločeni sferi (t.i. 'avtonomija umetnosti'), v katero je bila v prejšnjem režimu zaprta moč stvaritve, preprosto pomeni obdržati umetnost ločeno od moči odpora ter jo omejiti na to, da je zgolj vir (presežne) vrednosti, s katerim se zvodnik – kapital – zlahka preživlja.«² Iz tega stališča ni institucionalizirana kritična umetnost danes nič drugega kot trend, ki se ga poslužujejo umetniki, ki hočejo, da imajo njihova retorika in njihove umetnine kritičen *look*. Zanimivo je, da se tako mit o institucionalizirani kritični umetnost gradi skozi dve ravni negacije kritičnega: prvič, ta umetnost pravzaprav sploh noče biti kritična, in drugič, tudi kontekst, v katerem se nahaja, noče biti kritičen. Za primer lahko vzamemo instalacijo *Shibboleth* umetnice Doris Salcedo, ki je trenutno na ogled v Turbine Hallu v Tate Modern, za katero umetnica pravi, da govori o dolgi zapuščini rasizma in kolonializma, ki sta zaznamovala moderni svet. Umetnica hoče z razpoko v tleh tega (prestižnega) prostora prikazati brazgotino v temeljih modernosti, zato je delo v svoji osnovi *site-specific*, saj je v tesni navezavi s samo zgodovino prostora, v katerem se nahaja. Pri tem umetniškem projektu lahko vidimo tisto, kar je nasploh značilno za institucionalizirano kritično umetnost, in sicer, da ne posega v probleme na strukturni ravni, pač pa prikazuje (že splošno družbeno sprejete) simptome teh problemov na dokaj simboličen/abstrakten način. Tukaj naletimo na podoben premik optike iz problema na simptom, kot denimo pri danes tako popularni skrbi sodobnih buržoazij glede humanitarnih katastrof, ki v končni fazi niso nič drugega kot

posledice strukturalnega nasilja, ki ga proizvajajo te iste buržoazije,³ ki pa so po večini tudi največje podpornice institucionalizirane umetnosti. Umetnost, ki govori o simptomih družbe, se torej mora zavedati, da je v prvi vrsti tudi sama simptom te iste družbe in ji s svojim obstojem omogoča normalno delovanje. Kaj je lahko boljšega, kot zamenjati pravo kritiko z nadomestkom, ki sicer uporablja jezik kritičnosti, a le da prikrije prava ozadja problematik in gledalce namesto na problem usmeri vase? Za to umetnost je namreč značilno, da je obdana z velikimi besedami, ki gledalcu nalagajo ravno tak, specifičen pogled na sicer čisto legitimno umetniško produkcijo. Na spletni strani muzeja Tate Modern nas naprimer organizatorji nagovarjajo s sledečimi besedami: »Salcedo z razprtjem tal v muzeju pokaže razpoko v sami modernosti. Njeno delo nas pripravi, da se povsem iskreno in brez vsakršnega samozaslepljevanja soočimo z bolečimi resnicami o naši zgodovini in o nas samih.«⁴ Umetnost postane torej kritična šele na podlagi retorike, ki ji je pripeta in ki gledalcu dejansko ukaže, kako naj se počuti pred umetniškim delom.

Kaj torej kritični umetnosti danes pravzaprav preostane? Naj sprejme igro institucije in postane ena izmed spektakularnih atrakcij na svetovnem umetniškem trgu, ali naj ostane »zunaj« in se tako prepusti transformirati v atrakcijo za alternativne željno publiko? Vsekakor ostati zunaj in apriorno zavrniti institucije, galerije in muzeje tudi ni rešitev, saj, prvič, ta zunaj ne obstaja, in drugič, je ravno umetniška institucija tista, ki upravlja z mehanizmi proizvodnje vidnosti (tudi alternative). Eden glavnih izzivov za kritično produkcijo v prihodnje je po moje ravno v iskanju novih strategij za navidezno vključenost v globalne mehanizme z namenom od znotraj proizvajati nove kritične diskurze in teorije. Rancière pravi, da gre v umetnosti »vedno bolj za vsebine, ki so tradicionalno pripadale politiki. Umetnost ne sme samo zavzeti prostora, ki je nastal s slabenjem političnega konflikta. Mora ga preoblikovati, in to za ceno preizkušanja meja lastne politike.«⁵ Glede na povedano, bi lahko rekli, da mora umetnost, če hoče biti kritična, na nek način prenehati biti umetnost in začeti zavzemati vse razpoložljive vire poseganja v prostor. Mislim, da v kontekstu konstantnega napredka umetnosti ni vprašanje, koliko naj se lahko umetnost oddalji izven svojih okvirov, da bo še umetnost, temveč koliko naj se kritična praksa sploh lahko približa okvirom umetnosti (in umetniškemu aparatu, ki jo dela vidno), da še ostane kritična. Morda lahko zapišem takole: naj kritična umetniška praksa še naprej vztraja v pisanju lastne zgodovine, navkljub vsem ravnam prisvajanja, ki jim je podvržena.

Viri:

1 Fulvia Carnevale in John Kelsey, »Art of the possible. In conversation with Jacques Rancière«: *Artforum*, Marec 2007, str. 264.

2 Marina Gržinič, »O repolitizaciji umetnosti skozi kontaminacijo«: *Trenutki odločitve. Performativno, politično in tehnološko*, Ljubljana 2006, str. 123.

3 Glej: Slavoj Žižek, »Dobri možje iz Porto Davosa«: *Nasilje*, Ljubljana 2007, str. 20-27.

4 <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/dorisalcedo/default.shtm>

5 Jacques Rancière, »The politics of Aesthetics«: <http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001877.php>, maj 2006.



Doris Salcedo, *Shibboleth*

Foto: Tate Modern

Staš Kleindienst je študent podiplomskega študija na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani.

Jasmina Založnik

PODHRANJENOST SLOVENCEV Z ZNANJI IN INSTITUCIJAMI SODOBNIH UMETNIŠKIH PRAKS

Področje sodobne umetnosti je vselej pred problemom opredelitve in utemeljevanja svojega početja in vzpostavljanja odnosa do družbene stvarnosti. Kljub prisotnosti in zapolnjevanju galerijskih prostorov z deli, ki jih opredeljujemo s terminom sodobnost, je ta v naši družbi še vedno prezirana in zavržena v očeh predstavnikov oblasti; še vedno so ta dela opredeljena kot nekaj marginaliziranega, ekscesnega ali celo kot blef. Recepcija novega, drugačnega (v kolikor danes sodobno umetnost še vedno lahko tako opredelimo), je na Slovenskem vselej travmatična, ugotavljajo strokovnjaki. Tako ne preseneča, da tudi širša javnost goji do sodobne umetnosti negativen odnos. »Zdi se, da se danes celo stopnjuje izrazita netoleranca do nove, nastajajoče umetnosti – v sozvočju s konzervativno usmeritvijo družbe.« (M. Gržinič, 1996: 41)

Povprečen državljani pristopa k sodobni umetnosti in sodobnim umetniškimi delom na identičen način, kot pristop h klasičnim oblikam umetniškega ustvarjanja. Od umetniškega dela pričakuje estetski užitek, zato je razumljivo nagnjenje k preprostim in hitro berljivim delom. Sodobne umetniške prakse pa to zahtevo postavljajo na glavo, kar še posebej velja za dela, ki jih lahko opredelimo s terminom RELACIJSKA UMETNOST, ki ga je vpeljal francoski kritik, teoretik in kurator mlajše generacije Nicolas Bourriaud. Pojem »relacijska umetnost« pa se neposredno veže tudi na naslov knjige, ki smo jo pred kratkim dočakali v slovenskem prevodu (Nicholas Bourriaud, *Relacijska estetika in Postprodukcija*, prevod Tanja Lesničar Pučko, uvodna študija Nataša Petrešin Bachelez. Maska, Ljubljana 2007).

Upanje, da bo slovenski prevod razburkal širšo slovensko javnost in vzpostavil nov odnos do sodobne umetnosti, se ni uresničilo. Kar pa seveda ne pomeni, da nam ta knjiga ne more nuditi iztočnic in možnosti, s katerimi lahko rušimo negativne predstave o sodobni umetnosti in pokažemo kategorični strah, ki ga prepoznamo pri domačih nosilcih oblasti.

Relacijska estetika sodi med temeljna referenčna dela na področju teorije sodobne umetnosti. V njej avtor razpravlja o temeljnih konceptih umetnosti, značilnih za umetniške prakse od devetdesetih let prejšnjega stoletja naprej, in hkrati razblinja tradicionalna pojmovanja o umetnosti nasploh.

Delo je opremljeno s pojmovnim slovarjem, z osnovnim orodjem, ki bralcu olajša razumevanje. Slovar zajema tudi najpreprostejše termine, med drugim pojem umetnosti. Likovna umetnost se po Bourriaudju kaže kot dejavnost, ki z znaki, oblikami, gestami ali predmeti proizvaja odnose do sveta. Temeljna poteza sodobne umetnosti je po avtorjevem mnenju produkcija del, ki odnose vzpodbujajo in vzpostavljajo ter šele skozi vključitvijo gledalca proizvedejo umetniško delo oziroma ga spreminjajo v »Dogodek« (po Alainu Badiouju).

Sodobne umetniške prakse na ta način sprevečajo razumevanje sodobne umetnosti kot preproste potrošniške porabe. Saj se ne naslavljajo na nek nedoločljiv in utopični jutri, pač pa na posameznika, ki je tukaj in zdaj. Modernistični projekt boja za singularnost se presega z »novo sintezo, ki nas bo edina lahko ubranila pred regresivno fantazmo, ki je povsod na delu.« (Bourriaud, str. 53) Potrebna je investicija v idejo množine, v načine, ki spodbujajo forme interakcije, saj sta danes temeljnega pomena prav medčloveška komunikacija in povezovanje. Bourriaud gre pri opredelitvi tega procesa povezovanja v sodobnih umetniških delih celo tako daleč, da mu pripisuje »avro« (termin prevzet od Walterja Benjamina), saj naj bi povezovanje presevalo sodobni individualistični način nanašanja na svet, ki se prav v neoliberalni kapitalistični družbi utemeljuje s singularnostjo. Povezovanje naj bi predstavljalo konfrontacijo s tem sistemom. Singularnost je tista, ki omogoča in ohranja

stanje apatije, ohranja in utrjuje ideološke fikcije ter povečuje možnost družbenega nadzora.

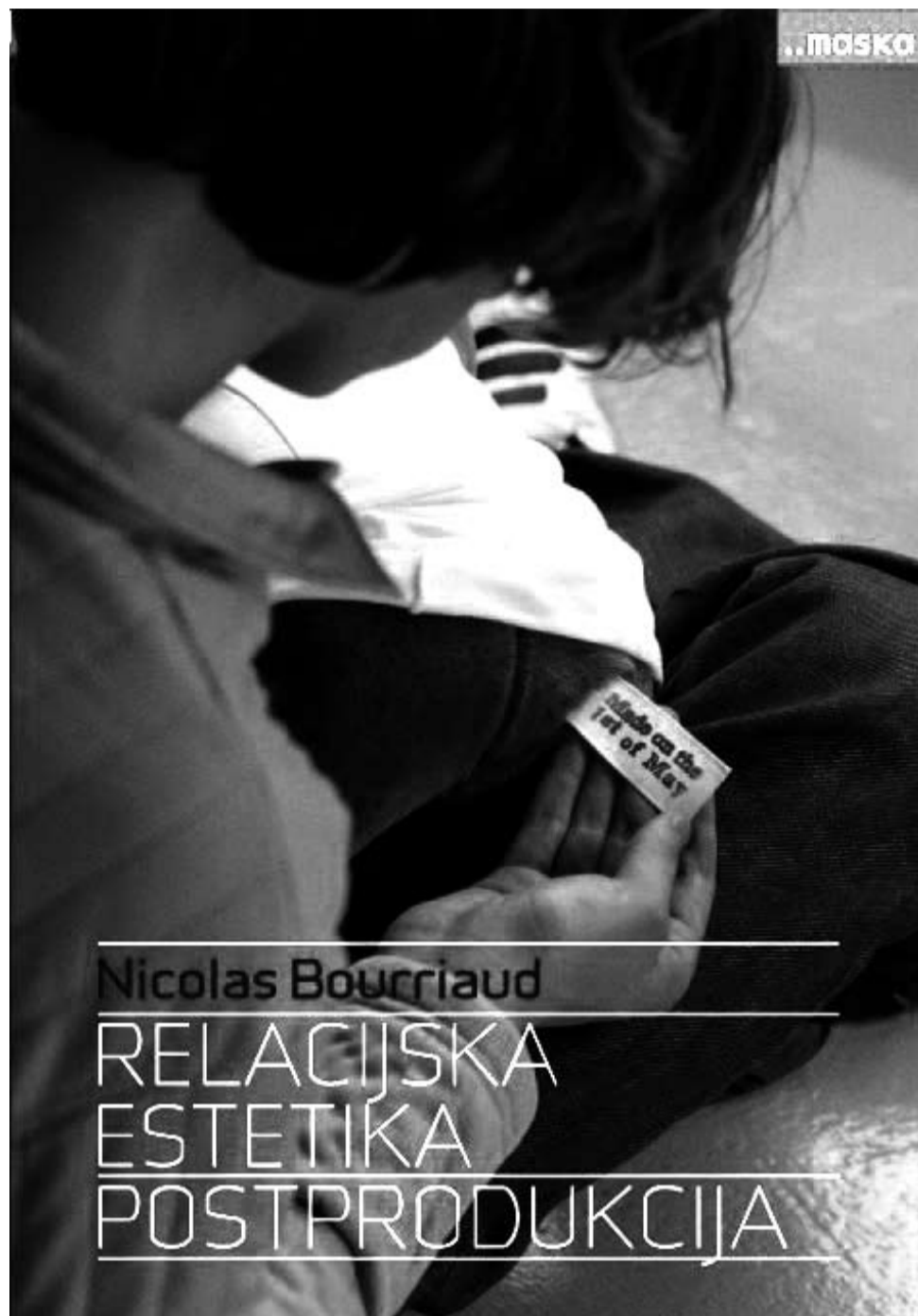
Za umetniške projekte, ki jih avtor definira s pojmom relacijska umetnost, je značilno, da producirajo relacijske prostore-čase, vmesne prostore, za katere je značilna začasnost, v katero vstopajo in v kateri se oblikujejo medčloveške izkušnje. Skozi začasnost in nepredvidljivost se poskušajo osvoboditi spon ideologije množičnega komuniciranja.

Sodobna umetnost raziskuje in hkrati ponuja forme človeškega povezovanja. Vmesni prostori, ki jih umetniki oblikujejo, so nekakšni programi, v katerih naj bi se spreobračali odnosi dela in prostega časa, kjer lahko vsak naveže stik z drugimi, kjer se na novo učimo sožitja, ali kjer postajajo poklicni odnosi celo predmet praznovanja. (Bourriaud, str. 61) Opravka imamo s projekti, ki jih upravlja ekonomija, ki je onstran veljavnih pravil vodenja javnosti. Takšno umetnost lahko opredelimo kot demokratično, saj umetniška dela te vrste vsakomur ponujajo priložnost skozi umetniške oblike, ki ne vzpostavljajo nobene apriorne prednosti producenta pred gledalcem. Gledalec stopa v nek prazen prostor, kjer zasede mesto in ga polni s celotnim svojim bitjem. Delo nastaja v intersubjektivnosti, v čustvenem, vedenjskem, zgodovinskem odzivu, ki ga ima gledalec na ponujeno izkušnjo. (Bourriaud, str. 51, 52) Potemtakem od gledalca zahteva aktivno držo, ki temelji na jasnem pozicioniranju subjektov, prevzemanju odgovornosti za lastno pozicijo in ki je usmerjena v akcijo. Je v nasprotju z ideologijo, ki poskuša osamiti ustvarjalca, saj v njem prepozna potencialnega zavojvalca, potencialnega »preroka/injo«, ki lahko razsvetli množice.

Zato si naša oblast še kako prizadeva, da bi sodobne umetniške prakse zatrla in jih naredila neprepoznave, jih stigmatizirala oz. razvrednotila ali celo izbrisala. Zelo nazoren je premislek o položaju Moderne galerije. Problem osrednje slovenske nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost je vsekakor vreden podrobnejše obravnave in vzporednega reflektiranja skozi Nacionalni kulturni program, ki je bil v *Reartikulaciji* že predstavljen. Moderna galerija je bila v letošnjem letu pod »pretvezo« nujnosti adaptacije prisiljena v zaprtje svojih prostorov in na preselitev svoje dejavnosti včasne in popolnoma neprimerne prostore. Namesto prvotne dopolnitve galerije z Muzejem sodobne umetnosti na Metelkovi smo Slovenci in državljani ter državljanke Slovenije, ki smo že tako podhranjeni s sodobnimi umetniškimi praksami, izgubili še tisto nekaj malega sodobnosti (na nacionalni ravni). Tako lahko le upamo, da galerije za sodobno umetnost ob ponovnem odprtju ne bo doletela podobna usoda, kot se je zgodilo v primeru Slovenske kinoteke. Omenjeno dejanje razumem kot še eno izmed številnih simbolnih in sistemskih oblik nasilja države nad svojim prebivalstvom, prizadevanja za njegovo pasivnost in robotizacijo z ustrahovanjem in izgradnjo iluzije o zamenljivosti vsakega subjekta v državi ter tudi s tem, da bo vsaka neposlušnost kaznovana.

Za konec se obračam k Brechtu s citatom: »Knjiga je orožje, vzemite jo v roke.« Tudi omenjeno knjigo *Relacijska estetika in Postprodukcija* obravnavajmo kot orodje, transformirano v orožje, ki odpira nove oblike aktivizma. Subjektivnost, kot jo razume Guattari, nikdar ni obstajala avtonomno, temveč vedno kot celota odnosov, ki se vstvarjajo med posamezniki in nosilci subjektivizacije. Področje medčloveških odnosov in tematizacija vsakdanjih izkušenj v delih sodobnih umetnikov ustvarjata razmere za mikroutopije in mimetične strategije, ki stopajo na prostor nekdanjih velikih družbenih utopij in nam s tem ponujajo tudi drugačne oblike bivanja in delovanja.

Sodobna umetnost razumem kot orodje za branje družbene stvarnosti, za prepoznavanje



Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika in Postprodukcija*, prevod Tanja Lesničar Pučko, uvodna študija Nataša Petrešin Bachelez. Maska, Ljubljana 2007

delovanja imperialistične pošasti, ki se ji reče neoliberalni globalni kapitalizem, in njegovih nosilcev oblasti. Sodobna umetnost je polje, v katerem se lahko vzpostavijo nove oblike družbenega boja.

Odliko slovenskega prevoda omenjenega dela prepoznavam na ravni, ko knjiga odpira razumevanje sodobnih umetniških praks tudi bralstvu, ki ni specializirano v pisanju in sprejemanju sodobne umetnosti, in hkrati ker ponuja več plasti za razumevanje kompleksnejših umetniških problemov, h katerim se bom še vrnila v prihodnjih člankih za *Reartikulacijo*.

O AVTORJU:

Nicolas Bourriaud (1965) je francoski kurator in kritik, eden izmed ustanoviteljev revije *Documents sur l'art* (1992-2000), časopisa za sodobno umetnost. Je gostujoči profesor na beneški univerzi IUAV. Med leti 1999 in 2006 je bil skupaj z Jérômom Sansom direktor Palais de Tokyo v Parizu. Med drugim je bil kustos *Unmoving Short Movies* v okviru Aperto na 44. Beneškem bienalu leta 1990 in sekcije Aperto na 45. Beneškem bienalu leta 1993, kustos bienala v Lyonu leta 2005, član kuratorskega teama moskovskega bienala. Je avtor številnih knjig, med njimi znamenite *Relacijske estetike* (Presses du Reel, Pariz 1998).

Viri:

Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika in Postprodukcija*, prevod Tanja Lesničar Pučko, uvodna študija Nataša Petrešin Bachelez. Maska, Ljubljana 2007.

Marina Gržinič (ur.), *Rekonfiguracija identitet: zgodovina, sedanjost in prihodnost neodvisne kulturne produkcije v Ljubljani*, Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti, Ljubljana 1994-95, Ljubljana 1996.

Jasmina Založnik (r. 1979, Maribor) je univ. dipl. sociologinja kulture in pedagoginja. Je podiplomska študentka Interkulturni študiji – Primerjalni študij idej in kultur na Univerzi v Novi Gorici.



Jane Štravs, Protesti delavcev, upokojencev, študentov, dijakov, 17.11.2007, Ljubljana, fotografija.