



Marina Gržinić in Aina Šmid, *TRENUTKI ODLOČITVE*, umetniški video, 1985

NAPOVEDUJEMO IZID KNJIGE
»TRENUTKI ODLOČITVE«

PROMOCIJA
MAREC 2006



TRENUTKI ODLOČITVE
Performativno, politično in tehnološko

Umetniški video, filmska in interaktivna večmedijska dela
Marina Gržinić in Aine Šmid 1982–2005

Uredili Marina Gržinić in Tanja Velagić

Avtorji besedil:

Giorgio Bertellini

Nataša Govedić

Marina Gržinić

Kerstin Kellermann

Maria Klonaris in Katerina Thomadaki

Birgit Langenberger

Saša Šavel

Miško Šuvaković

Yvonne Volkart

Ana Vujanović



Ljubljana 2006

Ob napovedi izida *Trenutkov odločitve* objavljamo eno izmed besedil iz te knjige, pogovor med Marino Gržinić in Ano Vujanović, urednico revije za teorijo uprizoritvenih umetnosti *Teorija koja hoda (TkH)* ter soustanoviteljico in članico istoimenske teoretsko-umetniške platforme v Beogradu.



Grafični element je del zloženke ob retrospektivi video del Marine Gržinić in Aine Šmid 1982–2005, Beograd, 16.–17. december 2005.

Organizacija *Video-filmskega maratona Gržinić/Šmid*: Center TkH

Urednica programa: Ana Vujanović

Koordinatorica in oblikovalka zloženke: Marta Popivoda

»TO NI RDEČA, KRI JE!«¹

POGOVOR Z MARINO GRŽINIĆ



Ana Vujanović: Tako širša javnost kot bralci *TkH-ja* poznajo Marino Gržinić predvsem kot eno glavnih sodobnih teoretičark na področju umetnosti, medijev, filozofije ter humanistike v nekdanji Jugoslaviji in Vzhodni Evropi. Poleg tega je tudi kulturna ustvarjalka, kustosinja in organizatorica številnih razstav na mednarodnem umetniškem prizorišču. Čeprav avtorico tudi sama cenim predvsem kot izvor ostrih, brezkompromisnih, pogosto bolečih materialistično-psihoanalitičnih teoretskih tez o umetnosti v času in prostoru postsocialistične Evrope, bom tu spodbudila povsem drugačen razgovor o njenem delu. No, morda niti ne tako drugačnega ...

Gre namreč za pri nas skorajda neznano umetniško delovanje Marine Gržinić na področju filma in videa, ki traja več kot dvajset let (od leta 1982), za sodelovanje z Aino Šmid, ki obsega okoli trideset umetniških videev in večmedijskih video instalacij ter film, prikazanih v svetovnem merilu in nagrajenih s številnimi priznanji. Ko sem si nedavno ogledala nekaj teh del, sem

spoznala: če želimo vzpostaviti vzhodnoevropski postsocialistični diskurz o umetnosti, ki ga tukaj pojmem kot *diskurz o filmu*, potem lahko začnemo z *diskurzom o video filmih* Marine Gržinić in Aine Šmid.

Za začetek ne bom rekla nič več, zato te, Marina, prosim, da se bralcem *TkH-ja* predstaviš tako, kot si želiš sama.

Marina Gržinić: Res je, da sva z Aino v teh elektronskih oblikah, ki se korenito razlikujejo od filma, pravzaprav razvijali dispozitiv za film. Ta pa ni bil nikoli zgolj neka enostavna eksperimentalna filmska struktura, ki se jo, iz gledišča umetnosti, sicer pričakuje, če razvijate takšno kratko video strukturo. Medve sva razvijali film kot revolucionarni dispozitiv, film, ki je zaobjel tudi možnost drugačne družbe, drugačno politiko čutenja in učinkovanja ter drugačno razumevanje družbe in umetnosti.

Pri najinih video-filmskih delih je potrebno govoriti o video okvirjanju, o okvirjeni zgoščeni sliki ali sličici, četudi najmanjši na svetu, torej ne o enostavnem filmskem kadriranju. Zato so najini

videi tako zgoščeni, da so skorajda lepljivi (v pomenu lepljivega izpljunka), in težki, kajti vsak posamezni okvir v videu se nanaša na produkcijo življenja in obenem politike, šele nato na umetnost! Raziskujeva in na novo izražava predvsem biopolitiko, tega križanca biološke in politične sile razporejanja teles v sodobnih družbah, in – v skrajni točki – pogoje življenja in politike. S tem sva se ukvarjali že zelo zgodaj, že v osemdesetih letih, namreč ko ti postopki še niso bili imenovani biopolitika. Medve pravzaprav vedno delava politiko, ne umetnosti. Prizadevava si za revolucijo skozi kontaminacijo – najin namen ni zgolj lepa eksperimentalna gesta umetnosti, ki bi težila k neskončni avtonomiji, neodvisnosti od politike; v najinih delih je vse onesnaženo, vsaka slika (sličica) je natopljena z zunanjim prostorom, in vsako zunanost »tam zunaj«, v tako imenovani družbi in politiki, napada tale notranjost, umetnost. No, če se vrnem k razsežnosti biopolitike: tu namreč ne gre le za neki odnos telesa (umetnosti in zgodovine) do zakona, temveč tudi za to, da se obe ti telesi znajdetata zunaj zakona, da sta podvrženi sankcijam in da postaneta brezpravni – ravno s suspenzom zakona in zgodovine. To pomeni, če uporabim Agambenov besednjak, da naju zanima »izredno stanje« – ne le v družbi, temveč tudi v umetnosti. Pri »ustvarjanju politike video filma« pa je odločilen še en trenutek – nujnost razmisleka o drugačni ekonomiji, kar pomeni nenehno izpraševanje lastniških razmerij, različnih vrst lastnine, denimo lastništva zgodovine ...

Ana, najin razgovor si začela s čudovitim uvodom o moji, skorajda mrzlični ustvarjalnosti in dejavnosti, tako da bodo bralci dobili vtis, da je Marina skorajda neka stara revolucionarna boljševistična entiteta, ki si želi samo ustvarjati, ustvarjati ... To pa ni res. Ni razlike med mojim pisanjem, videi,

predavanji na dunajski akademiji ... – za vsa ta dela velja eno: gre za potrpežljivo birokratsko delo nenehne diferenciacije in kontaminacije. Vsako delo je potrpežljivo ustvarjena genealogija moči in umazanih odnosov, krvavih situacij umetnosti in politike. Ali kot je nedavno zapisala ena druga Marina,² vprašanje, ki si ga moramo zares postaviti, se glasi: *Kaj sploh še dela vidno revščino, suženjstvo, teorijo in umetnost, ki je postala ena prazna industrija?* Umetnosti ne bo nikoli konec, ker se v umetniške produkcije in v umetniško »institucijo moči« vlaga preveč denarja in ker je danes umetnost sklenila (novo) jasno pogodbo s kapitalom, na kar se jo odkrito opominja.

Ko sem navedla tvoje različne dejavnosti, sem imela v mislih predvsem različne institucionalne dispozitive, v katerih delaš ... Film in teoretsko pisanje nastajata v povsem različnih institucijah, zato so tudi njune materialnosti povsem različne – ne zgolj v fenomenološkem pomenu pojavnosti določenega medija, temveč prav v pomenu materialnosti dispozitiva. Revolucionarnih dispozitivov nekega teoretskega besedila ali akademskega predavanja in nekega filma namreč ni mogoče zvesti na en sam, obče veljaven 'revolucionarni dispozitiv'. Zato, po moje, obstaja razlika. In ta je ključna za pristop h katerikoli in k vsaki posamični praksi. Kakšno je tvoje gledanje na to?

Govorila sem o izhodiščni točki, in to je točka, s katere govorim jaz. Z vstopanjem v različne institucije in z delovanjem v okviru različnih kulturnih praks uporabljamo in se sklicujemo na različne zgodovine in oblike dejavnosti. Delujemo v okviru določenih modelov in estetik, toda kar je pomembno v tej heterogenosti, je vedno natančno izdelana izhodiščna točka, tisto, čemur *francoska* teorija pravi oziroma kar opisuje kot *pris de*

position, zavzemanje stališča. To je zame – v prvi vrsti in v končni točki – politična akcija v umetnosti in teoriji.

Od tod sledi, da je to oblika politike, ki jo je potrebno vložiti v prakso. Strinjam se, da je pomembno tudi upoštevanje politike oblike, ki je ta posebni poseg v pisanje, snemanje filmov ali kuratorsko delo. To je dejanje, ki dela zasnovane genealogije določene produkcije, dejanje, ki ruši abstraktni boj za staro obliko in ki le-to sooča z drugo, novo obliko, ki bo sposobna reartikulirati zgodovino umetniške in družbene proizvodnje. Gre za politično reartikulacijo *par excellence*, za novo izražanje prostora različnih ustanov. Toda tisto, kar me najbolj zanima, je vprašanje, ali takšna politična reartikulacija ustvarja neko novo vsebino, ki bi se izražala kot nova oblika.

Hvala za to pojasnilo. Tvoja izhodiščna točka je zdaj povsem jasna. Toda želela bi naprej. Recimo, da stojim, in navedem še tebe, da torej stojiva skupaj na mestu same materialnosti produkcijske ustanove, v katero vstopava s te izhodiščne točke in v kateri se ta izhodiščna točka »practicira«.

V tej luči me zanima kratko in enostavno vprašanje, ki ti bo morda skozi svoje razpoke prepustilo prostor za večplasten odgovor: kaj lahko dosežeš s filmom, česar ne moreš s teorijo?

V bistvu lahko to slednjo točko preoblikujem in rečem: kaj je tisto, česar ne moreta doseči obe praksi, česar ni mogoče ne reči ne misliti v obeh praksah? Moj odgovor je: nič, in sicer v tem, da lahko v obeh praksah naredimo ali izrečemo absolutno vse. Čeprav obstaja tu majhen, prikupen problem, ali drugače povedano: vsaka praksa ima svoj poseben jezik in svojo posebno zgodovino, izkušnje ter proizvodne pogoje, ki jih je potrebno v teh postopkih osvojiti in izraziti. Tako kot pravzaprav tudi z Aino v najinih delih vse počneva vedno znova in znova.

Pri obeh praksah poteka proces interpretacije. Interpretacije česa? V mojem oziroma v primeru mene in Aine tistega, kar je zapostavljeno, odrinjeno na sam družbeni rob, skorajda sistemsko zanemarjano. S slednjo izjavo ciljam tudi na najino 25-letno zgodovino video-filmske produkcije! V Sloveniji ni bilo napisano niti eno samcato besedilo o najinem delu, razen tistih, ki sem jih napisala sama oziroma medve z Aino. To je prav tako zgodovina oziroma, zame, prav to, kar imenuješ »materialnost produkcijske ustanove«.

In vsaka zgodovina je boj. Z Aino se vselej sprašujeva o notranji logiki video medija, o njegovem tehnološkem stroju in njegovem odnosu do drugih tehnologij, o političnem mestu njegove zgodovine in najinih življenj v njej. Nato se vprašava, ali imava dokument, ki ga lahko pokaževa, o katerem lahko govoriva in s katerim pokaževa na materialne elemente odpora, ki oblikuje določeni strukturni vzgib v določeni praksi in ki omogoča preseganje gole psihološke narativnosti. V sam video je pravzaprav vpisana možnost takojšnjega prikaza dokumenta, in možnost tega, da del prizora zamenjamo z drugim, ki izvira od drugod. Prav to preoblikovanje podobe dopušča menjavo začetne glediščne točke. To pa pomeni, da ustvarimo radikalno razliko. V tem procesu *inkrustacije*, ki ni le proces zgoščevanja, temveč tudi praznjenja podobe, je vpisan tudi politični vidik medija.

Kar se je dogajalo v Sloveniji v osemdesetih letih, ko sva z Aino začeli z video filmi, je bilo rojstvo politične umetnosti – ne nujno na ravni gole vsebine, temveč prej v izrazih pojavljanja političnega subjekta v sodobni umetnosti, v okviru *undergrounda*, ki sva mu pripadali tudi sami. To gibanje *undergrounda* je omogočilo subverzivno in protikulturno vidnost tako področju spolnosti kot zgodovine, in sicer v njuni povezanosti s politiko. Zato vedno poudarjam: rock, punk, ljubljansko

gejevsko gibanje in anarhistična politika so bili najin dom, najin materni in estetski jezik ter najino duhovno pribežališče.

Želela bi problematizirati oziroma da skupaj problematizirava to, s čimer si začela svoj odgovor. Če je tvoj odgovor na vprašanje, kaj je tisto, česar ni mogoče doseči v obeh medijih, »nič«, je moj odgovor nasproten – »revolucija«. Torej, da ne moreš izpeljati revolucije. To je moje mišljenje. Glede na tvojo razlago – pojasnilo tega »nič« in opis pojava novega političnega subjekta na slovenskem umetniškem prizorišču v osemdesetih letih – predpostavljam, da se ne boš strinjala z mano. Pa vendar, če verjameš, da to (revolucijo) lahko izpelješ tako s svojimi filmi kot s svojo teorijo, oziroma v svojem filmu »To ni rdeča, kri je«, potem resnično »deluješ kot neki star revolucionarni boljševik« ... Ali pač to vseeno ni kri, temveč »samo« rdeča?

Ker je potrebno bralcem pojasniti, da odgovarjam v angleščini – kar berejo, je prevod –, naj povem zdaj jasno, v srbsčini: v prejšnjem odgovoru, ki morda ni jasn, čeprav dvomim v to, sem na vprašanje, kaj je mogoče narediti znotraj enega medija, česar ni mogoče tudi v drugem, odgovorila: nič! V smislu, da je možno vse – tako v enem kot v drugem. Torej, moj odgovor ni nič, temveč vse. Vse je enako možno narediti tako v enem kot v drugem mediju.

Hočem reči, Ana, gre za to, ali te zanima delo ali jezikovne igrice. Ker je moj prvi odgovor najmanj pričakovan, in to je revolucija, je resnično o tem težko govoriti naknadno, kajti če bi se opredelila za reformatorsko zamisel drobnega in neveščega dekoriranja medijev, potem bi me lahko »počasi najedala«. To pomeni, da je inverzija Godarda – »ni rdeča, temveč kri« –, ki sem jo teoretsko predlagala v devetdesetih, zame pomembna zato, ker pokaže, da je umetniško delo vselej strukturne narave, in ne

psihološke, čeprav se umetnost najpogosteje prodaja kot psihološka zgodba. V primeru mene in Aine mi torej gre za možne revolucije in obrate znotraj medija, kamor spadajo tudi rezi znotraj svojevrstne zgodovine eksperimentalnega in novovalvskega filma. »Ni rdeča, temveč kri« ni neka krilatica, ampak paradigma, ki jo lahko opredelimo tudi kot nekaj travmatskega, ki vznikla iz dela ter na novo izraža in obravnava politično ozemlje nekdanje Juge.

Povsem sem razumela tvoj prejšnji odgovor, Marina, to je, da lahko vse naredimo v obeh medijih. Toda s tem se ne strinjam oziroma se zdaj vsaj ne želim strinjati, in sicer zato, da bi vpeljala v ta odgovor pomemben problem. Torej, trdim, da ni mogoče delati revolucije. Da revolucija v filmu ni kri, temveč je »zgolj« rdeča. To ni jezikovna igra, temveč se neposredno nanaša na tvoje delo, prodira vanj.

Naj še utemeljim svoje nasprotovanje: tako tvoje teoretsko delo – enako tudi moje, seveda – kot tudi tvoji filmi so izdelani in jih uporabljajo v ustanovah visoke umetnosti in znanosti: na akademiji znanosti, v strokovnih revijah, na simpozijih, umetniških festivalih, na akademiji na Dunaju ... Vse te ustanove subvencionira država in v njih je na delu protokol, ki ga podpirajo etabrirane ustanove, predvidene za kulturno politiko, in so zato zelo elitistične. Zaradi tega so na neki način tudi prestiž, dovoljena poraba časa, denarja, človeških zmogljivosti in sposobnosti, delovne sile in proizvodnih sredstev. S tem, na neki način, izvršujejo reproduktivno vlogo za državne sisteme – tudi tedaj, ko imajo revolucionarne zamisli. Toda nasproti temu revolucija ni rdeča, temveč je kri, saj je prostor diskontinuitete, prelomov, rezov – tistega, kar se izloča iz sistema in s tem postaja dejanska grožnja za ta sistem, edina, ki ga lahko uniči. (Pri tem mislim tudi na razliko v

pojmovanju revolucije med boljševiki in ruskimi avantgardisti.) Za družbeni sistem je to groza, kajti v revoluciji se izkaže to, da sistem ne more obdržati svoje imaginarne »totalitete totalitete«. Mar umetnost, in enako teorija, vsaka na svoj način vendarle ne »služita« tudi ohranjanju te imaginarne totalitete družbene totalitete? Sprašujem se, torej, kako zdaj uvesti kri v film, ali pač v teorijo, da bi oba medija ostala film in teorija in ne postala ulični boj, barikade in terorizem?

V redu, postaviva zadevo na drugo raven. Prvič, ne drži, da so moja dela ali video filmi, ki sva jih naredili z Aino, uporabni na teh ravneh, ki jih navajaš. Če bi jih uporabljali na taki ravni in bi bili vključeni na tak način, kot ga nakazuješ, in če bi prejeli subvencije, bi to bila druga zgodba. Po drugi strani, v zahvalo tvojim vprašanjem, lahko v svojem odgovoru sklenem par tez, ki sem jih razvijala na okrogli mizi, v organizaciji zavoda Maska, za londonsko revijo *Performance Research*, o neznosni lahкости kreativnosti in političnem subjektu.

Mislím, da ne more biti nikoli preveč politizacije in da je strah pred njo večinoma lažen. Strinjam se s teoretiki, ki se uveljavljajo danes in pišejo o latinskoameriškem svetu, ko na koncu dobesedno slehernega besedila o produkciji umetniškega prostora dokazujejo in nas prepričujejo, da je osrednji problem v bistvu v tem, da umetnost in kultura nista dovolj politični. Tale najin razgovor, na primer, je prav tako to, kar bi opredelila kot proces politične konceptualizacije, ne le goli proces hibridizacije. Namreč, učinek najinega razgovora je neka vrsta politike prostora skozi razčiščevanje meja estetike, interpretacije in politike, kar je zame bistveno. Nasprotujem »preklapljanju« stvari in nalaganju ene produkcije na drugo s ščepcem modernizacije. No, obenem ne zadošča, če stvari postavljamo vsako na svojo stran – razvrščati jih

po straneh, umeščati v določeni, denimo kreativni kontekst ... Potrebno je vrisati razmejitvene črte in – prav s tem dejanjem ali njegovo interpretacijo – zavzeti stališče do državne ustanove in, če hočeš, do vlade.

Na drugi ravni pa lahko bralci vse skupaj tolmačijo, kot da bi bilo v umetnosti vse možno (v pomenu svobode ustvarjanja), kar je skrajno napačna zamisel! Obstajajo projekti in stališča, ki so izključeni! Vse izgleda možno, vendar – dejansko – ni vse možno! Obstaja določena meja glede svobode. Ko mejo enkrat prestopimo, ko postanejo zadeve zares kontaminirane, se vse skrajno zaplete. Če neki projekt, video, film ali knjiga učinkuje kot zares travmatska točka, ki temeljito pretrese področje umetnosti kot tako, ne le njegovih razmerij z drugimi področji, tedaj se težavam ni mogoče izogniti.

Drugi ključni moment je ekonomski oziroma umetnostni trg, ki danes, bolj kot kadarkoli prej, vpliva na tisto, kar bo deležno vidnosti in kar bo vključeno v druge interpretacije. Nekateri projekti pregledujejo umetnost kot institucijo in iščejo odgovore na vprašanja, kje poteka kodificiranje te ustanove, kako je le-ta dojeta, kako je strukturirana in pod čigavo oblastjo je.

Kot tretji ključni vidik bi izpostavila lastniška razmerja, saj razstave in projekti pripadajo nekomu, imajo določene lastnike, ekonomske in simbolne. Obstajajo očetje – in ne govorim samo o patriarhatu, temveč tudi o tako imenovani instituciji maskulinosti –, razni posamezniki in skupine, ki se predstavljajo kot lastniki terminologije, ki se nato uveljavlja naprej. Ko se pojavijo projekti, ki pod lupo postavijo lastniške odnose in institucijo maskulinosti, se jih v osnovi nemudoma izloči. Trdím, da tale »karkoli«, ki naj bi se ga v umetnosti navidezno lahko predstavljalo, ima mejo. Ko dregnemo v ta razmerja in institucije moči,

ki vladajo v določenem prostoru, prenehajo vsa razmerja »lahkosti«. Tedaj pride do izključitve ljudi in projektov, ki se jih evakuira in premesti v zelo obskurne politične in kulturološke interpretacije. In prav tu so zame ključni projekti, ki se ukvarjajo s takimi vsebinami, ne da bi pri tem razglašali konec umetnosti. Gre enostavno za trenutek, ko je potrebna zgodovinsko podkrepljena intervencija, poseg, ki bo pokazal, da umetnost in kultura nikoli nista bili preprosto stvar svobode, temveč vselej stvar lastniških odnosov, stvar institucij moči, ki delujejo v umetnosti. Torej, moj odgovor je naslednji: zares gre za kri in ne za rdečo. In hkrati bom to preoblikovala takole (spomnimo se tiste druge Marine): danes se je potrebno vprašati, katera vrsta rdeče dela kri vidno!

Da, strinjam se s tvojo tezo o izključevanju določenih praks in projektov, vendar pod deklarativnim neoliberalnim geslom »Vse je možno«. To mislim v kontekstu vajinega filmskega in video delovanja, o katerem, kot praviš tudi sama, v Sloveniji niso napisali niti enega resnega besedila. Zato me zanima, ali je zate tale razgovor na neki način moteč? Ali prispeva k asimilaciji vajinega delovanja v sistem kulture in umetnosti? Ali s takšno vpeljavo odpravlja travmatski naboj vajinega delovanja, namesto da bi ga pustilo na travmatskem robu družbe – v tej regiji, ki je travmatizirajoča?

Zares si prizadevam, da s svojimi vprašanji omogočim čim temeljitejšo konceptualizacijo vajinega dela, da ga s tem, skozi *TkH*, vpeljeva v tukajšnji kontekst, kot specifičen, krizen, pomemben filmski diskurz postsocializma. S tem bi seveda želela poseči v Institucijo in njeno Zgodovino, ki ta diskurz izključuje. Toda *TkH* je, kljub temu da je družbeno kritičen in oster časopis, ki je na robu preživetja, skorajda akademski

časopis – urejajo ga doktorji znanosti, denarno ga podpirata Ministrstvo za kulturo in Mestna občina Beograd, distribuirana ga močen izdajateljsko-knjigarniški sistem, vpliven je pri razvoju predvsem mlajših ustvarjalcev in tako dalje. Ne pretiram, če rečem, da bo o vajinem delu na tukajšnjem umetniškem prizorišču po tem razgovoru ter retrospektivi vajinih filmov in še katerih drugih akcij vedel vsak, »ki da kaj nase«, in mnogi ga bodo brez pretiranih dvomov sprejeli kot pomembno sodobno prakso prav zato, ker je bila vpeljana skozi filter *TkH*-ja. Ali bo torej to za vajino delo pomenilo »vrnitev k redu«? ... Stojiva morda na povsem napačni poti?

Ne, sva na popolnoma pravi poti, ali kot pravi Suely Rolnik, »preprosto ostati v getu umetnosti, kot ločena sfera z ustvarjalno močjo, omejeno na pretekli režim, pomeni ohranjati umetnost ločeno od sil odpora in zvajati jo zgolj na izvor vrednosti, iz katerega si njen zvodnik, in to je nihče drug kot kapital, ustvarja lagodno življenje«. Kot sem poudarila na začetku tega pogovora, naju z Aino pri delu zanima nasprotno: sam proces kontaminacije. To, da se umeščava na področje, kjer sta, kot je zapisala Rolnikova, »politika in umetnost prepleteni, kjer se odporniška sila politike in ustvarjalna sila umetnosti dotikata in zamegljujeta mejo med njima«. Najino delo vidiva umeščenege v popolnoma kontaminiranem območju dejavnosti – »najprej na področju politike, kontaminirane z bližino umetnosti, nato na področju umetnosti, kontaminirane z bližino politike«. Prav to pa je tudi vzrok interpretativnega manka najine umetnosti v Sloveniji, hkrati pa je res tudi to, da takšnemu abstrahiranju in izločanju ni bilo podvrženo le najino delo. Namreč, kaj se je zgodilo s produkcijo osemdesetih, konec sedemdesetih ali devetdesetih let – obstajajo kakšne interpretacije? Ob 25-letnici je izšla knjiga o punku v Sloveniji, toda punk se je

v Sloveniji pojavil istočasno kot v Veliki Britaniji! In čeprav ta knjiga postavlja zanimiva vprašanja o politiki, interpretaciji, ekonomiji, okolju, jeziku ter poda natančno reartikulacijo določenega prostora, ni vzbudila nobenega medijskega odziva – v nobenem slovenskem dnevnem časopisu ni bilo niti vrstice o njej. Zame je to primer izločanja, čiščenja tega prostora. Je bilo kaj napisanega o reviji *Maska* – do konca leta 2004 so izšle tri številke, toda ali je sledil kakšen kritičen odziv? Mislim, da se je potrebno boriti za genealogijo prostora, namesto da tarnamo, kako bedni ljudje so na oblasti v tem trenutku, čeprav je jasno, da so ta položaj dosegli tudi s pomočjo postopkov sistematične evakuacije.

Kako potem – v luči pravkar povedanega – postavljaš, prevzemaš in vpeljuješ v svoje filme pojem *queer*? Zdi se mi, da lahko s pomočjo tega pojma mnogo tvojih postopkov v filmu temeljiteje konkretiziramo in s tem tudi konceptualiziramo. Tudi sama ga postavljaš kot pomembnega v svojem delu. Zanima me, kako ga prestavljaš iz njegovega izvirnega konteksta, iz gejevskih in lezbičnih teorij v sedemdesetih in osemdesetih letih minulega stoletja, na mesta, pomembna za tvoje filmsko delo: postsocialistična Vzhodna Evropa, politični subjekt, ženski subjekt, institucija umetnosti, teorija, razporeditev moči v umetnosti, zgodovina – genealogija ekonomskih in simbolnih lastniških razmerij, in tako dalje.

Prvič, *queer* presega gole biološko- in družbenospolne razlike; gre za transspolno zastavitev, ki je uporabna tudi v politiki. *Queer* je poskus vnovičnega vpisa pomena političnega kot »situacije stalne nestabilnosti«, stisnjene natanko v sredino tega, čemur Homi Bhabha pravi »ne-povsem/ne-ravno« (v redu). *Queer* zadeva mešanje meja, in takšna zmešnjava danes zahteva, še bolj kot doslej, *odgovornost*, še posebej tedaj, ko gre za

uporabo reproduktivnih tehnologij, kot so video, digitalni film in računalniška tehnologija. Znotraj te *queer* politike, ki je del najinega dela, čakajo neke »pošastnosti« na lastno obrnitev in vnovično snemanje. Gre za to, da upodobiva in posnameva »ne-povsem/ne-ravno (v redu)« prostore, kjer se človeško telo – medspolno ali žensko – sooča z zunanjim prostorom. Pri tem ne gre za proces razjasnjevanja spolnega telesa, izoblikovanja in predružačenja, ki bi ga udejanjili na njem, temveč za proces *izvajanja* telesa – z vsemi političnimi posledicami – pred našimi očmi. Zato lahko podam nenavadno čisto *queer* repolitizacijo svojega lastnega položaja. Zavzemanje lastnega položaja pomeni zavzemanje *jasnega* stališča o svojem lastnem stanju, položaju, okoliščinah in pogojih dela ter ustvarjanja.

Tak pristop k zavzemanju stališča je, denimo, prikazan v video filmu *Vzhodna hiša* (2003), ki prebira nekatera ključna imena in odlomke iz filmske zgodovine: *Povečavo* Michelangela Antonionija (VB, 1966), *Mojo noč pri Maud* Erica Rohmerja (Francija, 1969), *Umazanega Harryja* (ZDA, 1971) Dona Siegla, *Apokalipso zdaj* Francis Forda Coppole (ZDA, 1979) ter *Osmega potnika 4: Ponovno vstajenje* (ZDA, 1997). Poleg tega *Vzhodna hiša* na novo izraža *body art* in konceptualne hepeninge, zasnovane v kontekstu Vzhodne Evrope. Gre za nekakšno posredno posvetilo hepeningom in *body-akcijam* Neše Paripovića v sedemdesetih letih minulega stoletja v Beogradu.

Besedilo v videu je politični poseg v tisti del teorije, ki zadeva vprašanja globalnega kapitalizma in radikalnega položaja tehnologije v kibernetu, in se sklicuje na kiberfeministično stališče in vidik. V tem pogledu sta spol in čustvovanje v kibernetu različno kontaminirana z etičnimi in političnimi vprašanji, ki obravnavajo kloniranje in radikalno politiko. Leta 1971 se je »fašistično« sporočilo *Umazanega Harryja* o moči posameznika v kapitalističnem svetu

glasilo: »Moral bi se vprašati: Sem srečen? No, a si, huligan!?!« Leta 2001 »Drugi«, tisti/tista brez moči, ki verjetno ovira Harryja na poti k sreči, končno pošlje odgovor: Ne! Nisi!, in »pomaga« Harryju, da se razleti na koščke ... – spomnimo se samo 11. septembra!

Queer repolitizacija lastnega položaja je povezana z mojim in Aninim ozadjem in posebnostjo zgodovine najinega umetniškega razvoja. Kontekst najinega intelektualnega in aktivističnega izoblikovanja je bilo močno in vplivno *punk* in *rock'n'roll* gibanje v osemdesetih letih v Ljubljani, ki je izrazito vplivalo na najino mišljenje in delo. Obenem je bilo to gibanje bistveno za oblikovanje ljubljanske *underground* in/ali alternativne scene v začetku osemdesetih, kateri sva pripadali tudi sami. Ljubljanski *underground* in/ali alternativno gibanje ni le na novo opredelilo *rockovski* in *punkovski* odpor na vizualnem področju, temveč je drugače prikazalo tudi spolnost in zgodovino. Subverzivno in protikulturno vidnost je prinesel tako spolnemu področju kot zgodovinskemu, in sicer v njuni povezanosti s politiko. Tako je na novo izrazil potlačeno spolnost (gejevsko in lezbično gibanje) in kritično ocenil (danes lahko rečem: spodkopal) ugled totalirano-unitarne zgodovine Socializma.

V najinih videih sva vse od leta 1982 odkrito, pred kamero, uprizorili kar nekaj transspolnih in lezbičnih vlog, s čimer sva izpostavili spoznanje, da je sleherno neheteroseksualno umeščanje zgolj in izključno odkrito prevratniško politično stališče. Izgrajevali sva in postavljali v ospredje najini življenji in javni osebnosti kot odkrito *queer* ter to prikazali z že predstavljenimi in znova odigranimi samoportreti v videih in filmih. (Tu se sklicujem še na Roso von Praunheim, Bridgea Marklanda in druge).

Rada bi, da poglobiš to, kar si omenila v zadnjem odgovoru, vendar ne le v navezavi

na koncept *queera*, temveč da poglobiš proces izvajanja. Mislim, da je pomemben vajin premik v razumevanju filma od snovanja izgotovljenega izdelka, ki prav zato zlahka postane neproblematizirano blago na trgu množične kulture, k obravnavi postopkov samega izvajanja. Pri tem ne mislim zgolj na delovne postopke, ki pripeljejo do filma (raziskovanje, eksperiment, tehnični postopki in podobno), temveč predvsem na proces izpeljave v samem filmu, na izpeljavo konceptov, na načine njihove vizualizacije, reprezentacije ali tudi izmikanja le-tem, torej na načine izpostavljanja prisotnosti. Zdi se mi, da so vajini filmi precedenčni primer za ukvarjanje s temi postopki. Precedenčni zato, ker – v nasprotju s filmi kot potrošniško blago z vzorčnimi scenariji, imbecilnimi zgodbami, dramskimi boji/obrat, togimi liki in tako dalje – učinkujejo kot poligon za prikazovanje izvedbenih postopkov, kjer se figure (od teorije in aktualnih družbenih dogajanj do ženskega subjekta in biopolitičnega telesa) izvajajo v živo, na zaslonu. Zaradi tega jih dojemam kot vznemirljive – zahtevajo pazljivo pozornost in osredotočenost, da spremljam proces boja z medijem. Mislim, da je to, kar lahko film reši pred utonitvijo v potrošniški mreži, ki je tako neznosno neprekošljiva. Vpeljati, dejansko pokazati na samem zaslonu in tu izpeljati stvaren prizor filmskega izvajanja!

Zelo me veseli to, kar razvijaš skozi intervju, ki je – kot si sama predlagala – prej razgovor, pojasnjevanje stališč, kot pa goli intervju. Tako v tem razgovoru ni niti enega površnega vprašanja, sicer značilnosti za intervjuje, temveč so zame vsi tvoji odzivi in vprašanja poglobljena izjava, trditev, ki skuša včrtati smer poti natančnega umeščanja. Zato me vznemirjajo vsi tvoji novi komentarji in razmišljanje.

Postopek izvedbe je za najino delo bistven, pomeni neprekinjeno in trajno izvedbo slehernega

sloja, za katerega se zdi, da bi ga bilo treba dodati k prizoru: kostimi, maska, scenografija, besedilo in glasba, vse od zvoka (zvočnih učinkov), ki je – moram povedati – narejen umetno, poleg tega pa moram k temu izvajanju dodati še celotno postprodukcijo. Namreč, večina oziroma vsa najina dela so popolnoma umetne tvorbe.

V postproduksijskih postopkih se zadeve izvajajo dodatno – usklajujeva in preoblikujeva jih dvakrat. Najprej: v tem, kar se dogaja pred kamero, ni nič naravnega, in drugič: ta (ne)naravnost je podvojena v procesu montaže. Vendar rezultat ni nikoli tehnološki učinek, čeprav je le-ta tako rekoč vedno tu, kajti video ter digitalni učinki so dejansko bistvenega pomena, čeprav niso vidni. Pri najinem delu ne gre za, če tako rečem, psihologijo v strukturi dela, temveč za obsedeno recikliranje, rekonstruiranje in proces navajanja, ki je impliciten – od teorije do prakse, od gibov do solz. Kajti kdo lahko bolje govori o politiki čustev in politiki zgodovine, če ne ravno replikanti?

Na primer, v videu *Tri sestre* (1992) predstavlja poslednjo nepokorščino stereotipnega transvestitskega telesa (ki je natančna rekonstrukcija Liliane Cavani, glavne junakinje in glavne igralkice filma *Nočni Čuvaj*) zaključni stavek videa: »Živela bom.« Najina strategija ni izdelovanje ponaredkov, temveč razvijanje odporniških taktik, kot bi dejal Homi Bhabha, o posebni vrsti subjekta, ki je zgrajen na točki razcepa. Ali pa, če vzameva začetek osemdesetih let, ko sva z Aino začeli sodelovati (leta 1982 sva naredili prvi skupni video projekt), ko je bil omenjeni proces udejanjen skupaj s povnanjenjem spolnosti, dojete, učene in sprejete znotraj filmske tradicije *undergrounda*, ki so jo zasnovali Fassbinder, Rosa von Praunheim, Warhol in drugi (njihove filme se je prikazovalo v ljubljanskih *underground* zbirališčih v osemdesetih letih).

Povnanjena spolnost je tedaj povzela obliko uprizorjene pornografije in spolne zmešnjave (spolnega izkrivljanja) gejevskega, lezbičnega in transvestitskega spolnega stališča. Ta proces je mogoče enostavno razložiti: spolnih stereotipov in prototipov, s katerimi smo lahko uprizarjali spolne in zgodovinske pravice, se niso posluževali zgolj v *undergroundu*, temveč se jih je izvajalo oziroma so bili uprizarjani v zasebnih prostorih in spalnic, pred VHS-kamero. Preoblačenje in nato reappropriacija v teh delih nista zagotavljala zgolj oblikovanja identitete umetnika ali *underground* skupnosti, temveč sta omogočala tudi proces dialoga z večkratnimi realnostmi (oziroma proces posredovanja pri večrazsežni resničnosti), da bi s tem ustvarjali nenehno dvoumnost in načeli ravnovesje političnih situacij in nezanesljivih identitet. Rezultat tega je, da v najinih videih nenehno reproducirava dokumente, obraze, telesa in podobe, in sicer kot tipe, prototipe in stereotipe, kar lahko razumemo kot nekakšno večstopenjsko zanikanje identitete in telesa, zgodovine in umetnosti. Še več, lahko zatrdim, da je tisto, kar imava v današnjih videih, proces kontingence, ki se dobesedno preobraža v izgrede, da bi s tem proizvedli skrajno (skoraj smrtno) koincidenco, sovpadanje. Le-to je popolna kontingenca prostora (video okvirja, posamezne sličice) s politiko (zgodovinskega) časa. Tovrstno sovpadanje imenujem »nova logika performativnosti«.

Za zaključek bi te želela vprašati še o odnosu med teorijo in filmskim/video medijem. Kakšen je ta odnos v vašem delu? Namreč, kar se zdi jasno, je obratno zaporedje od običajnega: izdelati umetniško delo, ki se ga nato interpretira prek teorije. Ali je teorija vajina izhodiščna točka, osnova za problematiko, ki jo nato izpeljujeta v filmu? Ali pa teorijo vgrajujeta v filmsko gradivo

med samim procesom izdelave filma? Predvidevam, da se ta vidika razvijata istočasno. Zanimivo se mi je zdelo opazovati, kako igralci v *Vzhodni hiši* izgovarjajo tvoje zgoščeno, težko in »nemelodično« teoretsko besedilo kot »dramske« replike.

Ker je temu ves čas botroval »odpor«, se je razvilo resnično »dramatično vzdušje«, vtis tesnobe.

V *Testerju* je teorija predvsem tematika sama, medtem ko se zdi, da je v *Labirintu* ali *Bilokaciji* prisotna kot konceptualni, problemski okvir dela. Kako torej teorija vpliva na samo vizualnost teh filmov, s kakšnimi postopki jo vpeljujeta? Zanima me, kako gledaš na ta odnos, na njegove možnosti in omejitve, na svojo namero in pričakovanja gledalcev. Rada pa bi, da pojasniš tudi, kako z *Aino* sodelujeta pri izdelavi posamičnega dela.

Dobra iztočnica. Razmišljanje o teoriji je zelo pomembno – ne le kot kontekst, temveč tudi kot vsebina, gradivo, in je na enaki ravni kot krtačenje las, na primer, ali vrezovanje črte z britvijo vzdolž vene na roki ... Potrebujeva delovni okvir teorije, če ne želiva izvajati »faktov« in ponavljati praktičnih in konceptualnih napak. Način delovanja kratkega stika med teoretsko pozicijo in politiko estetike v najinih videih je sam po sebi politično vprašanje oziroma dejanje politizacije najinega dela. Povedano z drugimi besedami: vse, kar sem omenila, potrjuje to, da ne obstaja meta jezik, tako rekoč mesto zunaj dela oziroma nad delom in njegovo vizualno teksturo, od koder bi potem režiserji ali avtorji »varno in nedolžno« posegali v ustvarjanje dela. Uporaba teorije je natanko pogoj možnosti, na osnovi katerega delujeva na področju videa ali umetnosti. Torej, teorija ni motnja, temveč naporna arena, ki nama dopušča estetski in politični razvoj ter poseganje v delo in z delom v njo samo. Takšne video in umetniške stvaritve so pomembne tudi za način, na kakršnega umeščava teorijo v zgodovino. Vprašanje teorije je prav tako potrebno razumeti kot

politično nezavedno, v Jamesonovem smislu, ki je nato vtisnjeno v stvaritev. To, nadalje, pomeni, da je teorija pomembna za naju tudi z vidika premisleka organizacije želje, najine osebne želje, enako tudi razmerja med željo in ostalimi pojavi raznih vizualnih, zgodovinskih in estetskih paradigem. Kot si omenila, je teorija v videu *Vzhodna hiša* posegla predaleč, zadovoljstvo se je obrnilo v bolečino in pokazalo čezmerno izpeljano teoretsko osnovo: najprej občutimo, da gre za neke odnose spolne narave, nato pa uvidimo, da gre za čezmerno uživanje v teoriji. Teorija kaže tudi to, da so naši nagoni – glede na način njihove sopostavitve – prej svojevrstna montaža kot pa sinteza biološke koherentnosti. In slednjič, govorjeno teorijo lahko razumemo tudi kot dejanje vseobsegajočega povnanjenja, ki je istočasno določena organizacija moči.

Marina, zahvaljujem se za razgovor, za tvoj pristanek, da se »postaviš na ogled«, kot tudi za potrpežljivost, potrebno za tako natančna pojasnila vseh teh podrobnosti, povezanih z vajinim filmskim in video delom. Seveda to ni vse – ostalo nama je še precej vprašanj, ki jih vzbujajo vajino delo. Zato naj bo tale razgovor začetek neke temeljne konceptualizacije, ki je izostajala predolgo.

PREVEDLA TANJA VELAGIČ

OPOMBE

- 1 »To ni rdeča, kri je!« – tako je Marina Gržinić povzela branje umetniškega videa na področju nekdanje Jugoslavije ter video del, ki sta jih posneli z Aino Šmid. Pri analizi teh del je namreč predlagala, da estetske in konceptualne označbe teh del beremo s pomočjo inverzije novovalovske Godardove teze »To ni kri, rdeča je!«.
- 2 Marina Vishmidt, »What is a political artist«, v: *Double check. Re-framing Space in Photography. The Other Space, Parallel Histories*, ur. Marina Gržinić in Walter Seidl, Galerija sodobne umetnosti Celje, 2005.

Izvirnik besedila: »To nije crvena, to je krv!«, sa Marinom Gržinić (Beograd–Ljubljana, maj 2005) razgovarala Ana Vujanović, *TkH* (Teorija koja hoda), časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, broj 9, Beograd, jun 2005, str. 46–55.

Ana Vujanović (r. 1975) je doktorirala iz gledaliških študij pri Fakulteti za dramske umetnosti v Beogradu in je gostujoča predavateljica na Univerzi za umetnost v Beogradu. Poleg revije *TkH* soureja še mednarodni simpozij v okviru beograjskega festivala BITEF. Je tudi avtorica vrste teoretskih, kritičkih in umetniških besedil, objavljenih v teoretsko-umetniških revijah ter knjigah, izdanih v SČG in v tujini. Njena teoretsko-umetniška dela obsegajo teoretski performans, gledališče, film, video, kuratorstvo razstav, predavanja-performanse, teoretska predavanja na simpozijih, seminarjih, konferencah in umetniških festivalih.

