

Maja Murnik

Nenad Jelesijević: Performans-kritika: zasuk v odpravo umetnosti.

*Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko
(Knjižnica MGL), 2018.*



Zagonetni in izzivalni naslov študije, ki je nedavno izšla v teatrološki zbirki Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, usmerja k pojmom-sestavljankam, k pojmom-hibridom, k procesnosti, akciji, gibanju in pretakanju, a obenem k pojmu-izstrelku, k teoriji-orožju, k estetiki-politiki. Militantne asociacije, ki mi jih na prvo žogo vzbuja naslov, se ob prebiranju knjige ne izkažejo za zgrešene. Kaj avtorju pomeni performans in kaj kritika in kaj ima oboje opraviti z odpravljeno umetnostjo?

Osnova za knjigo je bila doktorska disertacija *Kritična umetnina in simboli kapital*, ki jo je avtor pred nekaj leti zagovarjal na programu filozofija in teorija vizualne kulture na Fakulteti za humanistične študije v Kopru. Nenad Jelesijević je znan kot kritik, teoretik in raziskovalec performansa, sodobnih scenskih praks in filma, piše pa tudi blog (www.performans.si). Od leta 1999 z Lano Zdravković tvorita umetniško-teoretski tandem Kitch, ki se ukvarja z raziskavami performansa in družbene kritike.

Izhodišče Jelesijevićeve knjige je teza o vsesplošni komodifikaciji (poblagovljenju in postvarjenju) družbe, ki vlada vsaj zadnjih sto let. Iz nje

nista izključeni niti kultura niti prevladujoči del umetnosti, še več, poblagovljenje, ki je v sedanji neoliberalni družbeni ureditvi doseglo vrhunec, se skozi kulturo ter umetnost celo na novo generira in obnavlja. Ko uporablja pojma umetnost in umetniško delo, meri Jelesijević predvsem na t. i. vizualno in intermedijsko oziroma novomedijsko umetnost (glede zadnjih dveh poimenovanj vlada pri nas po zaslugi Ministrstva za kulturo precejšnja zmeda) ter njihove hibridne oblike.

Dominantna umetnostna paradigma je za Jelesijevića zatiralska, izkoriščevalska, rasistična, šovinistična in seksistična, umetnost pa temelji na hierarhičnem pristopu k ustvarjanju in k njeni predstavitvi. Umetniško delo je danes ujet v primež tržne logike; razumljeno je kot proizvod, ki se mora sam tržiti, zato so odnosi z javnostmi (PR) začeli pomembno vplivati na usodo umetniškega dela. Proces komercializacije in institucionalizacije umetnosti poteka sistematično, tudi skozi umetnost se uveljavlja upravljavska, menedžerska logika, ki je prevzela prav vse segmente družbe.

Kot primer predstavitve sodobnih umetniških del, kjer gre za poblagovljenost *par excellence*, Jelesijević navaja umetnostne sejme. S tem izrazom ne poimenuje le izrazito komercialnih, k prodaji naravnanih predstavitev (kar ta pojem sicer pomeni, angl. *art fair*), temveč predvsem velike, uveljavljene razstave, kot so Beneški bienale, kasselska Documenta, bienale v São Paulu, Manifesta idr., ki so se jim pred kratkim pridružile še nekatere na bolj eksotičnih lokacijah. Jelesijević opaža, da so ti dogodki v zadnjih dveh desetletjih v porastu in da dejansko oblikujejo trendovske smernice delovanja umetnostne produkcije. Do njih je izrazito kritičen, očita jim, da se na teh festivalih in v celotnem pogonu, ki jih obdaja, uveljavlja poslovna logika in da so izrazito antipolitično naravnani (tudi pri Documenti, ki jo natančneje reflektira, je kritičnost dejansko le simbolična – navidezna in premišljeno odmerjena). Hkrati s "sejmi" poteka trženje krajev, v katerih potekajo, kajti umetniški turizem postaja v zadnjih letih donosna in nezamarljiva gospodarska panoga.

Na umetnostnih sejmih se po Jelesijeviću kaže potreba neoliberalnega kapitalizma po širitvi trga in prostora vpliva, pa tudi koketiranje sodobne umetnosti s spektaklom. Tudi na tej mikroravni se uveljavljajo značilne poteze sedanjega neoliberalnega kapitalizma, torej tekmovalnost, izkoriščanje, prekarnost, tržna in projektna naravnost, menedžerski sistem, nevtralizacija (politične) kritičnosti.

Festivali tako odločilno prispevajo k neoliberalizaciji umetnosti in ustvarjalnosti. Utrjujejo položaj umetnika kot blagovne znamke in ekskluzivni

položaj njegovega produkta – umetniškega dela. S tem uveljavljajo totalitarne in izključevalen zvezdniški sistem.

Jelesijević svoje teze razvija s povzemanjem idej avtorjev, kot so (bili) Adorno (skupaj z Jayjevo interpretacijo Adorna), Bourdieu, Rancière, Bauman, Baudrillard in Haug. Tako svoje glavne teze o diagnozi sedanje (!) družbe gradi na literaturi, ki je bila napisana večinoma v sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Veliko pozornosti namenja tudi Adornovemu in Horkheimerjevemu pojmu "kulturna industrija", torej konceptu izpred več kot sedemdesetih let, ne da bi ga umestil v kontekst, v katerem je nastal. Uporablja ga po svoje: koncept, ki je kritično obravnaval standardizirano popularno kulturo v ZDA in njene učinke na občinstvo, nasprotje intelektualno zahtevnejši visoki (modernistični) umetnosti, Jelesijević raztegne čez praktično vso umetnost in kulturo v sedanjosti. Podoben problem je enačenje koncepta kulturne industrije s sedanjimi kreativnimi industrijami. Kljub Jelesijevićeveemu odklonilnemu odnosu do obeh bi vendarle pričakovali tehtnejšo obravnavo slednje, njihovo srž in razlike v primerjavi s kulturno industrijo, ne zgolj apriorne idejne (ideološke?) obsodbe in zavrnitve.

Četudi so nekatere ideje izbranih teoretikov gotovo aktualne tudi za razumevanje današnjih razmer (pogrešam bolj konsistentno povzemanje njihovih misli), pa sta v zadnjih sto letih tako družba kot umetnost doživeli spremembe, ki jih je težko obiti ali zanikati. V ospredje so stopile stvari, ki jih recimo Adorno ni mogel predvideti in ki jih avtor v uvodu pravzaprav sam mimogrede omenja (v nadaljevanju pa jim ne posveča več posebne pozornosti), na primer uveljavitev družbe spektakla in nadzora, razmah prekarnosti, globalizacija in umeščenost v tehnološki dispozitiv (pri čemer imam v mislih tudi mestoma brezšivna prehajanja med različnimi resničnostmi), ki je začel v temelju določati naše vsakdanje življenje. Tudi umetnost je doživela vrsto sprememb, od koncepta nematerialnega in kognitivnega dela do postinternetske umetnosti, hektivizma in bioarta, ob katerih je vprašljivo vse stlačiti v shematičen model poblagovljenja *versus* političnoemancipatorne akcije.

Zdi se tudi, da model vsesplošnega poblagovljenja avtor raztegne na povsem različne zgodbe umetnosti. Politična kritika v umetnosti, ki je nastajala v socialističnih družbah vzhodnega bloka ali Jugoslavije, je imela povsem drugačno vlogo, pomen in domet kot na Zahodu (stališče Borisa Groysa).

Povsem umanjka upoštevanje konceptov sodobnejših teoretikov – tako s področja družbene kot umetnostne teorije, se pravi takih, ki pozornost

posvečajo tudi materialnosti medija in velikim spremembam, ki zadevajo vprašanja percepcije, in ne sledijo le bourdieuevskemu razumevanju kulture kot področja bojev in razrednih odnosov. Naj jih nekaj naštejemo: predstavniki italijanskega operaizma oz. sodobne politične teorije (Virno, Berardi, Negri, Lazzarato itd.), McKenzie Wark in drugi teoretiki hektivizma ter taktičnih medijev (hektivizem je v knjigi skorajda spregledan) in ne nazadnje vsaj omemba Naomi Klein ob daljšem razpravljanju (Bourdieuja) o blagovnih znamkah.

Kaj torej preostane umetnosti v času vsesplošnega poblagovljenja? Če je Hegel konec umetnosti videl v krepitvi filozofije in znanosti, skozi kateri se bo dovršila pot absolutnega duha, ob čemer je Arthur Danto v svojih interpretacijah konca umetnosti poudarjal vse večjo konceptualnost in samozavedanje umetnosti v 20. stoletju, Jelesijević zahteva odpravo umetnosti, ki naj vstopi v službo operativne politike.

Popredmeteno umetniško delo namreč ni zmožno resnične politične govorice, v nekem smislu je skopljeno, družbena in politična kritika sta v njem nevtralizirani. Rešitev za to nevzdržno situacijo vidi Jelesijević v performansu-kritiki, radikalno kritičnem umetniškem delu, ki je "performativni poseg v konfiguracijo čutnega". To ni umetnost-kot-jo poznamo, poudarja Jelesijević, temveč je nova oblika, ki v dominantnem hierarhičnem svetu umetnosti in zunaj njega nujno povzroča konflikt in prelom z obstoječim. To je (ne)umetnost, ki samo sebe ukinja v imenu politične emancipacije tako njenih protagonistov kot občinstva in družbe in ki poseže v prostor skupnega (ne javnega). Resnične politike ni mogoče udejanjiti prek predstavnštva, je prepričan Jelesijević, temveč le s pogumom ustvarjalk in ustvarjalcev, ki se bodo skozi militantno misel-prakso borili za enakost vseh in za horizontalno organizacijo skupnosti ter hkrati vztrajali pri svojih zahtevah po nemogočem. Vse to je vsebovano v pojmu performans-kritika, ki je zahteva po odpravi vseh klasifikacij in hierarhij. Skozi novo estetsko, ki postane militantno estetsko, se širi politični prostor kot prostor solidarnosti in enakosti.

Odgovor na vprašanje, kateri so konkretni primeri performansov-kritik, nam ponudi osrednji del knjige, v katerem Jelesijević interpretira, analizira in komentira približno 30 primerov kritične, pa tudi psevdokritične umetnosti (torej tiste, ki se le dela, da je kritična in uporniška; dela, v katerih je upor estetiziran, njihova subverzivnost pa je le navidezna, lažna). To je najmočnejši in najzanimivejši del knjige; Jelesijević se izkaže za pronicljivega in subtilnega interpreta. Pohvalno je tudi, da se z vso predanostjo

loteva analize vrste malo znanih, zamolčanih in marginaliziranih aktivističnih umetniških praks in protestnih akcij (npr. Marko Breclj, skupina Beseda je orožje, Aleksander Brener, intervencija v razstavo *Socialdress*, zasedba ploščadi pred Ljubljansko borzo ...).

Performans-kritika je primer družbenoangažiranega pisanja. Kljub temu da vrsta (teoretskih) vprašanj, ki zadevajo sodobno umetnost in njeno kritičnost, ostaja brez odgovora, so v njej pogumno obravnavane tiste umetniške in mejne (ne)umetniške prakse, ki se jim prevladujoči umetnostna teorija in kritika običajno izogneta.