

Emancipacija na robu estetskega režima¹

Izhodišče: dvojni obraz estetskega režima umetnosti

V okviru fenomena, imenovanega umetnost, je po mnenju Jacquesa Rancièra mogoče v zahodni tradiciji razlikovati tri glavne režime identifikacije podob: etični režim, poetični ali reprezentativni režim in estetski režim. Zadnji, estetski režim umetnosti, je nekakšno nasprotje reprezentativnega režima. V njem se identifikacija umetnosti ne pojavlja skozi delitev med načini delanja in izdelovanja, temveč temelji na posebni čutni obliki bivanja, ki je lastna umetniškim izdelkom. Prilastek *estetski* se pri tem ne nanaša na kakšno teorijo čutnega, okusa in užitka, temveč izključno na specifičen *način biti* vsega, kar šteje kot področje umetnosti oziroma spada v obliko bivanja objektov umetnosti. V tem režimu se umetniški pojavi določajo na podlagi njihove posvečenosti specifičnemu režimu čutnega, ki je iztrgan iz svojih običajnih vezi in naseljen s heterogeno močjo, močjo oblike misli, ki je sama sebi postala tuja: izdelek, istoveten nečemu, kar ni izdelano, znanje, pretvorjeno v neznanje, *logos*, enak *patosu*, namen nenamernega itn. Za Rancièra je pri tem bistveno, da je estetski režim umetnosti² režim, ki natančno identificira umetnost v *singularnem*, osvobajajoč jo vsakršne specifične vloge, vsake hierarhije umetnosti,³ teme in žanrov. Da to doseže, mora uničiti mimetično pregrado, ki ločuje načine delanja in izdelovanja, značilne za umetnost, od preostalih načinov delanja in izdelovanja/ustvarjanja; pregrado, ki loči njegova pravila od ustroja družbenih opravil. Estetski režim si tako prizadeva za absolutno singularnost umetnosti in hkrati *uničuje vsako pragmatično določilo, ki bi to singularnost izločilo*; torej *sočasno* vzpostavlja avtonomijo umetnosti in istovetnost njenih form z oblikami, ki jih uporablja življenje, da bi se oblikovalo! Estetski režim umetnosti je, z drugimi besedami, resnično ime za tisto, kar označujemo z nestanovitno označbo »modernost«. Njegova osnovna značilnost je, da odpravlja vzročno-posledični odnos med vsebino in načinom njene predstavitve. Z drugimi besedami, pravilo estetskega režima je: umetnost je toliko umetnost, kolikor je

¹ Prispevek temelji na članku »Emancipation on the Edge of Aesthetic Regime«, ki sem ga prispeval na 39. mednarodnem kolokviju Slovenskega društva za estetiko »Sodobnost v umetnosti« (Univerza na Primorske, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, 2. in 3. 6. 2011, povzetek objavljen v Glasniku UP ZRS, 16 (2011), 3, 31).

² Množinska oblika besede umetnost.

³ Množinska oblika besede umetnost.

⁴ Rancière je v istem članku, razmišljajoč o avtonomiji umetnosti, zapisal, da je avtonomija dejansko avtonomija izkustva in ne umetniškega dela oziroma da je pri neki umetnini mogoče zaznati avtonomijo prav zato, ker le-ta *ni* umetniško delo (*ibid.*: 136).

⁵ »Vedno gre (v človeških družbah) zgolj za razumevanje in govorjenje nekega jezika.« (Rancière, 2005: 45).

⁶ Beseda *čutno* v izrazu *red čutnega* se ne nanaša na nekaj, kar kaže na dober občutek ali sodbo, temveč na *aisthēton*, ali »zmožnost biti«, kot jo dojemajo čuti.

nekaj drugega kot umetnost. (Cf. Rancière, 2002: 137.)⁴ Vendar se ta režim ne začne z odločitvijo, da bomo sprožili umetniški vdor v realno, oziroma umetniški prelom. Začne se pa z namero, da bi vnovično interpretirali, kaj umetnost naredi za umetnost (da se ji lahko reče umetnost) ali pa kaj umetnost proizvaja. Pri tem je pomembno, da je estetski režim umetnosti neki nov režim, ki vzpostavi odnos s preteklostjo. Toda pri tem ne zagovarja revolucije, temveč nov način življenja med besedami, podobami in blagom. Ker domnevam, da ima potemtakem estetski režim dvojni obraz, bom v nadaljevanju poskusil nekoliko osvetliti vprašanje tega njegovega (anti)revolucionarnega potenciala. Pri tem bom estetskemu pripisal ustrezno predružačene pomene v skladu s spremenjenim, relativiziranim, predružačenim in odprtim pojmovanjem samega pojma/fenomena/problema, imenovanega umetnost.

Rancière namreč verjame, da je ta drugačna, »estetska revolucija« proizvedla novo idejo o politični revoluciji kot materialni realizaciji splošnega humanizma, ki še vedno obstoji zgolj kot ideja oziroma negotova abstrakcija (*cf.* 2002: 20–30). Estetska revolucija je nesporna predhodnica tehnološke revolucije, po drugi strani pa je predvsem zastavek spoštovanja, ki ga zahteva »splošno mesto« [*commonplace*]. Navadno/običajno postane lepo, lepo kot sled resnice. To se zgodi, ko je iztrgano iz lastne očitnosti z namenom postati hieroglif oziroma mitološka ali fantazmagorična figura. Fantazmagorična razsežnost resnice, ki spada v estetski režim umetnosti, je odigrala ključno vlogo pri ustvarjanju kritične paradigme humanističnih in družboslovnih znanosti. Marksistična teorija fetišizma je najbolj izstopajoča priča tega dejstva: blaga morajo biti osvobodjena svojih trivialnih pojavnosti in pretvorjena v fantazmagorične objekte, da bi jih potem obravnavali kot očiten izraz družbenih protislovij (*cf. ibid.*: 31–34). Rancière v tej zvezi ugotavlja, da realno mora biti fikcionizirano, če ga želimo resnično misliti. Politika in umetnost kot obliki znanja ustvarjata fikcije, ki so tako rekoč materialne prerezporeditve znakov in podob oziroma odnosov med tistim, kar je videno, in onim, kar je povedano, med kar-je-narejeno in kar-bi-lahko-bilo-narejeno (*cf. ibid.*: 35–41). Pri tem gre umetnosti vedno za produkcijo v političnem (prostoru): »Podmena umetnosti je delo, ker delo je tisto, ki prenaša njen princip: preobrazbo čutne snovi v samopredstaviteljske skupnosti.« (2010: 44)

Toda Rancière poudarja pomen avtonomije, ko zagovarja tezo, da univerzalno politično učinkuje le v singularni formi. V tej zvezi je zanj enakost vnaprejšnja podmena, ni torej ne neko temeljno načelo ne neko ontološko načelo, temveč pogoj, ki deluje le takrat, ko se prakticira skozi dejanje. Politika posledično ne temelji na enakosti v smislu poskusov njenih utemeljitev na neki splošni človeški značilnosti, kot je jezik⁵ ali strah. *Enakost je dejansko nujni pogoj/ stanje, ki omogoča misliti politiko*, vendar ni politična sama po sebi. Zaznavamo jo v številnih okoliščinah, ki same po sebi niso nič kaj politične, denimo vsakič, ko sogovornika lahko razumeta drug drugega v medsebojni (verbalni) komunikaciji. Poleg tega je pomembno, da enakost generira politiko le takrat, ko je ta vtkana v specifično obliko posamičnega primera disenza. Disenz [*le dissensus*], eden ključnih Rancierovih pojmov, pa ne pomeni nestrinjanja z nekim osebnim interesom ali mnenjem, temveč je to politični proces, ki se upira pravnemu dejanju in ustvarja razpoko v redu čutnega⁶ tako, da uveljavljenemu okviru zaznave, mišljenja in dejanja postavi nasproti »nesprejemljivo«, to je politični subjekt. Z drugimi besedami, »disenz pomeni organizacijo čutnega, v kateri ni niti realnosti, ki bi bila skrita za videzi, niti enega samega

⁷ Te in številne druge primere (ne) umetniških praks sem sicer obravnaval v svoji doktorski disertaciji *Kritična umetnina in simbolni kapital* (<https://share.upr.si/fhs/PUBLIC/doktorske/Jelesijevic-Nenad.pdf>).

režima prezentacije in interpretacije danega, ki bi vsem vsiljeval svojo očitnost.« (ibid.: 32)

Umetnost kot jo poznamo v estetskem režimu, pomeni uveljavitev določene enakosti, ki po Rancièru temelji na razkroju hierarhičnega sistema lepih (finih) umetnosti. To pa še ne pomeni, da lahko enačimo pojme enakosti, politične enakosti in estetske enakosti. Tako na primer demokracija pisane besede ali enakost, razumljena kot univerzalna izmenljivost blaga, še ne pomeni demokracije kot politične forme. Prav tako nam Rancière enakosti ne predlaga v pomenu konceptualne kategorije za umetnost, temveč preprosto poudarja estetsko enakost kot neki zaznamek, ki nam omogoča na novo misliti določene majave kategorije umetnostne modernosti.

Primeri konsenzualnih in disenzualnih umetniških praks

Zdaj pa k vprašanju (anti)revolucionarnega potenciala (znotraj) estetskega režima prek obravnave štirih primerov sodobne (umetniške) produkcije. Najprej bom na kratko predstavil in komentiral tri primere umetniških praks, posvečenih ali navidezno posvečenih politični emancipaciji skozi umetnost⁷. Pri drugem primeru, ki ga je že obravnaval Rancière, bom zgolj dodal nekaj svojih opažanj. Dodal bom še specifični četrti primer, pri katerem gre kvečjemu za odpravo umetnosti v praksi umetnosti upora.

Prvi primer: Narisan performans

Na bienalu v São Paulu je nastopil in po navedbah v mainstreamovskih medijih domnevno šokiral občinstvo umetnik Gil Vicente, in to s preprostimi risbami velikega formata, na katerih je v realistični maniri uprizoril namišljene atentate na britansko kraljico Elizabeto II., nekdanjega papeža Josepha Ratzingerja, nekdanjega brazilskega predsednika Luiza Inacia da Silvo, nekdanjega iranskega predsednika Mahmuda Ahmadinedžada, nekdanjega izraelskega premierja Ariela Šarona, nekdanjega ameriškega predsednika Georgea W. Busha in na nekdanjega generalnega sekretarja Združenih narodov Kofija Annana. Posebnost njegove geste, ki bi ji lahko rekli *narisan performans*, je v tem, da sâm umetnik meri s pištolo v naštete mogočneže, pomenljiv pa je tudi naslov projekta: *Sovražniki*. Vicente je na otvoritvi povedal, da je cilj razstave prikazati, kako morajo sovražniki plačati ceno za kazniva dejanja, za katera so bodisi posredno bodisi neposredno odgovorni: »*Ubili so veliko ljudi, zato bi si naredili medvedjo uslugo, če bi jih ubili, razumete?*« (Z. Mo., 2010) Ob tem je bilo v medijih zaslediti še pomenljiv podatek, da je bila komercialna vrednost serije risb Gila Vicenta ocenjena na 260.000 ameriških dolarjev ter da se risb ne da kupiti posamično.

Kljub svojemu pamfletsko udarnemu nastopu to delo govori predvsem v muzejskem, institucionalnem, menedžerskem kontekstu oziroma iz njega, saj je, kot vidimo, takoj postalo predmet neke trivialne kupoprodajne cenitve, pa čeravno govor umetnikove izjave, ne glede na to, kako jo razumemo, v določeni meri sega čez muzejske zidove, ko s posredovanjem medijev dospeva v javnost, skupaj s priloženimi fotografijami njegovega dela (kar je vedno tudi reklama za Avtorja z veliko začetnico, avtorja kot blagovno znamko), ki uspešno nadomeščajo performans *in vivo*, ki se mu umetnik, kot je razvidno iz njegove izjave, iz razumljivih razlogov izogiba.

Risbe v svojem realizmu sprožajo učinek šoka, po svoje pa tudi zaradi svoje naraščajoče komercialne vrednosti. Gre za delo, ki je popolnoma kompatibilno z neoliberalnim umetnostnim sistemom, v katerem šok nikakor ne pomeni resničnega šoka, resnične kritike, temveč vedno znova povzroča osuplost kritičnega pogleda nad perverzными razmerji, ki jih (umetnostni, neoliberalni) sistem reproducira znotraj in onkraj sebe. Ta razmerja so zgolj odraz prizadevanja za *absolutno komodifikacijo upora*.

Drugi primer: Aktivizem v galeriji

Pri umetniškem projektu Matthieuja Lauretta gre za poskus prenosa povsem konkretne aktivistične akcije v galerijo, namreč s sredstvi dokumentiranja te akcije za potrebe razstavljanja. Laurette je najprej v različnih samopostrežnih trgovinah z živili dlje časa sistematično kupoval in potem vračal različne izdelke, za katere so njihovi proizvajalci obljubljali vračilo kupnine, če kupec ni zadovoljen s kakovostjo. Obenem je prek nekega televizijskega kanala spodbujal gledalce, naj sledijo njegovemu primeru. Kot rezultat te akcije je na razstavi *Naša zgodba* (v pariškem Espace d'art contemporain leta 2006) svoje delo predstavil v obliki prostorske instalacije, sestavljene iz treh elementov: voščene človeške figure, ki poriva zvrhano napolnjen nakupovalni voziček; videozida, narejenega iz zaslonov, ki so vsi predvajali njegov televizijski nastop; natisnjenih povečav časopisnih člankov, v katerih je bil obravnavan njegov projekt.

Ta akcija je po besedah kustosa razstave preobračala tako trgovsko logiko povečevanja vrednosti kot tudi načelo televizijskega šova, a bi bila očitnost tega preobrata po Ranciérovem mnenju občutno manj poudarjena, če bi bil umetnik namesto devetih postavil en sam zaslon ter časopisne članke običajne velikosti. Monumentalizacija podobe je namreč anticipirala realnost učinka. S takšnim povečevanjem lastnega subverzivnega učinka je to klasično estetizirano aktivistično delo tvegalo, da postane parodija učinkovitosti, za katero se sicer zavzema (cf. Rancière, 2010: 46). Delo se je iz *aktivističnega* načrtno prelevilo v *umetniško* in iz tega je sledila njegova temeljna težava, saj je na poti v Institucijo, ki je vzpostavila mimetično pregrado za potrebe reprezentacije, njegova dejanska »umetniškost« nekoliko skopnela. Bolj umetniško je torej bilo, ko je še bilo zgolj aktivistično, ko ni bilo reprezentirano. Ta paradoks nas vnovič in še posebno tedaj, ko gre za domnevno aktivistično performativno dejanje, vrne k vprašanju o smislu in posledicah razstavljanja znotraj institucij, ki vedno pomeni participacijo umetnika v hierarhičnem umetnostnem sistemu; a ne zgolj zaradi same participacije, temveč zaradi nje-nega smotra, načina in izida, ki sicer na reprezentativni ravni in ravni umetniške izjave lahko pomeni tudi javno zavračanje, kritiko oziroma refleksijo tovrstne participacije. Da bom jasen, sprejemanje pravil, kanonov in postopkov sodobnega umetnostnega sistema – tega povsem hierarhičnega sistema – vedno pomeni prakticiranje neoliberalne umetnostne produkcije. Neoliberalna umetnostna produkcija pa se zgolj igra z neenakostjo, ki je temelj sodobnega sveta, in s tem v resnici prakticira, reproducira izkoriščanje oziroma izključevanje – tudi in ravno takrat, ko ga navidezno kritizira in zavija v vnaprej predvidljivo institucionalno embalažo.

Tretji primer: Mehka intervencija v prostor političnega

Tapisonirano vnebovzetje je akcija, ki se je odvila na vrhu koprške katedrale 15. avgusta 2003, na dan cerkvenega praznika Marijino vnebovzetje, v organizaciji dveh lokalnih društev, Društva za aktivni razvoj odprte kulture ROV iz Železnikov in Društva prijateljev zmernega napredka

⁸ To možnost v svoji razlagi pomenov tega dela navaja Janis Mink (cf. Mink 2000: 8).

⁹ Pisanje tega članka sem zaključil v začetku aprila 2013.

iz Kopra, s preprosto zastavljeno, vendar ne zlahka izvedljivo praktično nalogo: utišati cerkvene zvonove na razglednem stolpu cerkve v mestnem središču. Dejansko je šlo za kritiko antipolitičnega vpliva katoliške cerkve prek problematiziranja njene pravice, da s svojimi zvonovi povzroča hrup, ki ga lahko razumemo kot ekološki problem. Skupina, ki je izvedla performans, je za utišanje vseh sedmih zvonov – tik pred mašo in za naslednjih dvajset ur – uporabila kose tapisona in lepilni trak. Po dogodku so akterji izjavili naslednje: »Povedati smo hoteli, da je klerikalizem temeljni slovenski ekoproblem. Pokazali pa smo, da je utišanje preglasnih koprskih zvonov rešljivo tehnično vprašanje.« (Tanackovič, 2003)

Tapisonirano vnebovzetje je uspešen primer aktivističnega posega v prostor političnega, udejanjen s preprostimi sredstvi, onkraj ustaljenih, začrtanih meja umetniškega estetskega. Ali je gesta utišanja zvonov, če uporabimo prisodobo Marcela Duchampa, enako estetska kot neka slikarska gesta? Ali pa je manj ali celo nič estetska zato, ker je prestopila mejo umetniškega, kot čisto performativno, ki odpravlja umetnost v službi politike? Medtem ko nam Duchamp v delu *Why not sneeze, Rose Selavy?* posredno sugerira ptico, ki je v kletki ni, torej neko singularnost, ki se reprezentira ravno s svojo odsotnostjo, ter hkrati ironizira kubistično reprezentacijo kot zapoved tedanjega časa, imamo v primeru *Tapisoniranega vnebovzetja* opraviti z *readymades* – namreč z zvonovi –, ki jih akterji performansa v nekem skrbno izbranem časovnem obdobju (na dan cerkvenega praznika, kar je simbolno pomembno) spravljajo ob njihovo običajno funkcijo. Zvonovi sicer ostanejo na svojih mestih, vendar se, podobno kot Duchampovi *readymades* na razstavah, na lepem znajdejo v absurdnem položaju, ki bi ga lahko opisali kot odvečnost; ker so bili zvonovi obdani z mehкими materiali in je njihov ustaljeni zvok zvonjenja zaradi tega umanjkal, so bili postali odvečni v nekem časovnem obdobju. Vprašanje »zakaj ne kihniti?«, vsebovano v nazivu dela v primeru Duchampove kletke, napolnjene z navideznimi sladkornimi kockami (dejansko gre za kocke iz marmorja), očitno nakazuje možnost, da neka povsem običajna – vendar premišljeno spremenjena/rekonfigurirana/predružačena – reč nenadoma eksplodira, se razleti in raztrešči v prostor, ki jo obdaja, v vseh svojih mogočih pomenih⁸. »Eksplozija« koprskih cerkvenih zvonov (to je, v prenesenem pomenu, širjenje klerikalizma v Sloveniji) pa je, nasprotno, z intervencijo utišanja bila začasno, potencialno pa tudi dolgoročno, onemogočena. Gesta aktivistične intervencije, ki ne samo, da ni zgolj zastavljala vprašanj, temveč je svoj predlog za reševanje nekega problema operativno in obenem simbolično uveljavila, je bila estetska, kolikor je bila politična, kolikor je, z mislijo na Rancièrovo stališče (politika – in njeno estetsko – se vedno določi z določenim preoblikovanjem porazdelitve čutnega) politiko mogoče estetizirati. Tu je bila estetizacija zgolj podaljšek – kot oblika govora – političnih teles v skupnem. Če je kaj umetnost, je to ravno tovrstna estetizacija, ki je nasprotje larpurlartistične estetizacije.

Četrti primer: Estetika direktne akcije

Ta primer je v nasprotju s prejšnjimi tremi bolj povzetek izbranega specifičnega protestniškega dogajanja. V zadnjih mesecih⁹ se je v Sloveniji, tako kot tudi po svetu, zvrstilo veliko uličnih protestov, ki so bili predvsem odgovor ljudstva na čedalje bolj radikalno in vsestransko kapitalistično opustošenje. Samoorganizirane skupine in družbena gibanja so v Sloveniji protestirali v sklopu ljudskih vstaj, med katerimi je prihajalo tudi do različnih direktnih akcij, skozi katere so afinitetne skupine izražale svoj gnev nad razmerami v družbi, usmerjen predvsem proti skorumpiranim

druženim elitam, dostikrat pod geslom vseh gesel »Nihče nas ne predstavlja!«. Med temi direktnimi akcijami ni prihajalo do izrazitejših fizičnih napadov na objekte, ki simbolizirajo nosilce avtoritarnosti, na primer kamenjanja bank, parlamentov in vladnih stavb, ali pa na objekte potrošništva in simbole buržoazije, kot so sežigi avtomobilov ipd., kar so prizori, ki jih pogosto vidimo drugod po Evropi in širše. Kamenjanje smo videli zgolj na nekaj protestih v Mariboru, tarča pa je bila predvsem tamkajšnja občinska stavba zaradi župana, obtoženega korupcije, in mestnega sveta, ki je očitno izgubil zaupanje lokalnega prebivalstva, če ga je sploh kdaj imel. V Mariboru je bila tudi serija fizičnih napadov na pravkar postavljene radarje za nadzor prometa. V Ljubljani pa se je odvil niz simboličnih uličnih akcij, ki so vsaka po svoje kazale na vzroke in lokalne nosilce kriznih razmer oziroma razmer kapitalističnega izkoriščanja. Prišlo je na primer do označevanja vladnih in državnih objektov z zgovornimi napisi, kot sta »Denar ljudem, ne bankam!« (napis je bil nalepljen čez vhod v Banko Slovenije) in »Vrtce, ne lagerje!« (napis je bil nalepljen na stavbo ministrstva za izobraževanje, znanost, kulturo in šport). Bilo je še nekaj pomenljivih direktnih akcij: izobešanje napisa »Kje je štrajk?« na stolp ljubljanskega gradu v času sindikalnega protesta na Kongresnem trgu; metanje balonov, napoljenih z različnimi barvami na določene objekte, ki so bili na poti demonstrantov (Banka Slovenije, več različnih bančnih poslovalnic v središču Ljubljane, McDonalds v Čopovi ulici); protestniki so poskusili premakniti varovalno ograjo, ki so jo represivne službe postavile, da bi domnevno zavarovale zgradbo parlamenta pred protestniki, ki so ploščad pred parlamentom želeli uporabiti za izražanje svojih protestov, a jim je bilo to v veliki meri onemogočeno ravno s krčenjem razpoložljivega fizičnega – tako imenovanega javnega – prostora; taista varovalna ograja je bila ob neki drugi priložnosti simbolično požgana; paroli, ki sta ob tem zakrožili po različnih komunikacijskih kanalih, pa sta se glasili: »Ograja mora pasti!« in »Ograja povsod, pravice nikjer!«. Med enim v seriji uličnih shodov je zagorela tudi varovalna kovinska rešetka na vhodu v Banko Slovenije. Vse te akcije so precej skrbno nadzorovale represivne državne službe, predvsem pa je bil uveden strog režim varovanja tako imenovanega javnega reda in miru. Pod to spolzko pravno kategorijo, ki temelji na siceršnjem pravnemu redu, sta elegantno zajeta (legalizirana, upravičena, udomačena, ponotrjena) marsikatero represivno dejanje in nadzor v imenu »varnosti« za ohranjanje kapitalističnega *statusa quo*. Na tem mestu se ne bom spuščal v razlago tega stališča, temveč bom zgolj iz njega izhajal, ob tem bom – v prid temeljnemu razumevanju – le poudaril, da tako imenovana pravna država še zdaleč ne pomeni zagotovila enakosti, kaj šele svobode, temveč ima ravno nasproten učinek, saj v svojem obsesivnem legalizmu zgolj reproducira hierarhije in s tem tudi utemeljuje in normalizira dejansko neenakost.

Ne da bi analiziral posamične omenjene primere direktnih protestniških akcij, bom v kontekstu tega prispevka upošteval predpostavko, da se med omenjenimi direktnimi akcijami – izhajajočimi iz konkretnih življenjskih okoliščin, zaznamovanih s prekernostjo, diskriminacijo itd. –, torej med uličnimi performansi – medsebojnega opolnomočenja vseh vpletenih oziroma skupnega odziva teles in inteligenc na sistemsko nasilje –, ki jih zaznamujejo solidarnost, samoorganizacija in samoiniciativnost, vzpostavlja prav avtonomija umetnosti. Ker gre za ustvarjalnost v upor in ker je ta upor resničen (ne pa že vnaprej anestetiziran v določeni estetizaciji, ki je sama sebi namen, ki proizvaja postvarjenje), so protestniška/uporniška dejanja v svoji singularnosti tudi umetniški performansi, akcije, geste, hepeningi. Ta umetnost – umetnost upora – je povsem učinkovita že v svojem procesu, v samem dejanju, v svoji začasnosti, hipnosti, ne nazadnje v svojem prizadevanju za vzpostavitev alternativ dominantnemu redu, ki vedno pomeni in je pogojevano z določenim uporom. Hkrati in paradoksalno pa imamo pri tem procesu opravka z umetnostjo-ki-to-ni, oziroma še več, smo vanjo involvirani. Ta paradoks,

ki pravzaprav spreminja sistemsko uveljavljeno paradigmo umetnosti, je v resnici uresničitev prekoračitve prepovedi njenega spreminjanja. Umetnost je v samoorganizaciji direktne akcije (ki zruši/odpravi red »dovoljenega«, »sprejemljivega«, »predpisane- ga«, »mogočega«) lahko stvar vsakogar, kogar koli, saj je vsakdo lahko kreativen in svojo kreativnost lahko avtonomno izraža. Estetika direktne akcije je estetika, ki se izmika vsem začrtanim pravilom, pri tem pa je časovno in kontekstualno omejena; velja v določenem trenutku, na določenem kraju, tukaj-zdaj, v določenem performativnem, uporniškem kontekstu. V tej začasnosti in opustitvi vseh pravil, v razpršenosti ustvarjalnosti (neavtorstvu), je odpravljena nevarnost njene instrumentalizacije za potrebe partikularnih interesov, odpravljena je pravzaprav možnost vsakršne totalizacije nekega ustvarjalnega dejanja. V heterogenosti upora¹⁰ je velikanska moč nasprotovanja vsakršnim hegemonijam, vključno s hegemonijo samega umetnostnega sistema in njegovimi nenehni poskusi nevtralizacije uporov.

Rekonfigurirano estetsko. Nič več umetnost

Ob uporabi Rancièrove terminologije zdaj lahko brez dvomov trdimo, da prvi in drugi primer prej kot ne ostajata na konsenzualni strani. Toda tretji primer konstruira – in kar je še pomembnejše, tudi performira – specifično disenzualno stališče – izjavo skozi svoje performativno/aktivistično dejanje. In čeravno ob tem povsem ne odpravi umetnosti, pa vsekakor prečka mejo med umetnostjo-kot-jo-poznamo in politiko (razumljeno kot rekonfiguracijo čutnega, kot poseg misli v dani red stvari). Pri tem ni odveč imeti v mislih, da ta politična gesta sicer stoji na robu umetnosti, a hkrati razumeti njen emancipatorni potencial skozi razumevanje poguma oziroma odločitve njenih protagonistov, da se uprejo in intervenirajo v dani red. Tovrstna umetnost performira prelom v redu čutnega s tem, ko počne nekaj »nesprejemljivega«, ob tem pa prevzema tveganje samoukinitve. Na tej točki ni več toliko pomembno, ali gre za umetnost, neumetnost ali kaj tretjega, toda njeno estetsko ima nedvomno neko specifično (enkratno) kvaliteto, ki nastane v hibridizaciji s političnim in iz nje oziroma znotraj političnega. Ta je še toliko bolj očitna v četrtem primeru, s katerim sem želel opozoriti na možnost radikalnejše relativizacije pojma in »področja« umetnosti, ki ne pomeni (nujno) njenega zanikanja, temveč predvsem anticipira prostor ustvarjalnosti v uporu kot odprt, brezmejni prostor – domišljjskih, uživaških, kritičnih, miselnih – eksperimentov katere koli avtonomne posameznice oziroma samoorganizirane skupine.

Največja težava umetnosti ni (zgolj) v vprašanju, ali njen estetski odziv na to ali ono družbeno vprašanje odgovarja na njujo političnega angažmaja v okoliščinah neoliberalnega kapitalizma. Njena največja težava je v poskusu biti angažiran, vendar ne zares politično aktiven. To seveda pomeni vzdrževanje pozicije znotraj umetnostnega sistema ali poskus, da bi se dokopala do nje.

¹⁰ Prizadevanja za homogenizacijo zadnjih uporov proti kapitalističnemu opustošenju v Sloveniji so bila vidna v nekaterih (kvečjemu neuspeh) poskusih centralizacije protestniškega dogajanja znotraj horizontalno organiziranih ljudskih vstaj, ki so se kazali skozi: prizadevanje za vzpostavitev programa posamične manifestacije in za postavitev centralnega odra z ozvočenjem (na Trgu republike in Kongresnem trgu); poskuse določanja vnaprej vabljenih govorcev; programiranje nastopov glasbenikov in različnih umetnikov v službi kulturaliziranega protesta; pavšalno obsojanje »protestniškega nasilja« (poskusa premika varovalnih ograj, izražanja nezadovoljstva s prisotnostjo represivnih organov) ipd. Tovrstni poskusi so večinoma izhajali iz pobude, imenovane Vseslovenska ljudska vstaja. Pri poskusih protestiranja na »civiliziran, kulturnen, meščanski« način, s poudarkom na »nenasilju«, je izstopala pobuda Protestival, ki je (morda nehoti) postala nekakšna prisproda *festivalizacije upora* s svojimi poskusi, da bi iz protestov naredila protestni festival z bolj ali manj poenoteno, prepoznavno vizualno podobo. Tu je treba opozoriti, da je festival tipična oblika liberalne umetnostne produkcije spektakla in ta produkcijska forma v Sloveniji sicer precej dominira. Centralizacijo in festivalizacijo lahko razumemo v luči nerazumevanja ali poskusa uzurpacije same horizontalnosti uporov, izhajajočih iz kritike predstavnštva in iz njega izhajajočih družbenih elit, potekajočih pod sloganom »Ne diskriminiramo, vsi ste gotovi!«.

Čeravno je to in takšno pozicijo mogoče imenovati avtonomno, v skladu z nekim drugim razumevanjem avtonomije, ali morda s kakšno drugo besedo, je njen emancipatorni potencial šibak ali nič. Kajti edino takrat, ko deluje onkraj pravil/dogem umetnostnega sistema, protagonist kritične umetnosti v resnici prakticira politično emancipatorno prakso. Za to obstaja preprost razlog: umetnostni sistem nikoli in nikdar ne dovoljuje tovrstne prakse zares, ker temelji na gospodstvu, menedžerstvu, izkoriščanju, hierarhijah. V tem smislu je estetsko neke emancipatorne umetniške prakse – ki je nekaj drugega kot umetnost – *rekonfigurirano estetsko*. Sinhronizacija med avtonomijo umetnosti in istovetenjem umetniških form s formami »iz življenja«, razumljenim kot drugo ime za politiko, je mogoča. To spojitve lahko imenujemo umetnost, a to še ne pomeni, da imamo opravka s (subverzivno) emancipatorno prakso. Strinjam se z idejo, da je umetnost danes umetnost, kolikor je nekaj drugega kot umetnost. V tem pogledu je odpravljena – in to je nujno – kot umetnost s samim dejanjem politične emancipacije vseh vpletenih v specifičen *vključujoč proces* – njenega ustvarjalnega protagonista (običajno imenovanega umetnik) in vseh posameznikov, ki stopajo v interakcijo z njenim performansom, ki se odvija onkraj *ἀρχή* neoliberalnega umetnostnega sistema. Ta nehierarhična situacija je izhodiščni pogoj za uveljavitev revolucionarnega naboja umetnosti, ki ni več umetnost.

Literatura

- MINK, J. (2000): *Duchamp*. Köln, Benedikt Taschen Verlag.
- RANCIÈRE, J. (2002): The Aesthetic Revolution and its Outcomes. *New Left Review*, 2002, 14, 133–151. London, New Left Review.
- RANCIÈRE, J. (2005): *Nevedni učitelj*. Ljubljana, Zavod En-Knap.
- RANCIÈRE, J. (2010): *Emancipirani gledalec*. Ljubljana, Maska.
- TANCKOVIČ, T. (2003): Koprski zvonovi na veliki šmaren niso zvonili. *Dnevnik*, 19. avgust 2013. Dostopno na: <http://www.dnevnik.si/clanek/57984>. (24. november 2013)
- Z., MO. (2010): Brazilski umetnik s pištolo nad papeža, Busha in britansko kraljico. *Delo*, 27. september 2010. Dostopno na: <http://www.delo.si/clanek/123014>. (26. november 2013)