

Aldo Milohnić

Artivizam

U ovom tekstu bavim se nekim eksponiranim primjerima ovdašnjih autonomnih ("alterglobalističkih", socijalnih...) pokreta koji su kao svoje političko djelovanje koristili metode protestnih i direktnih akcija pri čemu su hotimice ili nehotice koristili neke metode iz umjetničke prakse. Iako su ovdašnji aktivisti više puta organizirali masovne manifestacije kod kojih bi bilo moguće upotrijebiti teorijski kostur Bahtinovog koncepta "karnevalizacije",¹ ipak sam se ograničio na one oblike direktnih akcija koje nisu bile masovne, već prije gerilski performansi koje su malobrojni aktivisti "režirali" prije svega za objektivne kamera i fotoaparata. Nakon toga će u drugom dijelu teksta slijediti analiza nekoliko izabranih primjera, uvjetno rečeno, "politziranih" umjetničkih događaja, odnosno, ako opreznije koristim pojam "umjetnost", onih događaja za koje možemo pretpostaviti da pripadaju umjetničkoj sferi jer su njihovi autori umjetnici ili su te događaje sami autori deklarirali kao umjetničke (odnosno, nisu prigovarali ako su njihove projekte drugi – novinari, kritičari, političari – označili kao umjetničke).

"Don't happy, be worry!"

Politički aktivizam u Sloveniji izrazio je ojačao početkom novog tisućljeća. U nekim manjim

Fizički čin stvara privid govornog čina: tijela aktivista koja izvorno djeluju u području izvođenja (actio), materijalnošću svojih tijela doslovno inkorporiraju (utjelovljuju) iskaz i tako ulaze u područje izricanja (pronuntiatio) koje je inače neverbalno, ali unatoč tome *rječito*.

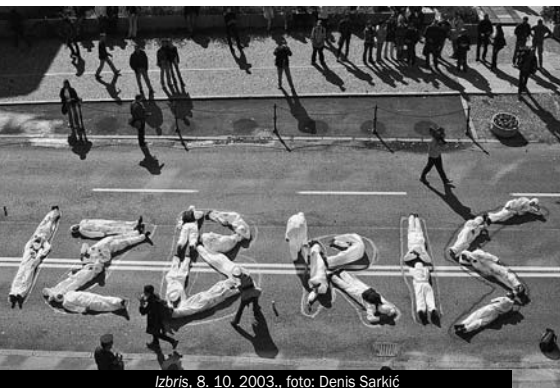
akcijama u veljači 2001. godine skupina aktivista koja je preuzela ironično enigmatičko ime Ured za intervencije (UZI), organizirala je protestni skup kao oblik potpore izbjeglicama. Slijedila su nova zbivanja od kojih valja posebno izdvojiti protestni skup protiv susreta Busha i Putina – zapamtit ćemo ga po nerazumno velikom broju policajaca i tehnike koje je vlast angažirala za zaštitu skupa.²

Kasnije se UZI potihno ugasio,³ a događanja (recimo, protiv rata u Iraku, kao podrška "privremenim"⁴ izbjeglicama iz BiH i sl.) su se nastavila, samo što su si skupine aktivista nadjevale druga imena. Recimo, aktivistička skupina (formacija, platforma...) *Dosta je!*, koja se posebno iskazala u organizaciji protestnih i neposrednih akcija kao potpore "izbrisanima". U svrhu ovog rada upozorit ću prije svega na dvije akcije koje pripadaju ovom kontekstu: *Udruženo lišće* u sjedištu stranke ZLSD i *Izbris* pred glavnim ulazom u parlament.

Direktna akcija *Udruženo lišće*, koja je s obzirom na korištenu metodu munjevitve okupacije sjedišta Ujedinjene liste pomalo podsjećala na "mekani terorizam" Marka Brecejla, dogodila se 7. listopada 2003. godine. Skupina aktivista i aktivistica (Mladina je izjaveštavala da je bilo "nekih dvadeset" ljudi, Delo "oko trideset"), odjevenih u bijele kombinezo-



Izbris, 8. 10. 2003., foto: Francisco Ciavaglia



Izbris, 8. 10. 2003., foto: Denis Sarkić



Udruženo lišće, 7. 10. 2003., foto: Francisco Ciavaglia

ne, nadmudrila je tajnicu ZLSD-a koja im je otvorila vrata, onda su se raširili po zgradi i temeljito je posuli suhim jesenskim lišćem. Kako tada u sjedištu stranke, kako je kasnije izvještavala Mladina, "nije bilo nikoga od uglednijih stranačkih predstavnika aktivist je bio prisiljen pročitati protestnu notu tajnici". Onda su bijeli kombinezoni napustili prostorije ZLSD-a i poslali poruku javnosti.⁵

U poruci su najavili da će pripremiti slična iznenađenja i drugim strankama, ali su ipak odlučili iznenaditi sve (parlamentarne) stranke u isti tren. Sljedećeg dana (8. listopada 2003.) pripremili su novu akciju ispred zgrade par-

lamenta. Aktivisti i aktivistice odjeveni u bijele kombinezone i u sličnom broju kao prošlog dana, zauzeli su cestu ispred zgrade, legli na asfalt i vlastitim tijelima ispisali desetmetarski natpis "IZBRIS". "Petnaest minuta je taj loše vidljiv natpis slučajne prolaznike, masu policajaca, turiste i političare Državnog sabora upozoravao na uvijek iznova rješavanu i nikad riješenu problematiku tzv. izbrisanih stanovnika", mogli smo pročitati u kraćem izvještaju o događaju na internetu.⁶ One koji su ležali na asfaltu s obje strane su od automobila štitili aktivisti koji su držali transparente s nacrtanim prometnim znakom zabrane zaustavljanja i natpisom: "Vozi dalje! Ne postojimo". Prije no što je akcija završena, aktivisti su sprejom isrcitali obriše u natpis složenih tijela, tako da je na asfaltu ostao jezovit grafit koji je još neko vrijeme upozoravao prolaznike, prije svega zastupnice i zastupnike Državnog sabora, na neriješeno pitanje "izbrisanih".

Namjera obje akcije bila je izrazito politička: upozoriti na problem "izbrisanih", pokazati solidarnost s ljudima kojima su se kršila ljudska prava i pojačati pritisak na političku elitu da poštuje presudu Ustavnog suda o "izbrisanim". U oba slučaja to je bila politička poruka prenesena u stilu autonomističke tradicije koja proizlazi iz koncepta upotrebe vlastitog tijela kao sredstva za neposredno političko djelovanje. Tijela aktivista i aktivistica bila su odjevena u bijele kombinezone koji su inače praktični (štite od prljavog asfalta, omogućavaju kontrastniji ispis tijelima, policajcima je teže identificirati sudionike akcije na osnovi televizijskih, video ili fotografskih snimaka i sl.), ali su i svojevrsni "kostimi" kojima možemo pripisati značenje ovisno o potrebama u određenoj situaciji.⁷

Akcionistička korpografija

S druge strane, već na prvi pogled primjećujemo da je za oba događaja karakteristična metaforičko-metonomijska upotreba jezika, da su koncipirani na jezičnim igrama. *Udruženo lišće* podsjeća na Udruženu listu (socijalnih demokrata), dakle na ime stranke koja je tada preko svojeg člana, ministra Bohinca, nadzirala Ministarstvo unutarnjih poslova i u rukama držala škare i platno kod uređivanja problematike "izbrisanih". Upotrebu glavnog "rekvizita", osuđenog jesenskog lišća, možemo razumjeti kao poruku toj stranci da vodi jalovu politiku (*osušenu*, koja više ne

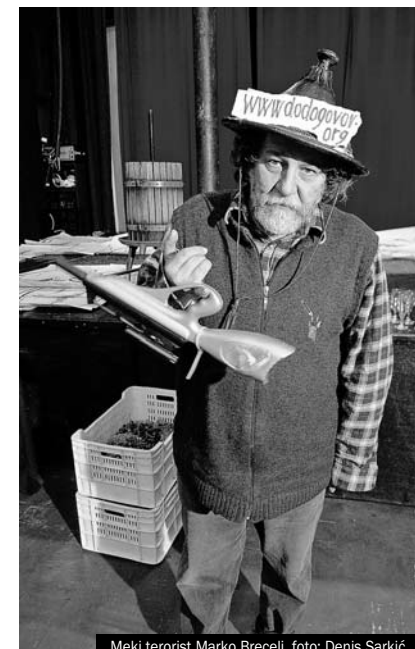
raste jer je drvo odbacuje), kao i da će je otpuhati s političke pozornice ako tu pogrešnu politiku ne promijeni (kao što *Jesenski vjetar* otpuhne *osušeno lišće*).

Druga akcija je svojevrsno vizualnozorno stvaranje događaja od koncepta kojeg sam drugdje nazvao "gestički performativ".⁸ Kod konceptualizacije pojma pošao sam od Kvintilijanovog "udžbenika retorike" *Institutio oratoria*. "Usmeno nastupanje (pronuntiatio)", kaže Kvintilijan, "mnogi zovu i izvođenje (actio). Prvi od ta dva izraza dobio je ime po glasu, drugi po gesti (gestus). Ciceron negdje kaže da je izvođenje oblika govora, drugdje opet da je to nekakva tjelesna rječitoš. Isto tako, kod izvođenja razlikuje dva sastavna dijela, naime glas i gestu".⁹ Akcija *Izbris* strukturirana je kao gestički performativ koji neodvojivo povezuje gestu i izjavu ili, drugim riječima, tijelo i označitelja, u Ciceronovu i Kvintilijanovu *tjelesnu rječitoš*. Ako je klasična (Austinova) definicija performativa da "izreći rečenicu (naravno u odgovarajućim okolnostima) nije opisati da činim to što bi trebalo reći, da činim kad to izreknem, niti tvrditi da to činim: već je to učiniti",¹⁰ znači da je uvođenje gestičkog performativa pokušaj širenja "govornog čina" na područje vizualnog: fizičkog i tjelesnog čina, geste, grafizma i slično, ukoliko neverbalnih, ali još uvijek performativnih činova. Fizički čin stvara privid govornog čina: tijela aktivista koja izvorno djeluju u području izvođenja (actio), materijalnošću svojih tijela doslovno *inkorporiraju* (utjelovljuju) iskaz i tako ulaze u područje izricanja (pronuntiatio) koje je inače neverbalno, ali unatoč tome *rječito*. Ta akcionistička *korpografija* proizvodi metaforičko zgušnjavanje: performativna dimenzija iska za "izbris" je baš njegovo *brisanje*, ili drugim riječima: izricanje performativa "izbris" izvedeno je na način brisanja. Kao i kod "klasičnog" performativa, "iskaz nije ni stvaran ni nestvaran" i dalje, ako parafraziramo Austina, izricati iskaz "izbris" (u odgovarajućim okolnostima, odnosno u okolnostima direktne akcije) nije opisati da činim to što bi trebalo izrisati da bih *korpografirao* (i time izrekao) taj iskaz, već je to učiniti. Događa se izrisavanje "izbrisa" ili još zgušnjutije: *iz(b)ris*.

Materijalni slijed ili, uvjetno rečeno, perlokucijska dimenzija toga gestičko-performativnog (preciznije: *korpografičkog*) čina je drugo izrisavanje izreke sprejom na asfaltu, koji postaje vidljiv tek onda kad se aktivisti maknu. Drugi,

odnosno implicitni simbolički učinak akcije je tako i sekundarno izrisavanje na asfaltu koje bi bilo moguće interpretirati kao zahtjev za ponovni upis (ili poetičnije: urisavanje) "izbrisanih" u registar stalnog stanovništva. Apsurdnost položaja u kojem se našlo više tisuća stanovnika Slovenije, koje je birokratska pamet pretvorila u "mrtve duše", ironično prikazuje transparent koji vozačima poručuje da se ne obaziru na događanje ispred zgrade parlamenta, jer njegovi akteri "ne postoje". Drugim riječima (i u žargonu suvremene teorije performansa),¹¹ poigravanje implicitnom metaforikom mrtvih duša aktivistima je omogućilo da neki događaj (*performance*) označe kao nedogađaj

Ključni problem tih i sličnih neposrednih akcija je elastičnost neoliberalnog sustava koji je sposoban bez većih problema apsorbirati i takve prodore "realno postojećeg", materijaliziranog političkog mišljenja i time pacificirati postojeće "džepove otpora".



Meki terorist Marko Brecej, foto: Denis Sarkić

(*afformance*): ako ključni akteri nekog događaja “ne postoje”, onda bi bilo moguće zaključiti da nema ni događaja kao takvog. Kako je za performativni čin karakteristično da iskaz nije niti stvaran niti nestvaran moramo poći od pretpostavke da deskriptivnootvrđujuća razina iskaza nema neposrednih posljedica na materijalnost čina. Tvrdnja “ne postojimo” na deskriptivnoj razini inače podnosi istovremeni i na istom mjestu zbivajući korpografički

Kad se poveća broj pritužbi zbog doslovnog kršenja ljudskih prava u policijskim postupcima na generalnoj policijskoj upravi već imaju spreman odgovor: to je dokaz demokracije i otvorenosti represivnog tijela, kao i rezultat povećanog povjerenja stanovništva u korektnost pritužbenih postupaka.

čin (izrisavanje iskaza “izbris” tijelima aktivista), iako performativna priroda cjelovite “konstruirane situacije” uspostavlja položaj u kojem čin već svojim postojanjem kao takvim stvara odnose za mogućnost vlastite negacije ili, drugim riječima, jamči konstelaciju u kojoj je i nedogađaj događaj.¹² Kako tu okolnost spoznajemo već na intuitivnoj razini, iskazu “ne postojimo” pripisujemo ironično značenje i odmah ga razumijemo kao dosjetku koja dodatno naglašava apsurdnost položaja “izbrisanih” i ujedno nudi ključ za čitanje cjelokupnog događaja. Za direktnu akciju *Izbris*, kao i za druge slične akcije, ključna je upotreba tijela koje više nije – ako parafraziramo Hardta i Negrija – reprezentativno, već konstitutivno i kao takvo upregnuto u suvremene prakse otpora.¹³ Slične korpografičke upotrebe tijela poznajemo kako iz prošlih umjetničkih praksi,¹⁴ posebno u polju umjetnosti performansa i akcionističkog slikarstva, tako i u novijim političkim inicijativama, recimo projektu *Baring Witness* (*Goli svjedok*). Osnivači toga projekta su Amerikanci Donna Sheehan i Paul Reffell koji pozivaju dobrovoljce, prije svega dobrovoljke, da svojim uglavnom golim tijelima isortaju kratke političke poruke.¹⁵ Izvorno su te poruke bile protiv ratova koje su pokrenule SAD (Afganistan, Irak), u zadnje vrijeme su potakli kampanju “golih svjedoka” kojom potiču sudjelovanje što većeg broja glasača i glasačica na predsjedničkim izborima u studenom 2004., vjerojatno u nadi da veći odaziv na glasovanje smanjuje mogućnosti ponovne pobjede republikanskog kandidata Georga W.

Busha za predsjednika SAD-a. Zato su, osim već poznatih poruka (na primjer *peace, no war* – mir, ne rat i sl.), tijelima dobrovoljaca ispisivali riječ *vote* (gla-suj).¹⁶ Ako se sada vratimo akciji *Udruženo lišće* i izvještaju u toj akciji u novinama Delo,¹⁷ primjetit ćemo da su aktivisti svoju akciju opisali kao *performans*: “Dodali su”, izvještava novinarka Barbara Hočevar, “da su performansom koji je prema njihovom mišljenju još uvijek posve bezopasan – ali je neugodan kao što je neugodan stav stranke – pokušali probuditi ljude”. Pri tome je neobično što su aktivisti svoje djelovanje nazvali pojmom koji se uobičajeno¹⁸ koristi u kulturologiji i teoriji umjetnosti. Pri tome se moramo upitati zašto politički intervencijom poseže za kulturnomanifestativnim tehnikama da bi se mogao konstituirati u polju političkog. U osnovi su moguća dva odgovora: ili ga na to sile neki posebni, za njega karakteristični razlozi (i onda je korištena tehnika samo još logički-kauzalna transmisija, odnosno izvedba – *performance* – tih inherentnih razloga) ili ga potiču kakvi vanjski, pragmatičniji razlozi (i u tom je slučaju dio promišljene strategije političkog djelovanja koje se tako “kulturalizira”).¹⁹

Agitprop i gerilski performans

Udruženo lišće i *Izbris* su direktne akcije koje podsjećaju na agitpropovski i gerilski performans. Obje su metode dio povijesti kazališta dvadesetog stoljeća: agitpropovsko kazalište je “oblik kazališne animacije čija je namjera osvijestiti publiku za određenu političku ili društvenu situaciju”, gerilsko kazalište “želi biti militantno i angažirano u političkom životu ili u borbi za oslobođenje nekog naroda ili skupine”.²⁰ Aktivisti koji su sudjelovali u *Udruženo lišću* i *Izbrisu* nisu bili školovani glumci, nisu bili odjeveni u posebno za tu prigodu oblikovane kostime i tako dalje, jer osnovni motiv obje akcije nije bio estetski, već politički učinak. Aktivist u gerilskim performansima o izbrisanima je kao onaj Brechtov spontani “glumac” iz uličnog prizora koji je bio slučajni očevidac prometne nesreće i sad okupljenim radozalicima, slučajnim prolaznicima, objašnjava što se dogodilo. Taj prikazivač nije školovani glumac, njegova rekonstrukcija prometne nesreće isto tako nije umjetnički događaj, ali unatoč tome, kaže Brecht, ima i taj hipotetski diletant kreativni potencijal.²¹ Ukratko, aktivist nije umjetnik, ali unatoč tome nije bez

“umjetničke žice”; aktivist je onoliko umjetnik koliko je nužno potrebno i ništa više, njegova “umjetnost” je sporedni učinak njegove političnosti. Upravo u tome su njegova specifična težina, njegova jedinstvenost i njegovo značenje. Njegova neograničenost estetikom i nepoštovanje prema velikim (političkim, pravnim, društvenim, možda i filozofskim) pričama smješta ga na strukturni položaj amaterskog glumca, odnosno onoga koji inače u očima “tihe većine” izgleda kao čudak, ali je baš zato u poziciji da postavlja jednostavna, naivna i baš zbog toga važna pitanja. Značenje amaterskog glumca (i po analogiji današnjeg aktivista) objašnjava Terry Eagleton u eseju *Brecht i retorika*:

“Amaterski glumci, kao i politički revolucionari, su oni koje konvencije smetaju, zato ih slabo odigraju i nikad se ne oporave od djetinje zbuđenosti. Takva zbuđenost je možda ono što zovemo ‘teorija’. Dijete je nezaustavljivi teoretičar jer se neprestano gura u najnemogućija fundamentalna pitanja. (...) Revolucionarni ispitivač vidi svijet s djetinjim čuđenjem (‘Otkuda dolazi kapitalizam, mama?’) i odbacuje serviranje uobičajenih wittgensteinovskih obrana ponašanja odraslih: ‘Tako se ponašamo, mili!’ (...) Za teorijom se posegne kad netko spozna da se i odrasli ne snalaze, iako se *pretvaraju* kao da se snalaze. Glume isto toliko precizno koliko se inače ponašaju, jer ne znaju bolje vidjeti (i tako ispitivati) konvencije po kojima se ponašaju.”²²

Iz tako postavljene argumentacije Eagleton izvodi zaključak da je zadaća teorije poticati slabe glumce. Najvjerovatnije ne treba posebno naglašavati kako bismo promašili Eagletonovu poantu kad bismo izrazili “slaba” gluma i “slabi” glumci čitali doslovno, odnosno pejorativno, a ne konceptualno, odnosno afirmativno. Glumci, performer, aktivisti, teoretičari... su “amaterski” jer pitaju o stvarima o kojima se ne pita, jer se nekako same po sebi podrazumijevaju, pretpostavljene su, apsolvirane, ukoliko istrenirane. U tome je i sva grotesknost spektakularnog pokazivanja izvježbanih, uniformiranih (dakle kostimiranih) profesionalno školovanih *robocopa* koji su se, recimo, na protestu protiv susreta Bush – Putin suprotstavili amaterskom “dramskom kružoku” političkih aktivista. Takvi se ulični prizori zbivaju onda kad su još samo “amaterski” političari (odnosno politički aktivisti) oni koji

su spremni postavljati “naivna”, u parlamentu – kući profesionalnih političara – nikada postavljajući pitanja.²³

Psihopatologija svakodnevnog života

Vidljivo je, dakle, da gerilski performans aktivista zarezuju u neku određenu konvenciju koja ima svoje korijenje u vjerovanju da su u “pravnoj državi” (u)pravni vještaci oni koji su pozvani da “imenuju pravim imenom” komplicirane pravne položaje i političkim donositeljima odluka predlažu odgovarajuća rješenja. Ipak je u slučaju izbrisanih jabuka razdora upravo imenovanje izbrisanih; za neke na političkoj desnici, naime, brisanja nikada nije bilo jer su, kako kažu, izbrisane samo prebacili iz jedne (“žive”) u drugu (“mrtvu”) evidenciju osoba. Izbrisani bi trebali biti zapravo “samoizbrisani” jer su navodno sami odgovorni za to što su završili u evidenciji “mrtvih duša”. *Udruženo lišće* i *Izbris* igrama riječi i živom izvedbom akcija u sjedištu stranke i na javnim površinama upozoravaju da se političarima – ako parafraziramo Romana Jakobsona – dogodilo “gubljenje metajezika” ili drugim riječima više nisu u mogućnosti imenovati. Kao onaj pacijent s afazičnom smetnjom kojem su rekli da ponovi riječ “ne”, a odgovorio je: “Ne, ne znam kako da to učinim”. Kako kaže Jakobson, “dok je spontano upotrijebio riječ u kontekstu odgovora (‘Ne, ne...’) nije mogao upotrijebiti najčistiji oblik predikacije jednadžbe, tautologiju a=a: ‘ne’ je ‘ne’.”²⁴ Uprizorenje događaja kakvi su spomenuti gerilski performans trebalo bi, više nego u domeni estetike, proizvoditi određene učinke u području psihopatologije svakodnevnog života. Njihova temeljna zadaća bila je da svakom (u)pravniku ili političaru koji zbog simuliranih ili stvarnih “jezičnih smetnji”, kako kaže Jakobson, “rečenicu ‘Kiši’ ne može izgovoriti ako ne vidi da doista kiši”, pomognu “vizualizirati” jednostavnu predikaciju jednadžbe: izbrisani su izbrisani. Aktivisti su o planiranim događajima obavijestili i medije koji su kao neizostavni akteri “društva spektakla”, odmah zgrabili mogućnost za vizualno šarenilo dnevnnonovinske političke proze, tako su prenijeli poruku i onim političarima koji tada nisu bili u parlamentu i zato akciju *Izbris* nisu pratili uživo pa i odgovornim političarima ZLSD koji akciju *Udruženo lišće*, nažalost, nisu mogli vidjeti u prostorijama vlastite stranke jer ih tada nije bilo tamo i na koncu i najširoj telematiziranoj javnosti.

Mediji su inače o obje akcije izvještavali u rubrikama unutarnje politike što je bila jasna poruka njihovim čitateljima, slušateljima i gledateljima da se radi o političkim događajima kod kojih estetika ima sporednije značenje. Ključni problem tih i sličnih neposrednih akcija je elastičnost neoliberalnog sustava koji je sposoban bez većih problema apsorbirati i takve prodore "realno postojećeg", materijaliziranog političkog mišljenja i time pacifirati postojeće "džepove otpora". Cinizam je samoobrambeni mehanizam sustava koji djeluje kao podmazan kako na makro tako i na mikro razinama. Na to nas upozoravaju brojni primjeri. Kad su aktivisti bacili obojana jaja na predsjednika Svjetske banke i dobro ga zaprljali, on je ubrzo potom na jednom prijemu rekao da je događaj dokazao da "Slovenija ima slobodno društvo u kojem ljudi mogu izražavati svoja gledišta", za tadašnjeg predsjednika slovenske vlade to je bio "dokaz našeg razvoja i demokracije".²⁵ Kad se poveća broj pritužbi zbog doslovnog kršenja ljudskih prava u policijskim postupcima na generalnoj policijskoj upravi već imaju spreman odgovor: to je dokaz demokracije i otvorenosti represivnog tijela, kao i rezultat povećanog povjerenja stanovništva u korektnost pritužbenih postupaka.²⁶ Kad je prije otprilike četiri godine zaštitar spriječio ulazak u Cafe Galerija (u prizemlju Mestne galerije) dvama *gayevima*, govoreći "kako ćemo se morati naviknuti da lokal nije za takvu vrstu ljudi", aktivisti i aktivistice su se brzo odazvali na akciju u maniri takozvanih "sit-in" protesta: približno četrdeset aktivista zauzelo je stolove u Cafe Galeriji i u međuvremenu su polako, približno dva sata, pili svatko po deci mineralne vode. "Osoblje lokala brzo prepoznaje protest koji je podržao čak i jedan od konobara u lokalu, tako da u *znak solidarnosti i sam ispija* deci mineralne". Nakon tjeđan dana, kad se akciji "pridružuje nešto manje ljudi nego tjeđan ranije", naravno "mineralnu u lokalu poslužuju *besplatno*".²⁷ I tako dalje.

Represivni aparat države je u načelu slijedio tu lukavu ideologiju demokracije; pri tome je, osobito u slučaju protestnog skupa protiv susreta Bush – Putin, sa "sigurnosnim pretjerivanjem" vrlo jasno prikazao onaj aspekt samog koncepta tolerancije na koji često zaboravlja: tolerancija je privilegija onoga koji ima moć tolerirati.²⁸

Moralna panika

Razmišljanje o dva lica tolerancije dovodi nas do neizbježnog pitanja; kako se, naime, u tu shemu smještaju one prakse koje Tanja Lesničar Pučko naziva "društveno-umjetničkim diverzijama".²⁹ Paradigmatički primjeri takvih umjetničkih projekata (ili ako malo relativiziramo, projekata umjetnika) bili su u novije doba "mekanoterorističke" akcije Marka Brecljela, gorući strunjanski križ Deana Verzela i Gorana Bertoka, neke instalacije i performansi na festivalu Break i tako dalje. Svima je zajednička izrazita provokativnost koja nije samo *in potentia*, već se kao takva i realizirala: svi takvi događaji izazvali su oštre reakcije politike, crkvenih krugova, "laičke" javnosti i novinara. Za estetsku teoriju frankfurtske škole (takozvana "krićićka teorija društva") karakteristićno je stajalište, kako navodi Zoja Skušek u predgovoru zbornika *Ideologija i estetski učinak*, da "je danas 'stvarna' samo ona umjetnost za koju raspad subjektivnosti nije samo 'predmet' koji bi trebala prikazivati, nego se taj raspad upisuje već i u njezinu samu formu: sama se istovremeno postavlja pod upitnik umjetnosti, uvijek iznova iskušava svoju nemogućnost, u sebi, u samom svom postupku je rascijepljena između racionalistićkog konstruktivizma i 'slijepog' anarhizma, što neposredno svjedoći o rascjepu u samoj stvarnosti".³⁰ U umjetnićkim akcijama koje su predmet moga zanimanja ta je "rascijepljenost" još uvijek upisana kako u samom obliku izražavanja (mogli bismo reći i umjetnikovoj izjavi, *artist's statement*), tako i u poziciji producenta te umjetnosti, u poziciji izjavljivanja iz koje autor nastupa kao umjetnik (ili nekako drukćije, recimo kao aktivist, politićki osviješteni građanin i slično). Drugim rijećima, instalacije nikada nisu samo instalacije, umjetnićke akcije nikad nisu samo umjetnićke, ali unatoć tome proizvode izraziti umjetnićki učinak; autori djeluju u instituciji umjetnosti, ali se istovremeno prema njoj ponašaju nemarno, ne ogranićavaju se žanrovskom čistooćom, neki među njima – to posebice vrijedi za Marka Brecljela – neprestano prelaze iz jednog polja u drugo i natrag. Svim je akcijama zajednićko i to da su građene na više ili manje domišljatim konceptualnim temeljima i emitiraju snažne, oštre i uznemirujuće signale.

Za taj tip umjetnićkih akcija, koje između ostalog proizvode i učinak "moralne panike",³¹ važno je da oćuvaju rela-

tivno autonomnu poziciju, kako u odnosu prema instituciji umjetnosti, koja je za većinu obrađanih primjera ipak domicilno polje djelovanja, tako i prema širem, društvenom i politićkom polju. Za sustav umjetnosti je, naime, karakteristićno da je izrazito apsorbojiski ili kako negdje zapisuje Herbert Marcuse, inaće i sam pripadnik frankfurtske škole, "tržište (ćesto čak posve neobićnim ljujanjem) jednako dobro usisava umjetnost, protuumjetnost i neumjetnost, sve moguće suprotne stilove, škole i oblike, ćak i 'udobnu posudu, ljubazni ponor' koji proguta radikalni impuls umjetnosti, njezin protest protiv etablirane stvarnosti".³² Mogli bismo zaključiti da su sustav suvremene umjetnosti i postfordistićki kapitalizam posve slični što se tiće kanibalistićkih nagnuća: oba su sposobna prožderati svoje vlastite krićićare i potom ih probaviti bez većih probavnih smetnji.³³ Slovenija u tome (za sada) nije (bila) iznimka: cenzorska nagnuća ideoloćkih protivnika su se – prema oćekivanjima, mogli bismo reći – kanalizirala u dvije determinante suvremenog kapitalizma: u pravo i ekonomiju.

Najrazvikaniji sudski proces protiv umjetnika u Sloveniji nakon osamostaljenja bio je slućaj Strelnikoff. Pjevaći te glazbene skupine morali su odgovarati pred sudom zbog *remakea* slike Marije Pomoćnice, djela kranjskog slikara Leopolda Layera iz 1814. godine, koja je bila reproducirana na ovitku CD-a *Bitchcraft*. Za podmladak kršćansko-demokratske stranke SKD, koji je umjetnike potkazao kod vrhovnog državnog tužitelja, isto tako ćlana SKD, bio je sporan prikaz šćakora koji je na reprodukciji Strelnikoffa nadomjestio malog Isusa s orićinalne Layerove slike. Slućaj je detaljno opisao Gregor Bulc prije više godina,³⁴ zato ću se ovdje ogranićiti samo na općenitu tvrdnju s obzirom na sudsko oćuvanje slobode umjetnićkog stvaranja. U Sloveniji tu slobodu jamći umjetnicima prije svega Ustav u 59. ćlanku, kao i Kazneni zakonik koji u 169. ćlanku određuje da je inaće uvreda kašnjava, ali je od toga izuzeta umjetnost pod uvjetom da sporni ćin umjetnik "nije ućinio s namjerom omalovažavanja".³⁵ Ustav inaće zabranjuje "svako poticanje nacionalne, rasne, vjerske ili druge neravnopravnosti i raspirivanje nacionalnog, rasnog, vjerskog ili drugog neprijateljstva i netrpeljivosti", isto je tako protuustavno "svako poticanje nasilja i rata" (63. ćlanak). Državno tužilaštvo je pokušalo zabraniti

Bi li se uz rast *artivizma* i uz neprestano povećavanje sigurnosnog delirija, na nekoj toćki dovoljne krićićke mase ludosti mogao pojaviti zahtjev za sprjećavanje "zloupotrebe" umjetnosti za politićko djelovanje, kako se recimo već dogodilo u slućaju azilnog sustava kojeg navodno "zloupotrebljavaju" takozvani ekonomski emigranti za lakši pristup tržištu rada u razvijenim državama? Ili će poliććari, državna administracija, sudovi i policija, kao što sada govore o "oćito neutemeljenim molbama za azil" – kvalifikacija koja je osnova za brzo odbijanje molbe za dobivanje azila – jednom govoriti o "oćito neutemeljenim umjetnićkim projektima", ćime bi njihovi autori bili bez zašćite koju sada nudi institucija oćuvanja slobode umjetnićkog stvaranja?

rasparćavanje spornog CD-a i kazniti autore najprije po osnovi zabrane omalovažavanja, kasnije i na temelju zabrane poticanja nasilja, iako ni po jednoj ni po drugoj osnovi u tome nije uspjelo. Šćoviše, sud je u obrazloženju oslobađajuće presude utvrdio da je "iz sadržaja protesta pogođeni moguće utvrditi samo neprijateljstvo prema optuženima". Tome mežoemo dodati samo da su si (u kondicionalne i prozirne šćpekulacije spremno zavijeno) poticanje nasilnog ponašanja prema umjetnicima priućtili neki mediji, među kojima je vodio desno orijentirani poliććki tjeđnik Mag.³⁶

Pokušaji crkvenih krugova i njihovih poliććkih simpatizera da ograniće ustavom i zakonom zašćićeno pravo slobode umjetnićkog stvaranja, nastavili su se i nakon afere Strelnikoff, iako nižim intenzitetom napada u medijima. U slućaju paljenja strunjanskoga križa kipar Dean Verzel i fotograf Goran Bertok bili su potkazani zbog sumnje da su protupravno ošćetili "stvar koja je od posebnog kulturnog i povijesnog znaćenja", dakle na osnovi 223. ćlanka Kaznenog zakonika.³⁷ Da im je tužilaštvo uspjelo dokazati krivnju – što se nije dogodilo – prijetila bi im zatvorska kazna do pet godina.

Akcija utišavanja (tapeciranja) zvona u koperskoj katedrali, u kojoj je osim Marka Brecljela sudjelovao Aleš Žumer, predsjednik Kulturnog društva ROV iz Źeleznika, isto je tako doživjela epilog na sudu, iako u tom slućaju



Akcija utišavanja (tapeciranja) zvona u koparskoj katedrali, Kopar, 2003., Marko Brecej, Aleš Žumer

optuženi nisu bili autori nego općina Železniki. Slučaj je izuzetno zanimljiv jer sadržava sva ključna društvena polja kojih se dotičemo u ovom tekstu: umjetnost, aktivizam, politika, crkva, država (u ovom slučaju lokalna zajednica), pravo i ekonomija. Općinski savjet je naime 2. lipnja 2004. godine prihvatio zaključak da Kulturno društvo ROV Železniki nema pravo na sufinanciranje djelatnosti iz sredstava općinskog proračuna "zbog svog djelovanja 2003. godine kojim je štetilo ugledu općine Železniki".³⁸

Drugim riječima, frontalni napad crkvenih krugova i političke kršćanske demokracije (u općinskom savjetu općine Železniki većinu je imala kršćansko-narodna stranka SLS) koji je bio karakterističan za aferu Strelnikoff, u ovom je slučaju nadomjestila ekonomska cenzura kojom je općinski savjet neuvjerljivo prikrrio stvarne motive tako radikalnog zahvata, a oni su bili isključivo ideološki; za sudjelovanje Aleša Žumera u Brecejovoj akciji tapeciranja zvona, naime, nisu bila korištena sredstva iz općinskog proračuna. Zato je Kulturno društvo ROV uzvratilo udarac i tužilo općinu Železniki s obrazloženjem da je "grubo kršila ustavom zajamčena ljudska prava, prije svega načelo jednakosti pred zakonom, slobodu izražavanja i slobodu umjetnosti".³⁹

Sličnog posla kao zastupnici SLS-a u općini Železniki uhvatio se i zastupnik Nove Slovenije Janez Drobnič u Državnom saboru, kad je u srpnju 2002. godine na ministricu kulture Andreju Rihter naslovio zastupničko pitanje u kojem je posredno pozvao na ukinuće sufinanciranja međunarodnog umjetničkog festivala *Break*. Za zastupnika Drobniča događanja na festivalu su bila "bizarna, posve nemoralna i kažnjiva ponašanja pojedinaca", a ministricu kulture molio je za odgovor na pitanje: "Kako spolno općenje s truplima, ulijevanje ljudskih dijelova trupa u čokoladu, pribijanje spolnih organa čavlima ili bušenje lubanje može biti – umjetnost?" Isto ga je tako zanimalo "kako u državnom proračunu može biti novaca za takve 'svinjarije'?" i na kraju zaključio: "Bilo bi lijepo da izvođači takvih ludih, bizarnih i uvredljivih ponašanja, kakva su bila predstavljena na festivalu *Break 21*, vrate novac i odu otkuda su došli".⁴⁰ Vodstvo festivala je Drobničeve navode odmah demantiralo i objasnilo da se na festivalu nije dogodilo ništa takvo, korišteno je samo nešto ilustrativne građe uz predavanje Stuarta Swezeyja kojom je predavač potakao raspravu o umjetnosti i tabuima koji su povezani s tijelom. Zato je vodstvo najavilo čak i tužbu protiv zastupnika Drobniča.⁴¹

Posebno poglavlje priče o ekonomskoj podlozi akcijske umjetničke prakse troškovi su koji nastaju zbog materijalne štete koju su prouzročili sami izvođači, odnosno njihovi projekti i pitanje jesu li organizatori tih događaja odgovorni za plaćanje novčanih kazni. Tako je recimo, ruski akcionist Alexander Brener 1995. godine, odjeven u bok-

sačku opremu, simbolički napao ljubljansku Operu i razbio nekoliko prozora; 1998. godine je bacao jaja na posjetitelje međunarodne izložbe *Body and the East* u Modernoj galeriji i pri tome uništio nekoliko svećanih haljina i frizura; najviše mu je štete uspjelo napraviti 2000. godine kad je na novinarskoj konferenciji za *Manifestu 2000* posprejao filmsko platno u Linhartovoj dvorani Cankarjevog doma. Oštećeni je, naime, tužio Brenera zbog nastale štete, "iako je odustao od postupka jer je Brenera bilo nemoguće dovesti u sudnicu".⁴² Nešto štete imali su i organizatori festivala *Break 2003*. godine, kad je njemački umjetnik Oliver Kunkel na Ljubljanskoj tvrđavi najprije postavio instalaciju *Kutija s komarcima*, a onda se pobrinuo da kutija padne i komarci su se razbježali na slobodu, što je prouzročilo nešto panike među posjetiteljima, jer je natpis na instalaciji upozoravao da su komarci pili krv osoba zaraženih virusom HIV-a. Iako su organizatori kasnije objasnili da to nije istina i da su komarci iz Kunkelove kutije bili posve obični komarci, a ni u jednom slučaju se virus HIV-a ne prenosi ubodom komarca ili drugih insekata, morali su platiti visoku novčanu kaznu koju im je odredila veterinarska inspekcija, osim toga još nekoliko računa za dezinfekciju prostorija, testiranje komaraca i nadomjestak Festivalu Ljubljana zbog pada prometa u vrijeme kad je Ljubljanska tvrđava bila zatvorena.

Umjetnički "imunitet"

Čim im sud naloži novčanu kaznu zbog prouzročene štete, umjetnici su izjednačeni sa svima drugima: odštetu moraju platiti, inače slijedi zatvorska kazna. Pokušajj nekih utjecajnih instanci da umjetnike kazne oduzimanjem prava na financiranje njihovih projekata iz javnih sredstava, većinom su ostajali na razini političkih pritisaka.⁴³ Kod ulaganja pravnih sredstava do sada su vodili crkveni krugovi, podmlatci kršćanski orijentiranih političkih stranaka i neki pojedinci koji se osjećaju pozvanima da sudskim putem "zaštite" crkvene simbole od njihove pretpostavljene "zloupotrebe". To nije laka zadaća, jer kazneni zakonik izričito zabranjuje samo "sramoćenje" državnih simbola, ali ne i vjerskih.⁴⁴ Osim toga, umjetnici uživaju svojevrsni imunitet glede upotrebe simbola u namjenu umjetničke kreacije koji im dodjeljuje 59. članak Ustava ("Jamči se sloboda znanstvenog i umjetničkog stvaranja."). Ako tome

dodamo još i 39. članak Ustava koji jamči slobodu "izražavanja misli, govora u javnim nastupima, tisku i drugim oblicima javnog izvještavanja i izražavanja", te 169. članak Kaznenog zakona koji određuje da je uvreda inače kažnjiva, iako je od toga izuzeta umjetnost (pod određenim uvjetima!), onda postaje jasno da je institucija umjetnosti u suvremenoj liberalnoj državi izborila svojevrsni (funktionalni) "imunitet" koji je na dovoljnoj razini apstrakcije usporediv čak s imunitetom zastupnika i sudaca (83., 134. i 167. članak Ustava). Bez te bi se zaštite možda Marko Brecej morao braniti na sudu zbog pretpostavljenog "sprječavanja vjerskog obreda" (314. članak KZ), Dean Verzel i Goran Bertok bi možda bili optuženi zbog podmetanja požara (317. članak KZ), aktivisti koji su izveli akciju *Izbris* na ulici ispred zgrade parlamenta morali bi na sudu dokazivati da "postavljanje zapreke na prometnim putevima" nije uzrokovalo "opasnosti za život ljudi" (327. članak KZ) i tako dalje. Prijeteća zatvorska kazna u spomenutim primjerima je najmanje jedna godina. Visokoestetizirana, kontemplativna i benevolentna građanska umjetnost, koja ostaje iza sigurnih zidova umjetničkih institucija, rjeđe dolazi u situaciju da se mora pozivati na ta ustavom zajamčena prava. Puno je više takvih primjera u umjetničkim praksama koje su transverzalne, problematiziraju samu instituciju umjetnosti i ujedno proizvode onaj višak kojeg su u slavnom praškom lingvističkom krugu nazivali "aktualizacijskim učinkom".⁴⁵ Transverzalnost takvih praksi i njihova hibridnost omogućavaju brze prelaskе iz pretežno umjetničke u pretežno političku sferu i obratno, što stvara nekakvu *postfluxus* atmosferu relativne eksperimentatorske emancipacije.⁴⁶ Nakon prosvjeda u Genovi i američkog 11. rujna dogodilo se nekoliko slučajeva koji ukazuju na to da se u trenucima (ili čak dužim razdobljima) kad sustav zahvati 'sigurnosna panika', opasno smanjuje njegova apsorpcijska snaga; tada može doći do represivnog ograničavanja umjetničke slobode i ako upotrijebim dikciju iz slovenskog ustava, "izražavanja misli, govora i javnog nastupa". Noviji primjer histerične reakcije vlasti je suđenje zbog bioterizma američkom umjetniku i aktivistu Stevu Kurtzu, inače članu poznatog umjetničko-aktivističkog kolektiva Critical Art Ensemble (CAE), skupine koja je prije nekoliko godina s jednim od svojih projekata gostovala u ljubljanskoj galeriji.

skoj galeriji Kapelica. Ostaje sumnja da se radi o utišavanju umjetnika koji je u suradnji sa svojim kolegom, znanstvenikom Robertom Ferrelom, radio u projektima kojima CAE želi omogućiti upoznavanje stanovništva s podacima o genetski modificiranoj hrani, interesima kapitala i vojnog kompleksa da podrede i nadziru biotehnoška istraživanja i tako dalje.⁴⁷ Ekspozirani slučaj bilo je i uhićenje austrijske umjetničko-akcionističke skupine s međunarodnom podjelom koja je poznata pod imenom VolksTheater Karawane. Skupina je u histrionskoj maniri putujućeg kazališta preko Mađarske i Slovenije doputovala u Italiju, gdje je na kraju sudjelovala u "alterglobalističkim" protestima u Genovi. Sa sobom su donijeli i rekvizite i kostime za koje je poslije, kad ih je talijanska policija grubo aretirala, državni tužitelj tvrdio da su ih članovi skupine namjevali upotrijebiti u terorističke svrhe. Tako su, posve nepojmljivo i apsurdno, dječje igračke postale opasno oružje, sportske kacige bile su označene kao vojna oprema, maketa "trojanskog konja" navodno je trebala biti korištena kao skrovište "oružja" i slično.⁴⁸

Ono što se dogodilo u oba spomenuta slučaja slično je shemi koja proizlazi iz Wittgensteinove teorije igara, a upotrijebio ju je Umberto Eco da bi prikazao probleme s definiranjem fašizma. Njegova shema izgleda ovako:

1	2	3	4	...
a bc	b cd	c de	d ef	...

Iz sheme je vidljivo da zajednički elementi postepeno nestaju, tako da br. 4 ima dva zajednička elementa s br. 3, jedan s br. 2 i nijedan s br. 1. Ali, kaže Eco, "zahvaljujući neprekidnom nizanju opadajućih sličnosti, između jedan i četiri uvijek se čuvaju zajedničke karakteristike koje proizlaze iz iluzije tranzitivnosti".⁴⁹ U slučaju CAE i VolksTheater Karawane došlo je do sličnog djelomičnog prenošenja značenja, na kraju više nema razlike između umjetničke akcije i navodnog terorističkog čina: umjetničke akcije → protestne akcije → civilni neposluh → terorizam. Primjer kad se terorizam doslovno popeo na pozornicu bio je napad Čečena na moskovsko kazalište Dubrovka dok se u njemu izvodio mjuzikl *Nord-Ost*,⁵⁰ iako je to već posve druga priča. Poput Marka Brecljaja, koji se poigrava igrama riječi ("vatentat", "meki terorizam") i aktivi-

sti koji izvode svoje gerilske performanse, kreativno koriste metaforičke dimenzije jezika i nikada ne prelaze tu granicu.

Uz sveopći pritisak "sigurnosno osviještenih" političkih sila da se zbog doslovne "terorističke opasnosti" snize već dosegnuti standardi očuvanja ljudskih prava i sloboda, postavlja se pitanje je li sudbina umjetnosti da ponovo – kao već toliko puta u povijesti – preuzme funkciju azila za kritičko političko djelovanje. Bi li se uz rast *artivismizma* i uz neprestano povećavanje sigurnosnog delirija, na nekoj točki dovoljne kritičke mase ludosti mogao pojaviti zahtjev za sprječavanje "zloupotrebe" umjetnosti za političko djelovanje, kako se recimo već dogodilo u slučaju azilnog sustava kojeg navodno "zloupotrebljavaju" takozvani ekonomski emigranti za lakši pristup tržištu rada u razvijenim državama? Ili će političari, državna administracija, sudovi i policija, kao što sada govore o "očito neutemeljenim molbama za azil" – kvalifikacija koja je osnova za brzo odbijanje molbe za dobivanje azila – jednom govoriti o "očito neutemeljenim umjetničkim projektima", s čime bi njihovi autori bili bez zaštite koju sada nudi institucija očuvanja slobode umjetničkog stvaranja?

Umjetnost je u suvremenoj liberalnoj državi dio korpusa ljudskih prava, zato je svako kršenje bilo kojeg od tih prava, posebno takvo koje bi se pokušalo postići promjenom ustava i zakonima zajamčenih prava, pomoću referendumске manipulacije i slično, u krajnjoj konzekvenci upereno i protiv slobode umjetničkog stvaranja. Kako bi umjetnici mogli znati nisu li možda upravo oni sjedeći na redu? I kako bi mogli biti uvjereni da će tada ostati još netko tko bi se mogao postaviti u obranu njihove "umjetničke slobode"?

Članak "Artizam" prijevod je istoimenoga poglavlja knjige Alda Milohnića *Teorije sodobnega gledališča in performans* (Teorije suvremenog kazališta i performansa), Maska, Ljubljana, 2009., str. 143.-161. Izvorna verzija članka objavljena u slovenskom časopisu Maska (90.-91., 2005.), a djelomično izmijenjena verzija u engleskom časopisu *Performance Research* (2, 2005.), kao i u antologiji *Sodobne scenske umetnosti* (Ljubljana, 2006.). Zahvaljujemo autoru na ustupljenom tekstu.

Sa slovenskog prevela: Jagna Pogačnik

CITIRANA LITERATURA:

- Austin, John L. 1990. [1955 – predavanja, 1962 – prvo izdanje]. *Kako napravimo kaj z besedami*. Ljubljana: ŠKUC – Filozofska fakulteta.
- Bahtin, Mihail. 1978. [1940]. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 2000. [1929]. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter.
- Bibič, Bratko. 2003. *Hrup z Metelkove: tranzicije prostora in kulture v Ljubljani*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Boltanski, Luc i Chiapello, Eve. 2005. [1999]. *The New Spirit of Capitalism*. London – New York: Verso.
- Brecht, Bertolt. 1979. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
- Buden, Boris. 2002. "Politička logika kulturalizacije: beogradske demonstracije 1996/1997". U: Isti. *Kaptolski kolodvor*. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Buden, Boris. 2004. "Pogovor z Borisom Budnom" [Aldo Milohnić]. U: Barbara Borčić in Saša Nabergoj (ur.). *Svet umetnosti. Iletnik 5 in 6: Strategije predstavljanja 2 in 3* (World of Art, year 5 & 6: Strategies of Presentation 2 & 3). Ljubljana: SCCA, str. 20.-31.
- Bulc, Gregor. 1999. "Afera STRELNIKOFF kot moralna panika". ČKZ, br. 195.-196., str. 201.-224.
- Eagleton, Terry. 1999. [1985]. "Brecht in retorika". Maska, br. 1-2, zima 1999., str. 42.-43.
- Eco, Umberto. 1995. "Ur-Fascism". *New York Review of Books*, br. 42, 22. lipnja 1995.
- Hamacher, Werner. 1994. "Afformativ, Streik." U: C. L. Hart Nibbrig (ur.). *Was heißt "Darstellen"?*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, str. 340.-371.
- Hamm, Marion. 2004. "A r/c tivism in physikalischen und virtuellen Räumen". U: Gerald Raunig (ur.). *Bildräume und Raumbilder – Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*. Beč: Turia + Kant.
- Hardt, Michael i Negri, Antonio. 2003. *Imperij*. Ljubljana: Študentska založba.
- Jakobson, Roman. 1989. *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: ŠKUC – Filozofska fakulteta.
- Kuhar, Roman. 2001. "Primer Cafe Galerija." U: *Poročilo skupine za spremljanje nestrpnosti št. 1*. Ur. Brankica Petković. Ljubljana: Mirovni inštitut, str. 172.-174.
- Kuzmanić, Tonči. 1994. "Postsocializem in toleranca ali

Toleranca je toleranca tistih, ki tolerirajo – ali pa ne!". ČKZ, br. 164-165, str. 165.-183.

Kuzmanić, Tonči. 2002. *Policija, mediji, UZI in WTC. (Antiglobalizem in terorizem.)* Ljubljana: Mirovni inštitut.

Kvintilijan, Marko Fabije. 1967. *Obrazovanje govornika [Institutio oratoria, 95 n. e.]*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Lehmann, Hans-Thies. 2003. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.

Lesničar, Pučko, Tanja. 2005. "Vatentat na cerkev ali meje cerkvenega umetniškega kreda?". Maska, godište XX., br. 90-91, str. 26.-29.

Marcuse, Herbert. 1994. "Represivna toleranca". ČKZ, br. 164-165, str. 97.-118.

McKenzie, Jon. 2001. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge.

Milohnić, Aldo. 1994. "Naci-modernizem". *Revija* 2000, br. 73-74, str. 119.-131.

Milohnić, Aldo. 2009. *Teorije sodobnega gledališča in performans*. Ljubljana: Maska.

Močnik, Rastko. 1994. "Strpnost, sebičnost in solidarnost". ČKZ, br. 164-165, godište XXII., str. 143.-163.

Müller, Gini. 2003. "Transversal oder Terror?". U: Gerald Raunig (ur.). *Transversal – Kunst und Globalisierungskritik*. Beč: Turia + Kant, str. 129.-138.

Pavis, Patrice. 1997. [1980]. *Gledališki slovar*. Ljubljana: MGL.

Schmidt, Jürgen. 2004. "Another war is possible // volX-theater". U: Gerald Raunig, ur. *Bildräume und Raumbilder – Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*. Beč: Turia + Kant.

Skušek Močnik, Zoja. 1980. "Uvod", u: Skušek Močnik, Zoja. 1980. *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 5.-32.

States, Bert O. 1996. "Performance as Metaphor". *Theatre Journal*, br. 1/1996., str. 1.-26.

Strojan, Jure. 2003. "Sublimni cinizem: esej o postmodernem terorizmu". Maska, br. 78-79, zima 2003., str. 52.-58.

Šuvaković, Miško. 2001. *Paragrami tela/figure*. Beograd: CENPI.

Zidar, Katarina. 2004. *Nadzor nad policijo in reševanje pritožb zoper njeno delo*. Ljubljana: Amnesty International Slovenije.

- 1 Bahtin 1978. [1940] i 2000. [1929].
- 2 Tadašnji ministar unutarnjih poslova Rado Bohinc je inače kasnije javno (na tribini u klubu Gromka) priznao da se radilo o "sigurnosnom pretjerivanju". Za detaljnu analizu te manifestacije usp. Kuzmanič 2002.
- 3 Ostao je obelisk s natpisom "Sjedište UZI" što su na Metelkovoju postavili obrtnici iz njemačke skupine Axt und Kelle. Namjera nije bila uvećavanje UZI-jevih "zasluga za narod"; obelisk je bio namijenjen pripadnicima slovenske policije koji su tada redovito posjećivali Metelkovu i tražili "sjedište UZI-ja". Najčešće su dolazili kad se saznalo da UZI sprema novu protestnu akciju, najvjerojatnije zato da bi provjerili imaju li aktivisti sve potrebne dozvole za izvedbu manifestacije. Kako UZI nije bio registriran kao pravni subjekt (predstavljala ga je skupina pojedinaca) nije imao niti službeno "sjedište". Zato su na Metelkovoju postavili obelisk da bi policajcima olakšali traženje. Tim su duhovitim potezom – iako to najvjerojatnije nije bila njihova svrha – u potpunosti i obilježili metelkovskom humoru. O tome detaljnije u Bibič 2003., 160.-162.
- 4 Izbjeglice iz BiH bile su punih deset godina službeno nazivane "osobama s privremenim utočištem". Taj status nije omogućavao trajni boravak i trajniji oblik zapošljavanja, zato je bio u očitoj suprotnosti s temeljnim međunarodnim dokumentima i standardima, uključujući i direktive EU. Najvjerojatnije ne treba posebno naglašavati da je od državnih tijela bila krajnje nehumana i cinična stalna uporaba izraza "privremeni" – za izbjeglice koji su bili u egzilu više od deset godina.
- 5 U njoj je između ostaloga pisalo: "Nabrali smo jesensko lišće i posuli ga po sjedištu stranke ZLSD u nadi da je moguće taj prostor zagašivije politike još otvoriti za politiku i stvarni dijalog. Našom gestom opominjemo članove i članice te stranke i istovremeno ih pozivamo na prekid 'nojevske politike' – svoje tobože dobronamjerne glave neka konačno izvuku iz pjeska i postupcima se javno opredijele prema ključnim pitanjima nad kojima bdiju službenici ZLSD". Glavna meta te akcije bio je tadašnji ministar unutarnjih poslova Rado Bohinc, koji je oklijevao s izvršenjem odluke Ustavnog suda glede ispravljanja krivnje "izbrisanim": "Ustavni sud je MUP-u naredio pripremu zakona koji bi ispravio krivnje koje su nastale brisanjem. Suprotno, ministar Bohinc danas radi sve da bi izvršenje te odluke Ustavoga suda što više zadržao, a samu odluku izgrao." Vidi <http://www.kiberpipo.org/~nenato/jesenskolistje/zdruzeno_listje_sporocilo.doc> (posjećeno: 25. 10. 2004.).
- 6 Vidi <<http://www.kiberpipo.org/~nenato/izbrisani/>> (posjećeno: 25. 10. 2004.).
- 7 Tako su, recimo, uz demonstracije protiv rata u Iraku "bijeli kombinezoni simbolizirali trupla Bushevih nedužnih žrtava, dodana crvena boja bila je krv koju je sofisticiranija zapadna vojna tehnologija prolijevala na području nekadašnjeg Babilona" (Mladina, 13. 10. 2003.). U kontekstu akcije *Udruženo lišće* simbolizirali su "prazan prostor, koji je nastao brisanjem tisuća ljudi, kao što na crtežu nastaje bijeli trag kad prijedemo po njemu gumicom". Bjelina kombinezona trebala bi upozoriti na "one koji nedostaju u društvu" (Delo, 8. 10. 2003.).
- 8 Vidi poglavlje "Gestus: vizualno u diskurzivnom" u Milohnič 2009.
- 9 Kvintilijan 1967. [95 n. e.], 450.
- 10 Austin 1990., 17.
- 11 Hamacher 1994., 340.–371. i Lehmann 2003., 301. i sljed.
- 12 Iako se nije radilo o umjetničkoj, već direktnoj akciji i u tom primjeru možemo prepoznati "radikalnu tautologiju događaja" koja nam je poznata iz nekih predodžbi suvremenog kazališta i o kojoj pišem u poglavlju "Postdramsko kazalište i političnost strategija insceniranja" (vidi Milohnič 2009.).
- 13 Hardt i Negri 2003., zaključni odlomak ("Aktivist").
- 14 U varijantama koje osim upotrebe tijela kao sredstva za crtanje, tijela koje nadomješta kist (recimo u primjeru "živog slikarstva" Yvesa Kleina) uključuju i upotrebu tijela kao površine za crtanje (na primjer "žive skulpture" Pjera Manzonia, oslikavanje vlastitog tijela Güntera Raga, urezivanje političkih simbola na kožu kod Marine Abramović itd.).
- 15 "Kad su 12. studenoga 2002. godine napravljene fotografije 45 žena iz Kalifornije koje su svojim golim tijelima ispisale riječ PEACE (mir), to je izazvalo snažan odjek posvuda po svijetu. Izlaganje ranjivo, svima zajedničkog ljudskog mesa, predstavljalo je snažnu poruku protiv gole agresije američke politike. U SAD-u i drugdje po svijetu tada se zaredalo više od 170 akcija kao potpora miru, u kojima su sudjelovali goli i odjeveni akteri". Vidi <<http://www.baringwitness.org>> (posjećeno: 25. 10. 2004.). Jedna od slika s porukom "No war" objavljena je i u časopisu Maska, br. 1–2 (84.–85.), zima–proljeće 2004., str. 9.
- 16 Kad govorimo o nizu objekata koji su raspoređeni u prostoru u obliku prepoznatljivog grafema, pomislimo i na poruke oblikovane od kamena, na primjer na u zadnje vrijeme opet aktualne natpise "Tito" na planinama, posebno one koje su okrenute prema Italiji. Vidi <http://www.mladina.si/tehdn/200421/clanek/slo-tema--mateja_hrastar_vanja_pirc/> (posjećeno: 25. 10. 2004.) ili na natpis "Janez Janša" na Konjskem sedlu ispod Triglava i drugim lokacijama (o tome više u zaključnom poglavlju u kojem pišem o "projektu Janez Janša" – vidi u Milohnič 2009.) kao takvi natpisi (kao i recimo grafiti) mogu biti vrlo provokativni, upotreba živih tijela kao konstitutivnih dijelova grafema u političkim porukama uvijek izaziva posebnu pozornost i u načelu ima veću težinu od upotrebe "neživih" objekata.
- 17 To je inače bilo smješteno na najvidljivije mjesto rubrike o unutarnjoj politici (druga stranica, gore, sredina) i ilustrirano velikom fotografijom (17x13 cm). Usp. Barbara Hočevar. "Akcija kao podrška izbrisanim: Udruženo lišće posuto po prostorijama Udružene liste." Delo, 8. 10. 2004.
- 18 Mišljena je upotreba riječi u kontekstu neanglofonskih jezika, jer samo u tom kontekstu *performans*/izvedba ima status "tehničkog termina". U engleskome je opseg pojma bitno širi, jer osim kulturne obuhvaća barem još organizacijsku i tehnološku sferu. O tome više u McKenzie 2001.
- 19 O "političkoj logici kulturalizacije" vidi inspirativan esej Borisa Budena: "Politička logika kulturalizacije: beogradske demonstracije 1996/1997" (u Buden 2002.) i moj intervju s njim (Buden 2004.).
- 20 Pavis 1997., 28. i 323.
- 21 Brecht 1979., 94. i 99.
- 22 Eagleton 1999. (1985.), 43.
- 23 Do sada najveći "demokratski deficit" u nešto više od deset godina povijesti parlamentarizma u samostalnoj slovenskoj državi dogodio se prigodom povijesnog odlučivanja o ulasku Slovenije u NATO. Kako su se sve parlamentarne stranke, osim jedne ili dvaju posve marginalnih i politički-klaunovskih stranki, zauzima-

- le za ulazak u NATO, rezultati referenduma su pokazali da se, unatoč agresivnoj vladinoj pro-NATO kampanji, protiv ulaska u tu organizaciju izjasnila približno trećina biračkog tijela. Bili smo suočeni s neugodnom činjenicom da je višestranački sustav reprezentacije otkazao kod tako važnog političkog pitanja: barem trećina glasača i glasačica bila je zaključna za parlamentarnu obranu vlastitog stajališta o tom pitanju.
- 24 Roman Jakobson, "Dva vidika jezika i dvije vrste afazičnih smetnji" (1954). U: Jakobson 1989, 98 i 101.
- 25 Vidi "Obojeni predsjednik – Napad na predsjednika Svjetske banke uvrstio nas je među razvijene države". Mladina, 22. ožujka 2004., str. 29.
- 26 I pri tome naravno "previde" podatka da je "godine 2003. čuvar (ljudskih prava) primio skoro 70 posto više pritužbi (na kršenje ljudskih prava u policijskim postupcima) nego godinu dana ranije, dok je na policiju predano samo 7,1 posto pritužbi više nego 2002. godine". (Zidar 2004., 119.)
- 27 Kuhar 2001., 172. (Naglasci u kurzivu su moji.)
- 28 O aporijama tolerancije vidi tematski broj ČJKZ, br.164-165/1994., osobito tekst Tončija Kuzmanića "Postsocijalizam i tolerancija ili tolerancija je tolerancija onih koji toleriraju – ili ne!", u kojem autor kaže da je "tolerancija takav društveni odnos u kojem se ne radi o toleranciji među jednakima, već o (ne)toleriranju manjine od strane većine" (Kuzmanič 1994., 178.). Za razumijevanje suvremenih pokreta za "pravedičnu globalizaciju" može se inspirativnim pokazati i tekst Rastka Močnika "Tolerancija, sebičnost i solidarnost" koji je objavljen u istom broju ČJKZ (Močnik 1994.).
- 29 Lesničar Pučko 2005.
- 30 Skušek Močnik 1980., 8.
- 31 Više o konceptu "moralne panike" u Bulc 1999.
- 32 Marcuse 1994., 101. (Kao izvor citata slike o umjetničkom tržištu koje nudi "udobno puzanje, ljubazni ponor" Marcuse navodi knjigu Edgara Winda, *Art and Anarchy*, Knopf, New York 1964., str. 101.).
- 33 O adaptibilnosti kapitalizma na socijalnu i umjetničku kritiku vidi Boltanski i Chiapello 2005. (1999.)
- 34 Bulc 1999.
- 35 "Ne kažnjava se onaj tko se o nekom neuvredljivo izražava u znanstvenom, književnom ili umjetničkom djelu, u ozbiljnoj kritici, pri izvršavanju radne obaveze, novinarske profesije, političke ili druge društvene djelatnosti, pri obrani kakvog prava ili pri očuvanju opravdanih interesa, ako se iz načina izražavanja ili drugih okolnosti vidi da to nije učinio s namjerom omalovažavanja". (Kazneni zakon RS, 169. članak, 3. paragraf.)
- 36 Detaljnije o pisanju Maga u Bulc 1999., 214. i sljedeće.
- 37 Očuvanje kulturne baštine je inače dužnost koju nalaže i Ustav u 73. članku: "Svako je dužan u skladu sa zakonom štiti prirodne znamenitosti i dragocjenosti te kulturne spomenike".
- 38 Dopis Općine Železniki datiran 4. srpnja 2004. godine. Osnova za taj zaključak bili su zaključci koje je općinski savjet općine Železniki prihvatio na sjednici 24. rujna 2003. godine. U zaključku br. 105/03 najprije je opisan događaj u koparskoj katedrali, taj "čin" navodno je "naletio na sveopću osudu" u općini, na kraju slijedi još poanta s elementima kulturno-umjetničke esejske kulture i slobode, a općini i mjestu Železniki oskrnavili ugled.

- Savjetnici općine Železniki im kod financiranja društva nisu namijenili novac za sramotne činove, nego za kulturnu djelatnost". Nakon toga je sljedio zaključak br. 106/03 koji je opredmetio moralnu bukvicu iz prethodnog zaključka: "Na sufinanciranje programa i projekata iz općinskog proračuna nemaju pravo društva, sekcije, skupine ili pojedinci koji svojim djelovanjem štete ugledu općine Železniki".
- 39 Navod iz tužbe preuziman prema novinskom izvještaju "Zbog zvona bez novčanih sredstava", Delo, 9. listopada 2004.
- 40 Navod iz zastupničkog pitanja preuziman prema novinskom izvještaju "Drobnički zgrožen 'svinjarjom'", Mladina, 8. srpnja 2002.
- 41 "Break 21 tuži Drobniča", Mladina, 15. srpnja 2002. godine. Uz to ću navesti nekoliko kvalifikatora koje je Adolf Hitler koristio u svojim difamacijskim obračunima o njemačkoj avangardnoj umjetnosti (svaka sličnost s izrazima koje je koristio zastupnik NS je naravno slučajna): "izopačena umjetnost", "takozvani umjetnici", "sažaljenja vrijedni jadnici", "nekulturne besmislice", "umjetnički zločinci", "jadna blebetala" i tako dalje (Milohnič 1994.).
- 42 "Provokatori masa", Mladina, 21. srpnja 2003.
- 43 Osim već spomenutih, mogli bismo nabrojati još nekoliko pokušaja, recimo privremeno prekidanje financiranja Breceļjeva MKC nakon što je gradonačelničku palicu na koparskoj općini preuzeo Boris Popovič, inače Breceļjev protukandidat na izborima za gradonačelnika.
- 44 Ključni su 174. i 175. članak KZ; prvi predviđa novčanu kaznu ili zatvor do jedne godine za javno sramoćenje zastave, grba ili himne RS, a drugi određuje iste sankcije za sramoćenje simbola državnosti stranih država.
- 45 Više o tome u Milohnič 2009.
- 46 "Fluxus je emancipatorski pokret jer zagovara individualnu i skupnu promjenu do koje dolazi estetizacijom svakodnevice i deestetizacijom umjetnosti. Fluxusom se bave umjetnici, neumjetnici, anti-umjetnici, angažirani ili apolitični umjetnici, pjesnici ne-poezije, plešuci ne-plešači, glumci i ne-glumci, glazbenici i ne-glazbenici i anti-glazbenici". (Šuvaković 2001., 41.)
- 47 O tom slučaju predavali su Claire Pentecost i Brian Holmes 4. rujna 2004. godine u Menzi na Metelkovoju. Tekst Claire Pentecost u kojem je opisana pozadina slučaja dostupan je na internet adresi <http://www.memefest.org/shared/docs/theory/claira_pentecost-selections_from.doc> (posjećeno: 7. 11. 2004.).
- 48 Müller, Gini 2003. Zanimljivo je i opažanje suradnika skupine Jürgenša Schmida u kojem opisuje hibridni, granični položaj njihove skupine u odnosu prema politici i umjetnosti: "Svojom metodom Karavana je probila dihotomiju između umjetnosti i politike, naizgled sjela na obje stolice, dok su je s obje strane skeptično promatrali. Iako su ih u polju umjetnosti kritizirali kao 'aktivističke autonomiste', u prostoru političkog aktivizma ih predstavljali kao 'besvesne umjetnike', Karavana se uvijek trudila podnijeti tu inače prevladavajuću logiku". (Schmidt 2004., 101.) U citiranom zborniku objavljen je i prilog Marion Hamm "A r/c tivisim in physikalischen und virtuellen Räumen" (Hamm 2004.) koji je ostavio traga i u naslovu ovog teksta; citirani suradnik Volk-Theater Karawane za sebe također tvrdi da je "aktivist i artist".
- 49 Eco 1995., 14. i States 1996., 3.
- 50 Stojan 2003.