

O REPOLITIZACIJI UMETNOSTI SKOZI KONTAMINACIJO

Marina Gržinić Mauhler

Današnje umetniške ustanove in umetniški projekti v prvem kapitalističnem svetu delujejo z neznosno abstrakcijo. To pomeni, da na področju institucionalizacije umetnosti deluje evakuacija – odstranjene so tiste umetniške strategije in taktike, ki ustvarjajo oblike odpora. Toda praznina v prvem kapitalističnem svetu ni enaka kot v drugem in tretjem, saj ni skoraj nič od proizvedenega v drugem in tretjem svetu zares konsistentno izraženo v prvem kapitalističnem svetu, in še manj vključeno v njegovo genealogijo. Zahodna genealogija namreč uveljavlja takšno narativno obliko, ki naturalizira zgodovino umetnosti in kulture prvega kapitalističnega sveta.

Kapitalizem je kanibal, in da bi »požrl« vse in vsakogar, se bo po potrebi prelevil v inventivnega in tudi socialnega. Pri njem ne gre za utilitarno, ampak za kanibalistično matrico. Drugi ključni moment premisleka o položaju sodobne umetnosti je ekonomski oziroma tržišče umetnosti, ki danes bolj kot kadarkoli prej vpliva na to, katere stvari (umetniški projekti) lahko postanejo vidne in vključene v krog interpretacije. Tretji ključni moment pa so lastninska razmerja, saj so razstave in umetniški projekti posedovani, imajo konkretne lastnike, tako ekonomske kot simbolne. Kot pravi Donna Haraway, natančno se ve, kdo so igralci, ki lahko govorijo in so merodajni za vsako področje. Samo eni so poklicani, medtem ko so vsi preostali izločeni iz te zgodbe.

Za kapitalistični stroj je samo po sebi nujno, da poseduje nove produkcije in izraze ustvarjalnosti, kajti kapitalska logika živi skozi nenehno produkcijo presežne vrednosti dobrin, tudi umetniških. Podobne implikacije ugotavlja Suely Rolnik, psihoanalitičarka in profesorica na Katoliški univerzi v São Paulu, kjer vodi Center za raziskovanje subjektivnosti. V svojem eseju »Somrak žrtve: stvaritev zapusti svojega zvodnika, da bi se znova pridružila odporu«¹ iz-

¹ Suely Rolnik, »The Twilight of the Victim: Creation Quits Its Pimp, to Rejoin Resistance«, *Zehar*, št. 51, 2003, str. 36. Revija *Zehar* je na voljo tudi na svetovnem sple-

postavi namen potrebe po nenehnem proizvajanju novih oblik umetnosti in življenja, ki je v zagotavljanju subjektivne konsistentnosti strukturam, kot so teorija, kritiki in uradne ustanove, medtem ko se lahko druge umetniške in kulturne produkcije v isti sapi pomete z odra »sveta«, skupaj z vsemi deaktiviranimi sektorji ekonomije. Ali povedano drugače: kar si veselo delijo sodobna umetnost, kritika in uradne ustanove, je ustvarjalnost, toda to je ustvarjalnost brez odpora. Sodobni kapitalizem je v tem vrelcu »svobodne« inventivne moči in neusahljive umetniške ustvarjalnosti odkril deviško bogastvo, nedotaknjen vir vrednosti, ki ga velja izkoristiti. Rolnikova opiše ta proces dajanja sveže krvi kapitalističnemu (kanibalističnemu in vampirskemu) sistemu – ob hkratnem deaktiviranju celotnih sektorjev motečih umetniških, kulturnih in socialnih strategij – s formulacijo »ugrabljena ustvarjalnost«, pri čemer opravljajo vlogo ugrabitelja raznovrstni sistemi, teorije, kritike, ustanove in prakse.²

Vendar tu ne govorimo zgolj o potrebi po vnovičnem povezovanju umetnosti in življenja, značilni za obdobje modernizma, kajti, kot pravi Rolnikova, če sta umetnost in življenje še vedno ločena, razlog za to ni več v deaktivaciji stvaritve na širšem področju družbenega življenja in njenem zaprtju v umetniški geto. To situacijo je rešil že kapitalizem, in to veliko učinkoviteje, kot jo je kadarkoli umetnost.³ 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.

1. Kontaminacija ustvarjalnosti in politike

Zdi se, kot da bi delo, ki je v svoji spremenjeni obliki še vedno vir presežne vrednosti in poglavitno merilo oplojevanja kapitala, v svojem poimenovanju, performativnosti ter lingvistični obliki dobilo pridih neverjetne ustvarjalnosti. Ne *delamo* več, pač pa *ustvarjamo*. Gre za proces subjektivizacije skozi produkcijo, skozi odnos posameznika do produkcije. Ta proces presega dualizem in se osredinja na oblikovanje subjektivnosti, vendar ne skozi delo, marveč skozi ustvarjalnost – dejavnost, ki na novo opredeljuje tudi delo. Zaradi tega ima razlaga nematerialnega dela osrednji pomen za razlago ži-

tu: <http://www.arteleku.net>. Dele pričujočega teksta, ki se sklicujejo na Suely Rolnik in Šefika Šekija Tatlića je poslovenila Aleksandra Rekar.

² Prav tam, str. 35.

³ Prav tam.

vega dela kot procesa produkcije subjektivnosti. Razumevanje teh procesov pa nujno zahteva vnovično povezavo med ustvarjalno in odporniško močjo, osvoboditev obeh od vzvodnika, ki je kapitalistični sistem, kot pravi Suely Rolnik v svojem eseju »Somrak žrtve«: »Umestiti se moramo na območje, kjer sta politika in umetnost prepleteni, kjer uporna sila politike in ustvarjalne sile umetnosti medsebojno učinkujejo ter brišejo meje, ki jih ločujejo«. ⁴ Gre za poskus umestitve v temeljito okuženo območje dejavnosti: »najprej na strani politike, okužene z bližino umetnosti, in nato na strani umetnosti, okužene z bližino politike«. ⁵

Rolnikova opaza še naslednje: »Zdi se, da so nekatere sedanje umetniške prakse še posebej učinkovite pri obravnavi tovrstnih vprašanj [pri ločitvi ustvarjalnosti od odpora]. Njihova strategija obsega natančne in izostrene vrivke na tistih točkah, kjer je družbena struktura razrahljana, kjer zaradi pritiska nove sestave sil, ki iščejo prehod, pulzira napetost. To je oblika vrivanja, ki jo mobilizira želja, da bi se izpostavili drugemu in prevzeli tveganje takšnega izpostavljanja, namesto da bi se odločili za jamstvo politično korektno pozicije, ki omejuje drugega na reprezentacijo in varuje subjektivnost pred vsakršno čustveno okužbo. »Delo« obsega ustvarjanje sil in napetosti, ki se kaže v povezavi med močjo ustvarjanja in delom sveta, ki ga umetnikovo resonančno telo jemlje kot energijo, obenem pa obsega tudi sprožitev odporniške sile«. ⁶

Poudariti želim, da moramo o vzvodniku – kapitalu – razmišljati znatno širše: upoštevati moramo njegove povezave z umetnostnim trgom, umetniškimi ustanovami, teorijo, kritiko, turizmom in izobraževalnimi ustanovami, od umetniških akademij do univerz. V sodobni umetnosti namreč dejansko poteka oblikovanje posebne skupine tehnologij za de- in/ali reteritorializacijo kapitala. Neposredna posledica tega je sprožitev procesa vnovičnega izražanja hierarhičnih struktur, v katerih so ljudje zvedeni na golo komponento: vključeni so kot sestavni del, kar pomeni, da so sami pozunanjeni, njihove prakse pa usklajene z institucionalnimi modeli.

Novi besednjak, ki ga je predlagala Rolnikova – ta poleg »ugrabljene ustvarjalnosti« obsega pojme, kot so »kontaminacija umetnosti in politike«, »kužne umetnostne prakse« in »radikalizirana teorija« –, je bil doslej le redko uporabljen v umetnosti in kulturi. Toda če pomislimo že na posamezne dogodke v slovenski umetnosti, kulturi in družbenopolitični areni – ne le na lokalni ravni, temveč tudi širše, denimo v razmerju do Documente, različnih bienalov, Manifest in velikih balkanskih razstav, vidimo pomembnost rabe

⁴ Prav tam, str. 36.

⁵ Prav tam.

⁶ Prav tam.

takšnih paradigem za natančno poimenovanje procesov razlašanja in izčrpanosti, abstrakcije in evakuacije, ki potekajo v sodobni umetnosti in kulturi.

Čemur Rolnikova pravi »ugrabljena ustvarjalnost«, je natanko to, kar se je dogajalo v slovenskem »undergroundu« ali »alternativnem gibanju« v osemdesetih letih dvajsetega stoletja. To gibanje je bilo dobesedno ugrabljeno, postalo je talec. Na prostost so ga izpustili šele, ko je bilo že simbolno mrtvo, ko so ga povzele interpretacije ter ga izolirala akademska pisanja in teoretska »ne-pisanja«, kakršna so se pojavila na začetku devetdesetih let in nastajajo še danes. V osemdesetih letih je bila celotna alternativna kultura v Ljubljani podvržena strogi politični in ekonomski cenzuri, bila je talka političnega prostora, odrezana od vsakršnega civilnodružbenega prostora. Toda kljub svojemu ključnemu pomenu v oblikovanju tedanje civilne družbe, kljub svoji podpori in omogočanju, da so prišle na površje številne skrajno marginalizirane seksualne, politične in kulturne manjšine, ni bila deležna resne obravnave.

Osemdeseta leta označujejo rojstvo politične umetnosti v Sloveniji – ne po vsebini, temveč zaradi vznika političnega subjekta na področju sodobne umetnosti, znotraj undergrounda. Pri tem gre za veliko razliko z obdobjem sedemdesetih let in prej, ko je bila v slovenskem kulturnem prostoru prisotna formalistična umetnost. Drugačnost, ki si jo je politični subjekt osemdesetih zastavil kot neko tretjo pot, je naletela na takšen odpor, na tolikšne težave v smislu reinterpretacije ravno zato, ker je dejansko posegla v formalistično izpraznjeno tradicijo, ki je prevladovala do začetka osemdesetih let. Ključno spoznanje politizacije in oblikovanja politične umetnosti na Slovenskem torej je, da je šlo vseskozi za politiko subjektivizacije, za produkcijo novih subjektov, za vprašanje o subjektu, ki bo odprl drugačno pot v določenem prostoru. In to vprašanje je aktualno še danes.

Kdo je potem ta subjekt? Ali je to posameznik liberalnega tipa, neka množica, protiglobalistično gibanje ali underground? Kaj ali kdo je tista nosilna sila, ki bo v nekem prostoru na novo premislila in izrazila družbeni in politični prostor, ki bo vzela umetnost kot svojo obliko boja, za kar v zadnji instanci gre pri radikalni umetnosti ali radikalni kulturni praksi? In prav glede oblike boja se dejansko postavi vprašanje: Katera je tista oblika, ki še lahko naredi stvari vidne in politično revolucionarne? Ni dovolj, da umetnost omenjamo le v okviru neke ustvarjalnosti in jo omejujemo nanjo. Dejansko je potrebno prostor tudi politično kodificirati, povleči razmejitvene črte ter vzpostaviti razmerja do državnih institucij in oblasti.

Če smo še natančnejši: alternativne prakse na Slovenskem niso bile zgolj evakuirane in izolirane, temveč so bile dvakrat dobesedno »ugrabljene« – izločene ali marginalizirane –, in to na moč vreščavo. Prvič se je to zgodilo leta 1997, ko je bila Ljubljana razglašena za »kulturno prestolnico Evrope« – na-

tanko zato, ker je v osemdesetih in na začetku devetdesetih let slovela po ne-institucionalnih strategijah, pretežno zasnovanih, izpeljanih in organiziranih znotraj alternativnih in – pozneje – neodvisnih prostorov. Dogodek se je izkazal kot polomija za neodvisno sceno, ki je ostala brez vseh infrastrukturnih vlaganj in močnega programa.

Druga »ugrabitev« se je zgodila leta 2000, ko je v Ljubljani potekala Manifesta 3. Čeprav so jo razglašali za čisto dejanje transnacionalne in globalne umetniške vizije, so jo v resnici naročili slovenska država, vlada in ministrstvo za kulturo, v sodelovanju z glavnimi menedžerskimi, umetniškimi ter kulturnimi ustanovami v Ljubljani, in ne nasprotno. Manifesta 3 je, skupaj z zunanjimi okrepitevami, na mednarodni ravni legitimirala moč glavnih nacionalnih umetniških in kulturnih ustanov v Ljubljani (pod vodstvom Cankarjevega doma). Še enkrat pa se je pripetilo, da vodilne neodvisne (!) ustanove, kot so Galerija ŠKUC, Metelkova in Galerija Kapelica, ki so bile ključne pri oblikovanju paradigme sodobne politične umetnosti in nove medijske produkcije v Sloveniji, niso bile vključene v ta prestižni projekt. Manifesta je ponudila popolno kamuflažo kodifikaciji ter sprejetju ponarejenega in abstraktnega internacionalizma v tako imenovani »nacionalni domeni«.

Slovenska primera »ugrabitve« sta podobna operaciji evakuacije odpora iz ustvarjalnosti, ki preoblikuje objekt umetnosti v goli zaščitni znak in jo Suely Rolnik prikaže na primeru Guggenheimovega muzeja v Bilbau: »Pri tem gre za nadvse zapleteno operacijo, ki lahko poseže v različne stopnje ustvarjalnega procesa, ne le v končno. Učinek operacije na tej točki je samo očitnejši, saj se ujema s trenutkom, ko je *ločitev* mogoče občutiti na umetniških izdelkih, materializiranih na dva načina: bodisi da so preoblikovani v »umetniške objekte«, ločene od vitalnega procesa, v katerem so nastali, bodisi da so obravnavani kot viri bleščeče presežne vrednosti, pripete na logotipe posla in celo mest, tako kot v primeru Bilbaa«. ⁷

Vmesna točka v genealogiji ločitve umetnosti od odpora je primer Metelkove. Položaj je mogoče povzeti takole: Metelkova je ime ljubljanske ulice, kjer je bila nekoč vojašnica Jugoslovanske ljudske armade. Po slovenski desetdnevni vojni za samostojnost se je Jugoslovanska ljudska armada junija in julija 1991 umaknila iz Slovenije. Nova generacija hard-core punk aktivistov, neodvisnih umetnikov in aktivističnih skupin je leta 1991 zaprosila ljubljanski mestni svet, naj ta nekdanji vojaški kompleks praznih stavb nameni neodvisnim umetniškimi in kulturnim organizacijam. Potem ko ji je ljubljanski mestni svet to obljubil, je skrivaj prekršil pravila igre in začel z rušenjem stavb na Metelkovi, da bi na tem mestu zgradili komercialno središče. Aktivisti, intelek-

⁷ Prav tam.

tualci in umetniki so zato leta 1993 zasedli območje kot skvot in vse doslej je Metelkova sporna točka med neodvisno umetniško in kulturno sceno ter ljubljanskim mestnim svetom. Leta 1993 so mestne oblasti Metelkovi odklopile vodo in elektriko, da bi tako ustavile kulturne dejavnosti ter prisilile aktiviste, intelektualce in umetnike, da zapustijo skvot. S tem ko je mesto aktiviste in umetnike prikrajšalo za temeljno oskrbo, je dejansko naredilo Metelkovo za talca. Mesto Ljubljana je nato »ugrabilo« izum Metelkove, to je organiziranje prostora kot osrednjega ljubljanskega kulturnega in umetniškega območja za novo tisočletje. Zdaj pa mesto finančno podpira razvoj Metelkove, s tem da na istem območju gradi muzejski kompleks.

Vprašanje Metelkove je potrebno nujno na novo premisliti, in sicer v okviru biopolitike, prek katere država proizvaja in upravlja življenje svojih državljanov. Giorgio Agamben trdi, da se današnje globalne države igrajo z dvema entitetama življenja, in to proti njima: z modalnim življenjem ter z golim (nemodalnim, razgaljenim) življenjem. Modalno življenje obstaja v zahodnih demokratičnih državah v obliki življenja-ki-izbira, življenja s stilom in potrošniškega življenja. Razgaljeno življenje je na drugi strani tisto, ki služi zgolj kot temelj suverenosti. Po Agambenu je torej temelj suverenosti zasnovan na konceptu golega življenja; suveren utemeljuje svojo oblast tako, da državljanom jemlje ali daje/dopušča življenje (pravice ali stil).⁸ Prav to se je zgodilo Metelkovi, ko ji je Mesto Ljubljana v devetdesetih letih pretrgalo oskrbo z vodo in elektriko. Državljeni ugrabljene Metelkove so bili z jasnim biopolitičnim dejanjem preoblikovani v *zadržavljane* ali »zanikane državljanke« (*denizens* oziroma *denigrated citizens*), če si izposodim pojem Tomasa Hammarja.⁹ Gre za dejanje, s katerim vzpostavimo genealogijo neke produkcije, ki zmoti abstraktni boj za staro izrazno obliko in mu nasproti postavi drugo, novo, oziroma ki na novo izrazi zgodovino določenih produkcij, do tedaj popolnoma izključenih iz Zgodovine. In če se navežemo na Alaina Badiouja – to je zares »dogodek«. Le-ta označuje dejanje, ko zarežemo čez določeni prostor. Dejanje, ko se mora ta prostor, ki je živel s svojo »abstraktno« zgodbo, naenkrat na novo vzpostaviti.

Šefik Šeki Tatlić, teoretik in medijski aktivist iz Sarajeva, nam vprašanje suverenosti pomaga razvijati še naprej: »(...) kar razkazuje suverenost, je model, po katerem golo-življenje ni uničeno, marveč konvertirano; kot kulturna praksa življenja-z-modalnostjo je izpostavljeno v primerih, ko so zahodno popularno in težkometalno glasbo dozdevno uporabljali za mučenje zapornikov.

⁸ Prim. Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, Stanford University Press, Stanford, 2004; prvič objavljeno kot *Aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

⁹ Prim. Tomas Hammar, *Democracy and the Nation State*, Research and Ethnic Relations Series, Dartmouth, Aldershot, England, 1990.

Ti primeri lahko služijo kot banalen zgled ali prikaz moči suverenosti, kjer je kulturna praksa razgaljena kot orožje za razkazovanje diferenciacije«. ¹⁰

V procesu globalne kapitalistične proizvodnje je življenje samo primarni vir delovne sile globalnega kapitalizma. Naša podreitev kapitalističnemu stroju poteka prek negotovosti, marginalnosti, nenehnega strahu za lastne življenjske razmere ter prek sodobne (ne)možnosti trdnejših oblik delovnih razmerij. Negotovost življenja je povezana z negotovostjo dela – to ni le osrednja tema sodobne biopolitike, temveč tudi sodobnih radikalnih umetniških praks.

2. *Performativna politika*

Živimo v območju nematerialnega proizvajanja idej, podob in komunikacij, povezovanja in čustvenih razmerij. Ti procesi ne ustvarjajo smisla življenja, marveč življenje samo. Primer performativne politike so že vsakdanji oglasi, ki nas nenehno učijo o našem intimnem življenju in naših strahovih. V takšni situaciji je blago tisto, ki govori, in kot pravi Antonio Conti, ne govori o svoji vsebini, marveč o naših življenjih, potrebah in družbenih razmerjih. ¹¹ Blago govori o obliki naših življenj, o tem, kako naj mislimo in kam naj potujemo, a tudi o tem, kaj moramo redno nakupovati, če naj živimo dobro. Obsedenost s komunikacijo, govorjenjem in jezikom je danes očitna, kajti vse troje je podvrženo informacijsko-komunikacijski tehnologiji, in nastopil je čas, trdi Conti, za vnovično osvojitve njenih potencialov. Ta vnovična osvojitve je recimo »kontrakturna« produkcija informacij, ki sloni na teoriji in praksi odprte kode in na pricipih »creative commons«.

To je tudi dejanje dematerializacije objekta umetnosti, procesov umeščanja destabilizacije smisla prek delovanja in ne zgolj proizvajanja objektov, a tudi dejanje destabilizacije zaznavanja in smisla prek poimenovanja. Govorjenje ni samo oblika prenašanja ukazov in napotkov za delovanje, marveč je proces označevanja. Jezik, kot je trdil Paolo Virno, ni samo artefakt stvarnega življenja, ki posreduje naše razmerje z naravo, temveč je tudi del naše biološke matrice, ki je kosubstancialen in specifičen za človeško naravo. ¹² Jezik je biološki organ v vmesnem prostoru med mišljenjem in političnim delovanjem. Ali kot trdi Berardi Bifo, vsak odpor ali neubogljivost v procesu komunikacije je pro-

¹⁰ Prim. Šefik Šeki Tatlić, »Post-Modal Reproduction of Power«, v: Marina Gržinić (ur.), *Art-e-Fact: Strategies of Resistance*, št. 3, 2004, <http://artefact.mi2.hr>

¹¹ Prim. Antonio Conti, »Politiche del linguaggio«, v: *Insorgenze della comunicazione, Posse, Manifestolibri*, Rim, januar 2005.

¹² Prim. Paolo Virno, »Un movimento performativo«, v: *Insorgenze della comunicazione, Posse, Manifestolibri*, Rim, januar 2005.

ces zaznamovanja različnega označevanja.¹³ Komunikacija je tudi v temelju proizvodnih procesov, zato je ključna zanje. Delovni proces je utemeljen na besedni izmenjavi, toda ta vključuje, kot pravi Antonio Negri, nekaj popolnoma drugega od »Habermasove sprave s komunikacijo«. ¹⁴ Negri trdi, da prav sodobna komunikacija jasno kaže na spodletelo dialektiko med negotovostjo »prekariata« in fiksnim kapitalom.

Vprašanje jezika in njegovih tehnik je vselej vprašanje notranjih povezav med različnimi pomenskimi plastmi, tudi tedaj, ko so te (hote) zabrisane. Virno zapiše, da so danes meje med intelektualno aktivnostjo, politično akcijo in delom zabrisane. Sámó postfordistično delo je vsrkalo veliko tistega, kar razumemo pod politično akcijo. In to zlitje med politiko in delom predstavlja novo fiziognomijo sodobne množice.¹⁵

Pri tem je pomemben tudi drug obrat, ki ga lahko opredelimo kot prehod od politike spomina na spomin o tem, kar je nekoč bilo politično. Namesto političnega je na delu abstraktna formalizacija. Giorgio Agamben v knjigi *Odprto* (2002) govori o vse večji formalizaciji, ki je v današnjem času postala le gola oblika ali snobovska gesta brez vsebine. V »paradigmatičnih oblikah človeškega« Agamben vzpostavi genealogijo človeškega kot sosledje nekaj figur, ki so v obliki zveri in se stopnjujejo do brezglavih ter puhloglavih figur. Te niso le metafore, marveč politične figure razvoja človeškega v smeri vse večje izpraznitve, abstrakcije in formalizacije človeškosti.

Kako se ta razmerja kažejo na ravni umetnosti in kulture? Obstaja skoraj aksiomatično umetniško delo – stavek Mladena Stilinovića iz Zagreba, ki mu je uspelo leta 1997 natančno zakoličiti začetno večkulturnost kot ideološko matrico globalnega kapitalizma: *Umetnik, ki ne zna angleško, ni umetnik!* Ta stavek, umetniško delo v devetdesetih, sintetizira »socialni čut« kapitala za vse tiste večkulturne identite, ki naj bi se razprle svetu (beri: prvemu kapitalističnemu svetu) in spregovorile prav njemu – v angleščini, pa naj bo ta še tako piškava. Toda današnja performativna logika sveta, ki je v popolnem soglasju z abstrakcijo in evakuacijo globalnega kapitalizma, in je enaka izpraznitvi vsake vsebine, zahteva popravek tega stavka: *Umetnik, ki ne zna dobro govoriti angleško, ni umetnik!* To je velika performativna in snobovska lekcija prvega kapitalističnega sveta, ki se jo moramo šele naučiti!

¹³ Prim. Franco Berardi Bifo, »Interferenze media-attive,« v: *Insorgenze della comunicazione, Posse, Manifestolibri, Rim, januar 2005.*

¹⁴ Prim. Toni Negri, »Comunicazione ed esercizio del comune,« v: *Insorgenze della comunicazione, Posse, Manifestolibri, Rim, januar 2005.*

¹⁵ Prim. Paolo Virno, *Grammatica dela moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanea, Deriveapprodi, Rim, 2002, str. 41–42* (Prim. slov. prev.: Virno, Paolo, *Slovnica množstva. K analizi oblik sodobnega življenja, prevedel Igor Pribac, Krt, Ljubljana 2003, str. 33 ff.*).

Če razmislimo o gradnji mladinskega hotela Celica na Metelkovi (2003), opazimo natanko takšen obrat. Nekdanji zapor Jugoslovanske ljudske armade so s finančno pomočjo Mesta Ljubljana obnovili in ga spremenili v bleščeč mladinski hotel-tematski park, pobarvan v rdeče, rumene in oranžne odtenke. To je mogoče razumeti kot poskus mesta, da bi vnovič vzpostavilo prikrit, mehki nadzor nad deloma avtonomnimi prostori, in to na način, ki je neposredno povezan s sistematično gentrifikacijo politike sodobnega mesta in države.¹⁶ Posledica teh procesov evakuacije je, da je nadinstitucionalizirana (uradna) kultura v Sloveniji dobesedno pogoltnila alternativno sceno, medtem ko si je teorijo prilastil in jo komercializiral kapitalistični sistem (zvodnik, kot mu pravi Rolnikova), da je postala del teoretske industrije.

Suely Rolnik razpravlja o tovrstnih procesih z nadvse natančnimi pojmi: da bi kapitalizem iz inventivne sile iztisnil največjo možno dobičkonosnost, jo potiska celo dlje, kot bi prišla po lastni notranji logiki, vendar zgolj zato, da jo uporabi še bolj perverzno, podobno kot zvodnik izkorišča silo invencije za kopičenje presežne vrednosti. Izkorišča jo in s tem nenehno ponavlja njeno odtujenost v razmerju do življenjskega procesa, ki jo oplaja – to je odtujitev, ki jo ločuje od sil odpora. Na eni strani imamo torej »turbo nabito« inventivno silo, osvobojeno razmerja do odpora, in na drugi odpor. Zlahka-prisvojljive, »že-nared-za-nošnjo« identitete spremlja mogočna marketinška operacija, ki so jo zvarili in distribuirali mediji, da bi nas prepričali, kako sta poistovetenje s temi idiotskimi podobami in njihova potrošnja edini način za rekonfiguriracijo teritorija, in še več, da je to edini kanal, prek katerega lahko človek pripada iskanemu teritoriju »luksuzne subjektivnosti«.

To pa ni trivialna zadeva, kajti zunaj takšnega teritorija človek tvega socialno smrt, ki sproži izključitev, ponižanje, pomanjkanje ali celo tveganje dobesedne smrti – tvega padec v kanal »škart subjektivnosti«, skupaj z njihovimi grozljivimi scenariji, sestavljenimi iz vojne, revnih mestnih četrti, trgovanja z drogami, ugrabljanja, dolgih čakalnih vrst v bolnišnicah, podhranjenih otrok, brezdomec, ljudi brez zemlje, brez srajc in brez papirjev, ljudi, ki so lahko samo »brez«, padec na ta nenehno razraščajoči se teritorij. Če »škart subjekt« nenehno doživlja ponižanje nevrednega življenja, na drugi strani »luksuzni subjekt« doživlja grožnjo, da bo zdrsnil v območje kanalov in da bo padec nemara nepreklicen. Ta obet ga navdaja s strahom ter spravlja v razburjenje in tesnobo, zaradi česar si obupano prizadeva za priznanje.¹⁷

¹⁶ Prim. Ralo Mayer, Katharina Lampert in Moira Hille, »Example Celica, YOUTH HOSTEL, Metelkova, Ljubljana«, v: Marina Gržinić (ur.), *The Future of Computers Arts*, Maska in MKC, Ljubljana in Maribor, 2004.

¹⁷ Suely Rolnik, nav. delo, str. 35.

Mar zgodbe, ki jih dnevno posredujejo množična občila, niso dovolj trden dokaz o poglobljanju prepada med tema subjektoma? V Sloveniji, denimo, smo priče grozotam življenja in resničnemu neredu oziroma že izgredu, ki ga trpijo Romi, a tudi druge skupine, denimo »izbrisani«. Širše gledano, v svetu nasploh, pa lahko opazujemo grozote vojn, katerih dozdevni namen je obvarovati civilizacijo pred okrutnostmi, kot so obglavljanja, in številne druge oblike bede.

Takšni izrazi prevlade nad golimi življenji omogočajo političnim oligarhijam, da se konstituirajo kot suvereni, da narodu demonstrirajo prakso suverenosti. Ali kot pojasnjuje Tatlić: postsocialistične in nekdanje vzhodnoevropske družbe ne zaznavajo globalnega kapitalizma skozi bodoče neenakosti in razredne delitve, marveč so voljne pripraviti svoje države oziroma ekonomije na sprejetje globalnega kapitalizma. Zahteve Evropske unije do tranzicijskih družb razumejo kot sprejetje številnih skrajnosti, kakršna je, denimo, uvedba informacijske družbe, le da z napačno predpostavko, da gre za golo tehnološko strukturo. Temu sledijo skrajna ekonomska neravnovesja, skrajne razredne delitve, fašistični nacionalistični režimi, dekodirani kot zgolj figure v neskončnih političnih igrah, neenakopravna distribucija védenja pri nekaterih lokalnih socialnih strukturah, ki vodijo celoten proces.¹⁸

Biopolitika se v Sloveniji dekodira tako, da najprej zgladi svoj linearni napredek v smeri modalne civilizacije s tem, ko sprejme »nerepresivno« demokracijo, vendar zgolj kot protiukrep nekdanjemu, »represivnemu« komunizmu. S tem deluje kot fiktivna platforma, ki, če jo beremo skozi postmodernistične prakse, učinkuje kot kolektivna fantazma: Zahod nas mora sprejeti, ker smo bili v času komunizma zatirani.¹⁹

Proces je končan, prvič, z izkoriščanjem poglobljanja vrzeli, in drugič, s krepitvijo različnih političnih pozicij in razvijanjem ponarejenih rešitev, ki jih na koncu predelajo množična občila.

3. Reprezentacija in apolitičnost javnega prostora

Postopki abstrahiranja, ki smo jih že izpostavili v tem eseju, se uveljavljajo v samem osrčju politike predstavljanja in upodabljanja. Opredelimo jih lahko kot razpadanje nasprotij v podobi, denimo kot oblikovanje reprezentacije, ki briše razlike med subjektivnim in objektivnim ali med nacionalnim, nacionalističnim ter prostorom odpora v samem središču prostora podobe. To

¹⁸ Šefik Šeki Tatlić, nav. delo.

¹⁹ Prav tam.

je, med drugim, izid današnjega tehnološko obdelanega vizualnega sistema podob. Kot zapiše Jonathan L. Beller, v slogu Guya Deborda in njegove analize družbe spektakla, gre za sistem nekakšne osrednje krmilne naprave, ki upravlja z našo zavestjo.²⁰

Izglajevanje nasprotij je nova oblika kolonizacije podzavesti množic. Postopki abstrakcije pri reartikuliranju vidnosti v podobah se kažejo v izpraznjenem diskurzu, kot to imenuje Beller. Toda ta izpraznjeni diskurz je jezikovno izpiljen, samouživaški do popolnosti, in povezuje abstrakcijo denarja v kapitalizmu s postopki abstrakcije in evakuacije na področju sodobne umetnosti, kulture in teorije. Možnost, da lahko primerjamo abstraktno kapitalistično ekonomijo in vizualno ekonomijo podobe, kaže na postopke, ki postavljajo v ravnotežje do sedaj nezdružljive in na videz strogo ločene segmente sodobnih kapitalističnih družb. Beller izpostavlja idejo o abstrakciji in evakuaciji (bistvenih delov) vsebine tudi kot novo obliko estetizacije ali formalizacije kapitalističnega snobovskega niča.

Gre za nov preobrat v senzualnosti, ki ga ne moremo obravnavati na star način, kot stvar odtujitve naših občutkov (Adorno).²¹ Sodobno stanje je ravno nasprotno: zaznamuje ga popolna senzualizacija ali poduhovljenost kapitalistične izpraznjenosti oziroma niča. To lahko ponazorimo z dvema umetniškima filmoma, ki nista navadna hollywoodska blockbusterja! Prvi je *Lost in Translation* (Izgubljeno s prevodom, 2003) režiserke Sofie Coppola, drugi pa *Broken Flowers* (Strti cvetovi, 2005) režiserja Jima Jarmuscha. V obeh pripovedih je podoba globalne kapitalistične izpraznjenosti, izvotljenosti, nezanimanja za kakršnokoli zavzetost, politiko ali akcijo stopnjevana do vrhunca. Človeštvo globalnega kapitalizma se nazadnje ukvarja le še s snobovskim povzdigovanjem lastne praznine v zadnjo estetsko formo. Tu lahko ponovno opazujemo Agambenovo genealogijo od brezglavosti do puhloglavosti.

Postopki politike predstavljanja in upodabljanja, ki ciljajo na izglajevanje, abstrahiranje nasprotij in označujejo novo obliko kolonizacije podzavesti množic, so povezani s procesom »vizualnega programiranja političnega prostora«, kakor pravi Tom Holert v svoji analizi dogajanj julija 2005 v Veliki Britaniji.²² Takrat smo lahko spremljali neverjetno mobilizacijo množičnih

²⁰ Jonathan L. Beller, »Numismatics of the Sensual, Calculus of the Image: The Pyrotechnics of Control«, *Image [&] Narrative*, spletna revija o vizualni naraciji, št. 6, februar 2003, <http://www.imageandnarrative.be/mediumtheory/jonathanlbeller.htm>; tega avtorja omenja Tom Holert, prim. naslednjo opombo.

²¹ Prim. Tom Holert, »Mass-Media Acts: On Visual Programming of the Political Space: Photo-Op-Effects«, štiri nadaljevanja objavljena v štirih številkah revije *Camera Austria*, Graz, št. 88-91, 2004-2005.

²² Prav tam.

občil in množic ljudi, in sicer na dveh spektaklih: na koncertnem dogajanju *Live 8* in zasedanju vrha G8. Velika Britanija je bila tedaj obenem prizorišče terorističnih napadov v podzemni železnici in na avtobusih. Podobno kot Antonio Negri in Michael Hardt je tudi Holert izpostavil različno predstavljanje množic ljudi. Vizualno programiranje političnega prostora v primeru dogajanj julija 2005 temelji prav na razliki med prikazom množice kot nečesa pozitivnega, ustvarjalnega in predvsem neproblematičnega, na drugi strani pa nečesa negativnega, ko je množica prikazana kot protestna drhal.

Množična občila so *Live 8* izkoristila do konca, kot to počnejo ob vseh spektaklih. Njihov način upodobitve je bil razpet med portreti neznancev in množico v ozadju, način dokumentiranja pa je s posnetki z žerjavov ali helikopterjev spominjal po eni strani na snemanje nadzorne kamere, po drugi strani pa na vizualizacijo, predstavitev obrazov in portretov modelov raznih agencij za *casting*, ko pripravljajo nove kataloge za modno tržišče. Podoben pristop so mediji ubrali celo v prikazu prizorov po terorističnem napadu: eden ali dva portretirana Londončana, okrvavljena in oskrbljena, kot da bi bila akterja v apokaliptični igri, zapiše Holert. V ozadju je nenehno matrica izolacije in teatralizacije. Akterji naj bi bili mešanica mode in filmskih spektaklov o koncu sveta.

Opisovanje postopkov upodabljanja nam omogoča, da se natančneje spoprimemo s tematiko vizualnega programiranja političnega prostora. Če naredimo korak naprej, k razliki med prikazom ljudskih množic na obeh spektakelskih dogodkih, *Live 8* in zasedanjem vrha G8, naletimo, kot poudarja Tom Holert, na izjemno drugačno zgodbo. Medtem ko je bila množica na *Live 8* tudi z gledišča vodij G8 ter generalnega sekretarja Organizacije združenih narodov prikazana kot pomembna – vsak glas šteje za pomoč Afriki, čim večje število ljudi je potrebno zbrati in jih informirati, izobraziti –, je bila vloga množice, ki je pospremila srečanje vrha G8 v Edinburghu, prikazana negativno. Tam se je zares dogajala drugačna zgodba, čeprav v istem okviru boja za pravičnost. Množica v Edinburghu je bila protestna in prikazana kot nasilna drhal. Kamere množičnih občil so samo čakale in zaradi posebnih okoliščin, ko so se protestniki znašli v klinču med mestecem in represivnimi silami javnega reda, so uspele ujeti le podobo razgrajanja, tako da so bili izgredi prikazani kot vzrok za poseg sil javnega reda. Represivni državni aparat ni le varuh reda in miru, temveč tudi prava in pravičnosti. Gre torej za kodiranje političnega dejanja, ki je postalo skoraj pravilo.²³

Nadaljnji, morda celo zgovornejši primer takšnega kodiranja je video avstrijskega umetnika-aktivista Oliverja Resslerja z naslovom *This is what de-*

²³ Prav tam.

mocracy looks like! (Tako izgleda demokracija!),²⁴ ki je posnetek prvih avstrijskih protiglobalističnih demonstracij, in sicer ob Svetovnem ekonomskem forumu, prvega julija 2001 v Salzburgu. Demonstracije, uperjene proti tej zasebni lobistični organizaciji velikega kapitala, je grozovito obvladovala avstrijska policija: 919 protestnikov je obkrožila in zajela na odprtem prostoru Mesta Salzburg za več kot sedem ur.²⁵ Ressler je v svojem videu dogodke prikazal tako, da jih je posebej uredil in povezal z dodatnimi razmišljanji šestih protestnikov.²⁶ Video je natančna reartikulacija dogajanja in obenem prikaz tega, kako so množična občila in splošna javnost ujeti v proces ponarejanja, izkrivljene razlage dejstev, odnosov in položajev.

Pomembnost tega videa je večkratna. Prvič zato, ker poda točno analizo in prikaz protiglobalističnih in protikapitalističnih demonstracij v osrčju tega, kar naj bi bila zahodna liberalna demokracija. Analiza medijev, državnih represivnih organov (policije), javnega izrekanja za državljanske pravice, ki naj bodo upoštevane, ter celotne strukture razkola med državnim represivnim aparatom in protestniki v bran državljskih pravic je v videu urejena in prikazana iz samega središča (oz. središč) kapitalističnega Imperija, ne od nekod drugod, kjer so temeljne demokratične pravice že sicer močno kršene.

²⁴ Povzeto po Marina Gržinič, »Oblikovanje in spodbijanje (dokumentarnega) pomena v umetniškem delu«, *Borec*, št. 621–625, 2005, str. 318–330.

Video film *This is what democracy looks like!* (38 min, Avstrija, 2002, ang.-nem.) je bil nagrajen v Baden Badnu z International Media Art Award 2002, avtor pa ga je zasnoval v navezavi še na druge protiglobalistične demonstracije (v Seattlu, Pragi, Davosu, Quebecu in Gothenburgu) ter na svoj video o italijanskih aktivističnih skupinah – *Disobbedienti* (2002, skupaj z Dariom Azzellinijem). V obeh videih je glavni konceptualni in vsebinski poudarek na aktivni udeležbi protestnikov in drugih aktivistov, na njihovih pripovedih, ki so dojete kot »neuradni« komentarji dogajanj, v nasprotju z »uradnimi«, ki jih posredujejo mediji in drugi »nevtralni oz. objektivni« predstavniki ter tvorci javnega mnenja.

²⁵ Odlomek iz uvoda v video: »Na vseh teh srečanjih, na katerih javnost nima dostopa, samoizvoljeni 'globalni vodje' sklepajo bilijonske posle. Ti posli prinašajo blagostanje in napredovanje peščici, mnogim pa izkoriščanje in revščino. Da so zagotovili uradno varnost postopkov ekonomske globalizacije, so konferenčna dogajanja potekala v središču Salzburga in so bila na veliko blokirana, in prepovedane so bile vse demonstracije, razen shoda na trgu pred železniško postajo«.

²⁶ Protestniki in (levičarski) aktivisti so namreč v uradnih komentarjih pogosto in stereotipno predstavljeni kot kaotični nasilneži, (napol) podivjana množica z različnimi parolami ipd., s čimer se utemeljujejo tudi (grobi) policijski posegi, predvsem pa sistematično izloča bistvo nasilja represivnih organov ter simbolnega nasilja državnih in kapitalskih sil moči nasploh. Ressler je zato izpostavil prav ta, že v izhodišču podrejena razmerja v kontekstu možnosti izrekanja mnenja in glede na temeljno pravico do svobode govora in javnega izrekanja ter združevanja.

Bistveno za intervjuje je tudi to, da so bili posneti več tednov pozneje, z namenom možnosti časovne distance in poudarka na premisleku, ne na trenutnih čustvenih stanjih in odzivih.

Iz strukture videa torej lahko izluščimo nekatere ključne elemente sodobnega kapitalizma, državnih represivnih sil in načinov njihovega sodelovanja pri razkroju tega, kar naj bi bile zahodne liberalne demokratične svoboščine, ter istočasno pri ponovni vzpostavitvi le-teh, četudi vedno na različne načine.

Drugič: Resslerjev video prikazuje oziroma dekodira demokracijo v sodobnih kapitalističnih državah kot mrtvo točko med dvema blokoma, ki čaka na možnost udejanjenja izrednega stanja. Kadar procesi neodtujljive pravice do protesta, oporekanja in javnega nastopanja dozdevno ogrožajo kapitalistični ustroj, se jih nemudoma (z drugimi besedami: brez odlašanja) onemogoči na samem mestu posega, torej s tem, kar lahko imenujemo nenadna uvedba izrednega stanja. Liberalne demokratične svoboščine so takrat enostavno skrčene na papirnate, brezzobe tigre. Gre za potrditev Agambenove teze sredi devetdesetih let, da je pravna norma kapitalistične demokracije dvajsetega stoletja izredno stanje.

Naslednje (s)poročilo, ki nam ga Ressler ponudi v *This is what democracy looks like!*, je popolna fuzija teles, vendar brez polisa – to je dejstvo, ki se danes dogaja v osrčju kapitalistične liberalne demokracije, nenadoma in nenapovedano. Obkroženi protestniki v videu, zadržani za več ur na odprtem prostoru, dejansko vizualizirajo prej paradigmo (koncentracijskega) taborišča kot pa odprtega javnega demokratičnega prostora Mesta Salzburg, kar naj bi bil sodobni liberalni kapitalistični polis. V videu gre torej za to, kar je razvil Agamben v tezi, da današnja biopolitična paradigma zahodne civilizacije ni Mesto, temveč (koncentracijsko) taborišče.

Sodobna oblast v liberalnem kapitalizmu ni kar preprosto v rokah suverena, niti ni v rokah enega samega razreda ali skupine, torej je ne moremo opredeljevati zgolj na ravni zavesti, kot zadevo sprevrnjene zavesti. Stara materialistična paradigma tu ne zadošča več, in to je razlog, zakaj za Resslerja moč videa ni »obskurna kamera ideologije«. Z analizo gibanj, zgoščenostjo razpoloženj, telesnih pristopov v kontekstih demonstracije proizvede Ressler takšno lucidnost, ki nas skoraj oslepi, nas – gledalce. Tu namreč lahko oblast prepoznamo na ravni investicije v telo. Kot trdi Foucault, nič ni bolj materialnega kot izvajati oblast, in Ressler izbere natanko to pot – k vizualizaciji, in sicer, če se ponovno opremo na Foucaulta, s prikazovanjem »arhitekture, anatomije, ekonomije in mehanizma discipliniranja telesa«. ²⁷

To lahko jasno vidimo v strukturi videa, ki prikazuje arhitekturo odnosa telo–telo (postopek obkrožitve in pritiska), ekonomijo deprivacije (ure neigibnosti) ter mehanizem strahu in tesnobe. In kar je pomembneje: tu naj-

²⁷ Michel Foucault, »Body/Power«, v: C. Gordon (ur.), *Michel Foucault: Power/Knowledge*, Harvester Press, Brighton, 1980, str. 57.

bolj stvarno vidimo strukturo oblasti v polju vidnega – oblast nadzora in oko oblasti, video kode. Pri tem imamo opravka z nekim zakritjem ali zastrjem vidnega (tj. z izborom teles, razmerij, svetlobe in pogledov) v množičnih občilih, še posebej pri televizijskih korporacijah. S to kopreno čez oči (kamere) nas poskušajo prepričati, da gre v njihovem prikazu za neko splošno objektivnost in ravnotežje sil v družbenem polju, v katerem se izvaja dejavna politična razmejitev. Kar pa je skrito v takšnih (televizijskih) programih, je natanko prostor med očesom in podobo, ki je pogled, in je – kakor to Resslerjev video konsistentno prikazuje – nekaj drugega kot oko samo: prihaja od zunaj, izvira iz polja Drugega. To pomeni, da je treba med podobo in gledanjem vključiti še tretji element, namreč oblast.

Pogled je vedno nekaj negotovega, odvisnega, naključnega, nekaj, kar ni nikoli končno. Na splošno lahko trdimo, da je gledanje nekaj kontingentnega. Pogled je »eksces«, ki presega golo oko, je nekaj, kar je strukturirano okrog *manka*, pomanjkanja in hibe. Še več, objektivno oko kamere preprosto ne obstaja. Prav zato se v Resslerjevem videu to oko zavestno spaja z glediščem protestnikov. Kot gledalci smo v neposredni povezavi z dogodki, ki jih gledamo z gledišča protestnikov. Način, na kakršnega je speto vizualno gradivo (vizualna dokumentacija je takšna, kakršna je bila, brez umetnih posegov) z izjavami oziroma intervjuji s šestimi protestniki, pa ni ilustrativen. Podobe ne ilustrirajo izjav, in obratno: intervjuji so skrbno zasnovani, da bi natančno pokazali, za kaj gre v vizualnem polju oblasti. Med podobo in očesom je namreč vedno še tretji element, pogled oblasti. Video jasno prikaže, da ni nekega splošnega, nevtralnega prostora, kjer bi se podoba in beseda srečno srečali. Namesto tega se srečata v »ne-prostoru«, ki je prostor oblasti, kot bi dejal Foucault. In prav za to gre v Resslerjevem videu, ter za prikaz maškarade demokracije: pod masko demokracije v današnjih kapitalističnih demokratičnih sistemih naletimo na (Schmittovo/Agambenovo) izredno stanje.

In ne nazadnje, a ne poslednje: represivni aparat, ki ga prikazuje video *This is what democracy looks like!*, je potrebno nujno brati kot sam videz prava in pravičnosti. Hkrati pa je ta video tudi dejanje moči: kaže notranjo moč protestnikov, njihovo sposobnost natančnega izražanja lastnega mesta, premisleka lastnih korakov, trenutnega položaja in možnih prihodnjih porazov. Protiglobalistično gibanje si s pravim ekshibicionizmom prilašča in ponovno prevzema mesto moči, saj le-ta temelji na spektaklu. Video je zatorej obenem proces, ki telo protiglobalističnega gibanja prikazuje spektakularno, toda brez komercializacije!

Jedrnat: konec koncev je bolje izkazovati moč kot pa biti sredstvo oblasti, denimo policije ali katerega drugega represivnega aparata države.

Ne glede na vse pomisleke, ki jih lahko imamo do civilne družbe, je pro-

blematičen stereotipni način prikaza njenih političnih manifestacij. Pri ponovnem kodiranju le-teh, ki ga opravljajo množična občila, je civilna družba praviloma prikazana kot necivilizirana in njen odnos do vladajočih sil kot nekultiviran. Tom Holert poudarja, da so podobe izražanja politične volje za širšo javnost sprejemljive le, če imajo pridih nekakšne zabavljajske akcije in niso prezahtevne. Ko pa množična občila, ob pomoči represivnih aparatov države, te podobe preoblikujejo v ogrožanje demokratičnega globalnega reda, se pogled radikalno zasučje: diskurzivna množica se spremeni v skupino zbeganih in podivjanih elementov, zelo primernih za upodobitev. Resslerjev način predstavitve in upodobitve je tu prav nasproten!

Poudariti je potrebno tudi polarnost množičnomedijskega prikaza demonstracij, ki je sestavni del demokratičnega neoliberalnega ceremoniala. Holert v svoji odlični analizi opredeli ta dva pola takole: na eni strani imamo civilizirane sile reda in politike, ki nastopajo razumno in umirjajoče v svojem dogmatizmu, na drugi strani pa uboge duše, ki se v ritmu pozibavajo in jim gre samo za sprožanje neciviliziranega nereda. Celotni ceremonial je uporaben za produkcijo podob, ki omogočajo preoblikovanje prostora političnega nasprotovanja in demokratične reprezentacije v prostor neposredne udeležbe, ki je prav spreminjanje političnega prostora v apolitični javni prostor.

Robert Pfaller zapiše, da je danes oblika neposredne udeležbe oblika razumevanja demokracije kot nečesa, v kar smo sami zgolj vključeni, in prav ta redukcija predstavlja neoliberalno strategijo za ukinitvev politične javnosti.²⁸ Torej naj bi šlo za to, ali smo del neposredne udeležbe ali sploh ne vemo, kaj je demokracija. Po Holertu je takšna oblika neposredne udeležbe proces prostovoljnega izročanja ljudi veliki množičnomedijski galeriji obrazov, proces manipulacije in evakuacije diskurzivne moči množice. Namesto da bi tako imenovana »neposredna udeležba« zagotavljala demokracijo, predstavlja v resnici prav nasprotno: izgubo politične moči ljudstva in njegovo potopitev v brezoblično kolektivnost.

In prav takšno potopitev lahko na protisloven način opazujemo na prireditvah, kot je *Live 8*. Protisloven zato, ker so množice na takšnih koncertih združene z avreolo poslanstva, etičnega cilja, zavzemanja za Pravičnost, čeprav je njihova neposredna udeležnost pri Stvari in na samem prizorišču Dogodka dejansko zgolj brezoblična množična vključitev, zanosno statiranje v medijskem spektaklu in maškaradi demokracije. Ko so množice v okviru *Live 8* skupaj z izbranimi rock skupinami in mediji opravile prenos Poslanstva za

²⁸ Gl. Robert Pfaller, »Die philosophischen Irrtümer der Kunst« (intervju z Justinom Hoffmannom), *Kunstforum International*, št. 164, marec–maj 2003, str. 386, cit. v: Tom Holert, nav. delo.

pomoč revnim v Afriki na pleča G8, so navidez imele moč in »ugrabile« ter »oživele« vest G8, dejansko pa je bilo ravno obratno: G8, vodstvo projekta *Live 8* in množični mediji so »ugrabili« množice po vsem svetu za svojo predstavo, »ki učinkuje«. ²⁹

Podobno navidezno interaktivnost ponujajo danes številne umetniške predstave, ki v svoji zasnovi skrbno negujejo možnost ukinitve razmejitvene črte med prizoriščem in gledalci, ko se zdi, da zmorejo igralci in obiskovalci predstav kot v nekem magičnem transu preseči mejo in si izmenjati mesta, z ene ali druge strani razmejitvene črte. Jean Baudrillard v svoji kritiki takega pristopa k interaktivnosti izpostavi krožnost in konverzijo strani, kjer obe izgubljata svojo vlogo in specifično mesto. ³⁰ Ta krožnost namreč označuje konec političnega subjekta.

Vztrajanje na razliki je zato enako pomembno kot politični program. Marina Vishmidt sprašuje takole: »Kaj nas lahko naučijo sodobne umetniške produkcije, ki se skušajo spopasti, če ne celo odrešiti reprezentacije, in to ne samo na organizacijski ravni, temveč tudi na politični? Kajti reprezentacija je dojeta kot tehnika nadzora, postopek, ki preči različne načine in modele, povezane z državnimi sistemi. Reprezentacija je postopek, ki preči *različne politične* modele. Vedno je organizirana tako, da vsebuje želje in sovraštva, in sposobna je prignati strah in tesnobo do roba. In ne nazadnje, prav vedno zagotavlja postopke (kapitalistične) akumulacije, spreminjanje presežne vrednosti v kapital«. ³¹

Vprašanje reprezentacije je spet aktualno. Toda pod vprašajem ni toliko dejstvo, da ni ničesar zunaj reprezentacije, kot pa sama oblika predstavljanja in zastopanja.

²⁹ Prim. spletno stran Live 8, govora Boba Geldofa in Kofija Anana (op. Tanje Velagić) ter odgovor na oglaševalsko samozastavljeno vprašanje »Bo delovalo?«. Odgovor so na spletni strani naslovili z »Mi vemo, da deluje«.

³⁰ Gl. Roger Celestin, »From Popular Culture to Mass Culture« (intervju z Jeanom Baudrillardom), *Sites*, zv. 1, št. 1, pomlad 1997, str.12, cit. v: Tom Holert, nav. delo.

³¹ Prim. Marina Vishmidt, »What is a political artist« v: Marina Gržinić in Walter Seidl (ur.), *Double Check. Re-framing Space in Photography: The Other Space, Parallel Histories*, katalog Galerije sodobne umetnosti Celje, Celje, 2005.