

Karneval in angažirano delovanje*

* V besedilu ne izpostavljam estetskih vrednosti v praksah angažiranega delovanja, niti ne obravnavam možnih načinov njihove reprezentacije.

V tekstu se osredotočam na koncept karnevala kot na eno izmed možnosti za drugačno razmišljanje in delovanje, predvsem v kontekstu umetniških praks in njihovih povezovanj z vsakdanjim živ-

ljenjem. Seveda pri tem ne govorim o karnevalih, ki so po svoji spektakelski naravi že tako institucionalizirani, da njihove meje ne dopuščajo prehajanj in izmenjav z okoljem (današnji karneval je v večini sveta spektakel, podrejen potrošniški logiki in korporativnemu sponzorstvu), temveč govorim o karnevalu v bahtinovskem smislu: »Karnevalska množica na trgih in ulicah ni samo množica. To so ljudje kot celota, organizirana na svoj način ... Zunaj vseh obstoječih oblik prisilne družbeno ekonomske in politične organiziranosti, ki je za časa karnevala prekinjena. Praznična organiziranost množice je konkretna in senzualna ... Posameznik čuti, da je del kolektiva« (Bahtin, v: Notes from Nowhere, 2003: 168). Karneval je ena od taktik angažiranega delovanja, ki (lahko) spremenijo vnaprej pogojena pričakovanja in vzpostavljeni red. Ta vedno znova aktualna vprašanja so, kot rečeno, odraz poizkusa umestitve umetnosti v širše družbeno-socialno področje. Meja med obema je sicer pomembna zaradi same konceptualizacije (prostora; umetnosti, vsakdanjika ...), vendar ne kot primerjava dveh nasprotij, temveč kot povezava med njima. Niklas Luhmann je dejal, da je vsak sistem avtonomen, kar pomeni, da takoj, ko umetniški sistem prepozna neko aktivnost kot umetnost, ta tudi postane del tega sistema. Drugače rečeno – meje umetniškega sistema ostanejo trdne; če nekaj vstopi vanj, postane del tega sistema in ni več element okolja.

Vendar so tudi bolj prožne interpretacije; na primer Deleuzov in Guattarijev predlog o reorganizaciji mišljenja, ki poudarja interakcijo med konceptom, objektom in subjektom ter vodi v proces inventivnih povezav. »Nomadska misel« se tako ne zaseda v neki urejeni notranjosti, ampak se prosto giblje med tremi področji reprezentacije brez vnaprej postavljenih meja (Massumi, 2003: 17).

Miroslav Petříček pa poudarja, da je tudi v odprti strukturi mogoče delovati s t. i. konceptom meje, vendar te meje obstajajo »znotraj«, in še to kot »raznolikosti« (Petříček, 2004: 9).

Odprtost ne pomeni, da je struktura nezadostno omejena od zunaj, temveč da je odprtost njen bistveni princip. Kako se torej lahko vzpostavi relacija z okoljem v sistemu umetnosti, ki je na metaforični ravni podoben šahu? O tem razpravljata Deleuze in Guattari; pravita, da je šah igra Države, kjer je vsaka razporeditev šahovskih figur na šahovski deski analogna kodirani izjavi, vsak premik pa je vnaprej določen. Kako lahko neka aktivnost (umetniška), ki je po svoji biti »nomadska«, izstopi iz tega sistema? Po Deleuzu in Guattariju gre za *spremembo zunanjega v teritorij v prostoru*, kjer se »nasprotnika« deteritorializira s fragmentiranjem njegovega teritorija od znotraj in hkrati njega samega tako, da se prestavi drugam. Umetniški sistem ustvari odprtost, ki je vzajemna zunanjemu neoznačenemu prostoru (prostoru vsakdanjika; ki je kolaborativen, dialoški, antagonističen, konflikten), in ker je odprtost nujen korelat lastnim operacijam tega sistema, je rezultat *produkcija drugačnih prostorov umetnosti*. O teh in podobnih vprašanjih bom poskušala govoriti v nadaljevanju sestavka.

Jorge Ribalta opozarja, da se v sodobni situaciji ne moremo zanašati na kulturno sfero kot na avtonomni prostor kritike in odpora ter da so potrebni drugačni diskurzi in metode, ki pa znajo biti tudi problematični. Tako na primer »multikulturna paradigma« ustvarja reakcionarno pozicijo: pride do nekritične strpnosti in nekritične participatornosti. Prav zato je v političnem smislu nepomembna, ker tako romantizirano »spoštovanje razlik« onemogoči kakršno koli družbeno spremembo. Avtonomija torej ni nekaj samo po sebi danega, ampak je prostor pogajanj, ki ga moramo vedno znova ustvarjati.

Clementine Deliss pa piše, da ni mogoče delovati politično (angažirano, moja op.), če svoje strategije poimenujemo, in da je to, da se imajo nekateri umetniki za aktiviste, pri njih zgolj alibi, da lahko v trenutku, ko se poimenujejo aktiviste, prenehajo biti aktivni. V tekstu argumentiram, da navkljub tem pomislekom obstaja še »drugi prostor«, ki pa ni nujno pasiven in ni le dokument ali izjava o neki situaciji. Govorim torej o *produkciji prostora umetnosti*, kjer je produkcija aktiven pojem, saj označuje delovanje, angažiranost in vpletenost. Ta prostor je *u-topičen*. Hkrati to pomeni, da karnevalski prostor, o katerem govorim, ne obstaja le kot kritika obstoječega sistema, temveč da ustvarja počasne in vztrajne premike in tako spodjedajo večje sisteme (tudi hegemonije mišljenja). To pa je mogoče le tako, da poleg zavračanja oblasti, sistema in ureditve ustvarja delovanja.

Vendar – na kaj pravzaprav mislim, ko govorim o angažiranem delovanju oziroma kateri so tisti prostori, kjer se ideja o svobodni rekonstrukciji identitet posameznikov in skupin lahko izvrši neodvisno od omejitev socialnih pogojev in dinamike družbenih moči?

Delovati angažirano pomeni *identificirati-se*, ko se umetnik zavestno poistoveti z določeno skupino/prostorom na način, ki omogoči prehod od monološkega k dialoškemu jeziku (o čemer piše Bahtin). Jezik in komunikacija sta namreč tista primarna baza, ki jo zaznamujejo prevladujoča razmerja moči v družbi. Hierarhična razmerja oziroma hegemonija ne dovoljuje prehoda med mejami oziroma, povedano drugače – ker nam ideologija, ki prežema naše mišljenje, onemogoča razumevanje resnične pozicije, je nujno, da se pri identifikaciji vzpostavi dialog. Dialog je fluidnost, je polifonija različnih glasov oziroma, kakor pravi



ARTESVISUAIS_ POLITICAS;
BLOCO VADE RETRO 2003, RIO DE JANEIRO
(Z DOVOLJENJEM: ARTESVISUAIS_ POLITICAS)



RHR, RIO DE JANEIRO

Bakhtin, osnova za nastanek dialoškega jezika se začne pri »drugem«. Primer je brazilski umetnik Hélio Oiticica, ki se je v šestdesetih preselil v favelo Mangueira v Rio de Janeiru, kjer je živel in ustvarjal. Ob neki priložnosti je dejal: »Marginalizacija, ki je sicer za umetnika samoumevna, je naenkrat postala moje življenje, popolna odsotnost uveljavljenega socialnega položaja, a hkrati polnost individualnega kot celostnega bitja, kot socialnega v popolnem pomenu te besede, ki ne pripada nobenim krogom ali eliti, niti umetniški ne – socialno bitje v najžlahtnejšem pomenu« (Brett, 1992: 229). Tukaj se teorija konča in začne življenje oziroma mogoče se da šele s te pozicije resnično preverjati vpetost v različne sisteme delovanja in mišljenja. Kajti v končni fazi šele to, kar je nekdo kot človek, pokaže, kakšna bodo razmerja med njim ter drugimi posamezniki in stvarmi v nekem prostoru in družbi. In če jih (stvari, posameznike, prostor) vidi v vseh njihovih dimenzijah, če so se v njihovem smislu združile vse dimenzije sveta, potem jih vidi vedno na novo in izkušnje z njimi razume kot srečanje (Petříček, 2004: 9).

Oiticica je nerad uporabljal izraz »antiumetnost«, s katerim so označevali njegovo delovanje v umetnosti, saj je bil mnenja, da se tako ustvarja nekakšna nova estetika. Raje je iskal nove izraze za stapljanje umetnosti z življenjem kot na primer »crelazer« (verjeti v brezdelje) ali »vivencia« (življenjska situacija). Zanj je bil umetnik zgolj pobudnik ustvarjalnega procesa, kjer ne gre več za estetsko izkušnjo, temveč je na ta način udeležencu dana možnost sodelovanja.

Na temeljih delovanja-kot-dialoga je mogoče *locirati problematiko*, ki poteka od zavedanja tega, kar smo in počnemo kot ljudje, in ne od tega, kar se vnaprej pričakuje od nas. Z drugimi besedami: potrebno je reflektirati ljudem lastno življenjsko situacijo in ugotoviti, kaj je mogoče storiti za njeno izboljšanje (glej »moralnost«).

Sibka točka mnogih t. i. umetniških projektov s socialno noto je ravno v tem, da umetnik na vsak način poskuša izstopiti iz umetniškega sistema in proglasiti alternative s preselektirano (ne-umetniško) publiko. Porajajo se vprašanja o smiselnosti takega delovanja. Kdo je pravzaprav tisti, ki nastopa v vlogi publike? Kakšna je v tem primeru avtoriteta umetnika? Ali taka umetnost sovпада s privatnimi interesi, tudi umetniškega sistema? In ne nazadnje, kdo odloča

o problemih, ki so izpostavljeni? Opažam, da pri mnogih novodobnih socialnih projektih prihaja do »kolonizacije razlik« (Hal Foster), kjer marginalizirane skupine neke družbe postanejo eksotizirani objekti, vzeti iz konteksta in postavljeni v nekega drugega, predeterminiranega. Če grem še dlje, vidim analogijo temu pojavu v *endokolonializmu* (Hardt in Negri), kjer je logika kapitalizma prisotna in dejavna v vsakem prostoru znotraj družbe, tudi v umetnosti.

Karneval pa je prostor, kjer so razmerja med subjektivitetami urejena drugače. Posamezniki, ki so v življenju med seboj ločeni z nepremostljivimi hierarhičnimi mejami, v prostoru karnevala ustvarijo pristnejši, svobodnejši odnos onkraj ustaljenih odnosov v družbi. Ena od njegovih pomembnih značilnosti je tudi v tem, da t. i. marginalizirane skupine, ki so socialno nevidne, postanejo vidne prav skozi proces identifikacije v prostoru karnevala. Pri tem se zgodi naslednje: posameznik se odpre drugemu, natančneje, zgodi se »kanibalistični proces« (antropofagija), kjer posameznik na simbolni ravni zaužije drugega v sebi in hkrati dopusti, da



ARTESVISUAIS_POLITICAS,
BLOCO VADE RETRO, RIO DE JANEIRO, 2003
(Z DOVOJENJEM: ARTESVISUAIS_POLITICAS)

se ta drugi razvija z njim in v njem, da ga vznemiri in da se tako spremeni njegov način zavedanja, mišljenja. Šele ko drugi ni več pojmovan kot »drugi«, je torej mogoče vzpostaviti drugačna razmerja v družbi. Vendar vse ni tako samoumevno, saj stvari obstajajo in se kažejo v večdimenzionalnem svetu: stvari imajo za posameznika smisel zato in samo zato, »ker je oziroma če je zmožen vzpostaviti razmerje z različnimi dimenzijami sveta in te dimenzije prek njihovega smisla povezati ...« (Petříček, 2004: 9)

Hkrati z lociranjem problematike je pomembna tudi *ozavešitev produkcije* kot take, ki pa se ne zgodi avtomatično. Paulo Freire imenuje ta proces »conscientização« (Freire, 2005) in pomeni korak naprej v razvoju delovanja kritičnega ozaveščanja. Ta korak zahteva aktivni, dialoški in edukativni program, ki izhaja iz socialne in politične odgovornosti, kjer mora biti udeležencem dana možnost soodločanja. Kritična ozavešitev je sposobnost zaznave socialnega, političnega in ekonomskega zatiranja ter posledično sposobnost akcije proti tovrstnim elementom v družbi. Umetnik ne samo da pripomore k ozavestitvi, ampak je posledično tudi sam ozaveščen in tako preseže simbolno raven nekega projekta. Ta lahko preide v konkretno fazo izvedbe (izboljšave neke pozicije v družbi, opozarjanje na določeno problematiko, iskanje rešitve nekega problema) ali pa se nadaljuje s kritiško refleksijo v še drugih socialnih prostorih oziroma z evaluacijo, ki je bistvena, saj pokaže na uspehe in neuspehe in kaj se lahko iz tega naučimo. Zato se mi zdi, da je za vsakršno primerjalno analizo v kontekstu angažiranega delovanja (tudi v umetnosti) osebna izkušnja skorajda nujno potrebna, kar pravzaprav pomeni, da pišem s pozicije vpletenega (v nek proces, izkušnjo, umetniško akcijo) in da tako kot opazovalka vplivam na opazovano, pa tudi, da tisto, kar opazujem, spreminja mene samo. To t. i. epistemološko stališče oziroma stališče udeležенosti vidi opazovalca kot bistven sestavni del sveta, ki postane aktivni udeleženec in hkrati s tem prevzame odgovornost za svoj svet, saj ni več objektivnih okoliščin, na katere bi lahko preložil to breme. Merilo za kvaliteto razprave je avtorjeva eksistenčna zavezanost temu, kar piše. (Kordeš, 2004: 16) Mogoče ravno tukaj vidim problem angažiranih umetniških projektov oziroma, natančneje, teoretskih konstruktov in njihove nevtralnosti, saj zvečine pomagajo ohranяти *status quo* obstoječega sistema mišljenja in delovanja ter se tako skrivajo v varnem zavetju leporečja in institucij.

Vendar se pri tem pojavi tudi neizogibno vprašanje: *Zakaj delovati angažirano?* Odgovor na to lahko delno najdem pri Zygmuntu Baumannu, ki v malce drugačnem kontekstu govori o »moralnosti«. Moralnost ne pomeni »biti dober«, temveč pomeni predvsem spoznanje, da so stvari in dejanja lahko dobra ali slaba. Da pa bi prišli do tega spoznanja, je potrebno zavedanje, da so stvari in dejanja lahko drugačna, kot so, da se lahko spremenijo oziroma izboljšajo. Baumann pravi, da je ravno *možnost izbire* bistvena sestavina moralnosti. Pri študiju oziroma delu z neko

družbeno konkretnostjo se je treba zavedati, da je to le ena realnost med mnogimi in da so tudi družbe dobre ali slabe; najbolj pomembno pa je, da se lahko spremenijo v boljše od tistega, kar trenutno so. Zavedanje tega je moralno dejanje in podobno je tudi v primeru angažiranega delovanja umetnikov – gre za odločanje med možnostjo, da se prevzame ali zavrne odgovornost za »odgovornost drugega«, pri tem da je posameznik stalno v nekakšni boleči negotovosti, saj ne ve, *katere* so tiste stvari ali dejanja, ki so dobre ali slabe (Baumann, 2001: 47). Oziroma, natančneje: prvi pogoj za moralno delovanje je izpolnjen, ko se posameznik ali



ARTESVISUAIS_POLITICAS; RIO DE JANEIRO 2003
(Z DOVOLJENJEM: ARTESVISUAIS_POLITICAS)

skupina upre določenim prevladujočim standardom družbe, saj ve, da ne more računati na podporo te iste družbe.

Če se povrnem h karnevalu, pomeni delovati angažirano »ustvarjati utelešen prostor« in eno od protislovij tega prostora je ravno nasprotje med telesom, kateremu je vsiljeno, da »proizvaja presežno vrednost«, in telesom, ki ustvarja samo užitek. Tak prostor ustvari specifičen socialni prostor, kjer se telo odpre zunanjemu in postane vitalni del karnevala. Bistvenega pomena je, da telesa niso več »trenirana, naučena in z vsiljeno idejo o tem, kakšna naj bi bila kot telesa«, temveč so identitete artikulirane v skupinski organizem, telo pa postane neubogljivo in kot tako orožje oziroma izjava upora. Utelešeni prostor je kraj, kjer se izkušnje in zavest vseh posameznikov manifestirajo v materialni in prostorski obliki. »Jaz« potrebuje »drugega«, da ustvari »sebe«. Karneval teži k razkrinkanju in oslabitvi hegemonije vsake ideologije, ki hoče imeti dokončno besedo o svetu, poskuša obnoviti, osvetliti življenje, njegove pomene, pojasniti drugačne možnosti in tako pokazati na še drugačne realnosti. Njegov sestavni del je dialogizem (Bahtin), pluralnost različnih zavesti, kjer vsaka prinaša drugačen pogled na svet. Karneval je hkrati utopičen, saj si drzne predstavljati prihodnost nad monološkimi danostmi. Slavi raznolikost, drugačnost, eksperimentalno in telesno. Je nepredvidljiv, spontan, praznuje slo po življenju, ki jo abstraktni prostor kapitalizma poskuša instrumentalizirati na vse možne načine. Vsaka ideologija namreč hoče udomaćiti karneval, saj je karnevalsko telo izmuzljivo,

spreminjajoče se in v *nastajanju* ter kot tako neulovljivo. Povrh vsega je sila tako sproščene ustvarjalne moči neverjetna. Karneval je tudi prekinitev v lineranem času (kjer čas ni več le neustavljivo drsenje na premici proti nekemu vnaprej zagotovljenemu cilju) in kartezijskem prostoru, je aktiven, ustvarja kolektivno zavest, preprečuje razslojevanje, abstraktno pojmovanje, podpira kreativnost in tudi sam postavi temelje za udejstvovanje in konkretizacijo idej. Karneval po Bahtinu ne pozna žarometov, saj ne priznava razlik med nastopajočimi in gledalci. Žarometi bi uničili idejo karnevala, prav tako kakor bi njihova odsotnost uničila gledališko igro. Karneval torej ni spektakel, ki ga ljudje gledajo, ampak v njem živijo in sodelujejo ter tako ustvarijo pogoje za razširitev ozkosti življenja oziroma, s Foucaultovimi besedami, »razširijo delovanje/participacijo v sedanjem sistemu«. Karneval je »ludična revolucija« (Black, 1987: 135) in temelji na prazničnosti, ustvarjalnosti, skupnem življenju in umetnosti.



PARANGOLÉ, NOSI GA NILDO IZ MANGUEIRE.

Parangolé

Primer karnevalskega prostora je *Parangolé* (iz slenga: živahna situacija in nenadna zmešnjava in/ali vznemirjanost med ljudmi) brazilskega umetnika Hélia Oiticica. Po svoji obliki je mehka tkanina, ki jo je mogoče nositi na telesu in spominja na plašč ali ogrinjalo. Sestavljen je iz večih plasti raznobarnih materialov (juta, plastične vrečke, poslikana tkanina), ki zahtevajo direktno gibanje telesa in se v tem dejanju tudi razodenejo. Uporaba že narejenih izdelkov v njegovih delih je pomembna zgolj kot detajl; bistvenega pomena je *Parangolé* na telesu, kjer postane *delo-kot-prostor*. Nositi *Parangolé* je torej »prostorsko participatorno dejanje«, ki spre-

meni ali podaljša telo v prostor, izpostavi družabnost, kamor vključi še preostale subjekte, njihova telesa, socialne formacije ter tako ustvarja karnevalski prostor.

Oitica je dejal, da je vsa umetnost pravzaprav »nad-senzorično« delo, ki izraža potrebo po nad-senzoričnih pomenih v življenju in transformaciji umetniškega procesa v življenjska občutja. To se lahko zgodi na dva načina: kakor »občutje-participacija« (opazovanje drugih, ki nosijo *Parangolé*) in kakor »izvedba-participacija« (nošenje *Parangolé* v različnih situacijah in na različne načine).

Tisti, ki participira/sodeluje, je premeščen iz običajnega polja v novo, ki prebudi notranja občutja in ne poskuša zgolj razumeti zunanjih (za Oitico so bili ritem, glasba in ples bistveni za prebuditve teh občutij; predvsem pa samba in spontane ulične manifestacije). Ta prehod je opisal z neologizmom »crelazer« – kar pomeni »verjeti v brezdelje« in je eden od pogojev za kreativnost, temelječo na radosti in veselju. Ideja ni v ustvarjanju pre-konceptualiziranih prostorov za nek določen dogodek, ki se bo šele zgodil, temveč v ustvarjanju »prostora kot kolektivnega izraza«. *Parangolé* se razgrinja in prepleta s socialnim okoljem, prekinja in pretresa pogojeno stanje umetniške izkušnje ter vzpostavlja drugačne odnose in jih hkrati naredi vidne.

Bistvenega pomena je torej socialna manifestacija (Pedrosa, 1986: 103), ki vsebuje tako etični kot politični položaj vsakega posameznika. Ta pozicija pa lahko obstaja samo kot popolnoma anarhična. Nastopa proti vsemu, kar je represivno, tako v družbi kot individualno; proti trdnim in dekadentnim oblikam oblasti ali prevladujočih družbenih struktur. Hkrati je izhodiščna točka za družbeno-politične spremembe, saj je nezdružljiva s katerim koli zakonom, ki se ne prilagaja notranjim potrebam vsakega individualnega bitja. Gre torej za ponovno vzpostavitev samozavednosti posameznika, njegovih intuicij in najbolj dragocenih navdihov. Oiticiu radikalni predlogi ozavestitve so še toliko bolj pomembni, če jih zmoremo razumeti tudi v kontekstu tistega časa (šestdesetih let), ko je v Braziliji vladala najhujša vojaška diktatura. Favela Mangueira je bila za Oitico nekakšna subjektivna izkušnja osvoboditve izpod spon buržoazije srednjega razreda; in šele s te pozicije je lahko usmeril avantgardno umetnost tudi širše v družbeno konkretnost, saj naj bi bila po njegovem mnenju v tistih težavnih časih odločilni dejavnik v kolektivnem razvoju družbene in politične ozavestitve. Ko torej ni bilo mogoče storiti ničesar več, je umetnost prevzela odgovornost za razkrinkavanje realnosti, odkrivanje predsodkov in zavračanje dogem oziroma, z drugimi besedami – vpeljala je alternativne poglede na takratno politično situacijo ter jo poskušala preseči s kolektivno produkcijo karnevalskega prostora umetnosti.



PARANGOLÉ, FAVELA MANGUEIRA, RIO DE JANEIRO

Kostumi

Tudi v današnjem času v Braziliji umetniki presegajo samozadostnost umetniških izrazov z ustvarjanjem odprtih, eksperimentalnih predlog in tako razširjajo zavest o *produkciji kulturnega prostora*. Tak primer so tudi *Kostumi* umetnice Laure Lima. Beseda kostum ima v Braziliji dvojen pomen; pomeni vsakodnevno navado in tudi slovesno oblačilo. Laura Lima ponudi kostume (narejeni so iz svetlomodrega vinila) udeležencem, da znova odkrijejo prijetne načine bivanja v prostoru. Teh izkušenj ne uporablja kot osnovno izrazno sredstvo kakega umetniškega dela, temveč kot sposobnost biti ustvarjalen in kot dopolnitev odprtega pomena dela. Hkrati so



KOSTUMI, LJUBLJANA, 2002

njeni kostumi tudi orodje v procesu nošenja, dodatne vezi, ki jih je sprožilo gibanje. Lima predlaga, da bi kostume nosili v vsakdanjih situacijah in tako vsakič na novo preverjali vpetost v nek družbeni obstoj. Osebe, ki so nosile kostume, so o tej izkušnji povedale:

- *Kustumi so ornamenti vsakdanjega karnevala, pri čemer lahko čutiš razpoloženje; Jedijeve vrnitve, brazilskih domorodcev. Candomble. Politika.*

- *Subjekt tvega. Odnosu med ljudmi vladajo bolj ali manj jasni zakoni, odvisno od družbenega kroga. Ko sem nosil kostum na ulicah, sem videl, kako se realnost topi okrog mene, imel sem prvobitne stike z ostalimi in z njihovimi izkušnjami.*

Uganda

Marssares, umetnik iz Rio de Janeira, predlaga konstrukcijo prostorov kreativnega potenciala na osnovi zvokov s poseganjem v prostor; z manipuliranjem že obstoječih zvočnih ambientov ali pa z ustvarjanjem zvočnih baz kot podlage za druge aktivnosti. Njegov vsakodnevni ritual vključuje ustvarjanje zvočnih struktur, ki jih naredi s pomočjo računalnika in pogosto vsebujejo zvočne kompresije. Te zvočne konstrukcije so kombinacija ritmov in različnih zvočnih motenj z vplivi sambe, jazza, funka in tribalnih ritmov. Zvočni prostori so pozneje ustvarjeni v drugih prostorih (ulica, galerija ...) in vloga umetnika je, da privede do kolektivnega stanja domišljije tako, da povabi udeležence k sodelovanju v »zvočni orgiji«, kolektivnemu ustvarjanju glasbe, ki jo imenuje *Uganda*. Prostor postane prostor prehajanja in telo protest proti njegovi kulturalizaciji. Telo je tako v procesu spreminjanja in nastajanja senzorno-senzualnega – govora, glasu, vonja, sluha. *Ugandas* so spontane fuzije glasbe, participacije in prehajanj z drugimi deli oziroma predlogi. Še več, da bi vzpodbudil občutke, se umetnik pogosto obleče kot *O Bate Bola*, tipična figura karnevala, strašljivi klovn, ki sočasno prekinja in daje tempo paradi z glasnimi zvoki ter je znan po svoji nespoštljivosti do vsega in nenapovedljivosti. *Ugandas* so participacija v popolnem smislu, kakor trans, so nadsenzorična stanja zavesti, ki jih aktivirajo glasba, ritmi in telesno gibanje.

RhR

Tudi dejanja – prostorske situacije – organizma *RhR* so tipični primeri ustvarjanja kolektivnih karnevalskih prostorov. Organizem je uvedla Laura Lima, ki je trenutno tudi njegova administratorka, člani pa se nahajajo po vsem svetu. *RhR* je kompleksna enota, v kateri je združeno poljubno število avtonomnih zavesti. Povezan je z diskurzi o tem, da koncepti niso nekaj edinstvenega in čistega, ampak je mišljenje dojeto kot gibanje, kot koncept fluidnosti, ki se lahko nahaja nekje vmes, kar nakazuje tudi črka »h« v *RhR* (označuje besedo hyphen/vezaj). Teži k združevanju elementov najrazličnejših pomenov, idej, kontekstov itn.

V nasprotju s številnimi taktikami in parazitskimi praksami nekaterih skupin so dejanja *RhR* drugačna od mimikrije ali kamuflaže, saj ne težijo k nevidnosti. Hkrati so taktike, ki jih uporabljajo, medtem ko se premikajo skozi različne prostore in pri tem ustvarjajo drugačne prostorske razsežnosti, še najbližje temu, kar Michel de Certeau prikaže kot načine, kako se

uporabniki polastijo (apropriirajo) prostorov s tehnikami kulturne produkcije. Vendar prostor nekega dogodka *RhR* ne more biti nikoli ohranjen, ker odnosi sčasoma spreminjajo obliko. Te prakse se da razbrati prav do njihovih detajlov v vsakdanjem življenju in prinesejo na površje skrivne taktike, ki jih uporabljajo ljudje, ki so že »zapleteni v mreže discipline«. Tako na primer sprehajalec (sprehajanje je eno od glavnih telesnih ritmov, ki se jih poslužuje *RhR*) po svoje uredi zamisli, ki so bile mestu vsiljene s strani načrtovalcev, urbanistov in mestnih oblasti. De Certeau govori o »praksah, ki so tuje geometričnim in geografskim prostorom vizualnih, panoptičnih ali teoretičnih konstruktov« (De Certeau, 1988: 128). John Gray pa poudari analogijo med jezikom in sprehajanjem; pravi, da je sprehajanje podobno govorjenju (*la parole*), in ne jezikovnemu sistemu (*la langue*), in da sprehajalci prevzamejo mesto kartografa in projektanta (urbanista) na njim lasten način ter tako sami ustvarjajo prostor, in ne obratno. Telesa se gibljejo improvizirano in ne kartografirajo svojih poti na zemljevid. Kar je pravzaprav še posebej zanimivo, so »ritmi«, ker pokažejo, kako je upor proti abstraktnim območjem možen v nekem času. Skrivnost takega telesa je ravno v njegovi zmožnosti iti onkraj »subjekta« in »objekta« in filozofskih razlikovanj med njima.

RhR ni hierarhična organizacija, temveč uporablja nekatere birokratske principe delovanja. To so fluidni načini, skozi katere potujejo informacije in druge situacije. *RhR* je razvil svojo relacijsko izrazoslovje, ki je spremenljivo in se prilagaja situacijam, je nekakšen skupek izrazov in neologizmov, zbranih iz različnih virov, na primer: risarska uniforma – narejena je iz blaga, a z mnogimi variacijami glede teksture in barve, po obliki sledi obliki telesa, vendar je lahko člani po želji spreminjajo; organizem – nehierarhična reprezentacija; topnost – okoliščina »v nastajanju«, ki je vedno prisotna med člani glede na različne situacije; vezaj – stalnica v situacijah med *RhR* in svetom.

RhR ponuja enega izmed načinov, kako je mogoče ustvariti drugačen prostor onkraj kvantitete in homogenosti, onkraj prostorov specialistov in ozko usmerjenih funkcij – in tako razviti določeno mero samo-upravljanja (Lefebvre, 1999). Produkcija *RhR*-prostorov je ne nazadnje lahko dojeta kot politična akcija. Kajti *RhR* se pojavi tam, kjer so simbolne oblike moči najbolj izražene: v prostorih formalnosti in obredov, administracije, akumulacije, kontrole in discipline; premika se skozi abstraktni prostor državnega aparata. Je neke vrste odpor proti totalizirani pokrajini segmentacije, homogenizacije in komodifikacije.

artesvisuais_políticas

Iniciativa *artesvisuais_políticas* je bila ustanovljena januarja 2003, ko je skupina umetnikov nastopila proti pogodbi, s katero je mestna politika Rio de Janeira začela pogajanja s fundacijo Guggenheim o gradnji franšize muzeja, ki bi ga financirali iz javnih sredstev. Skupina je bila mnjenja, da je financiranje gradnje muzeja zasebne fundacije z javnim denarjem popolnoma nesprejemljivo. Akcije, ki so jih pripravili, so bile spontane situacijske burke v smislu pouličnih karnevalov, kjer je bil glavni predmet posmeha vladajoča (kulturno)politična elita oziroma njene odločitve. Hkrati pa so bile vzpodbuda, da si med kolektivno kreativno izkušnjo (na primer karnevalska poulična akcija *Bloco Vade Retro*) ljudje začnejo med seboj izmenjevati izkušnje, ideje in pripravljati konkretne predloge za drugačno kulturno politiko. Skratka – neke vrste *kairòs*, v smislu ideje živega dela, ki gradi dejanja



RhR, APROPRIACIJA PROSTORA VOJAŠKE PARADE, RIO DE JANEIRO

skost sveta. In prav ta cirkulacija, to skupno početje, ki je nekaj čudovitega, hkrati omogoča gradnjo vedno bolj kompleksnih in vedno močnejših ravni Biti s pomočjo srečevanja različnih *kairòs*. (Negri, 2005: 93) Iniciativa je dosegla, da je bila pogodba z Guggenheimovo fundacijo dokončno prekinjena. Sledile so javne diskusije in seminarji o uresničevanju kulturne politike v vseh njenih segmentih. Iniciativa, ki jo sestavljajo predvsem umetniki, kritiki, profesorji, zgodovinarji, vendar je odprta vsakomur, ki se na nek način identificira s problematiko ali sodeluje pri produkciji karnevalskih prostorov, je še vedno aktivna, skuša vplivati na različne

nepravilnosti ter opozarja na pomanjkljivosti v delovanju kulturno političnega aparata v Braziliji.

Upam, da bo tudi pričujoči tekst ostal odprto delo; predlog za razmislek, eden izmed načinov, ki pokaže, kako je v praksi mogoče preseči obstoječe monološke danosti. Hardt in Negri poudarjata, da ima polifonični značaj karnevalskega jezika veliko konstruktivno moč, saj ni centra, ki bi narekoval nek pomen. Prej se pomen poraja zgolj iz izmenjave med vsemi singularitetami v dialogu. Pomembnost polifonične naracije, o kakršni govori Bahtin, je torej izmikanje poskusom, da bi se reducirala na monološko zgodovino. Pomembnost karnevala pa je predvsem v tem, da nas osvobaja starih paradigem in hkrati »postavlja pojmovanje produkcije skupnega v odprti, distribuirani mrežni strukturi« (Hardt in Negri, 2005: 205) in tako ustvari temelje za njeno uresničitev. Oziroma, kakor je rekel Bob Black – če bomo pravilno igrali, lahko vsi iz življenja dobimo več, kakor pa vlagamo vanj; vendar samo, če bomo igrali resno (Black, 1987: 149).



ARTESVISUAIS_POLITICAS, LETAK PROTI GRADNJI GUGGENHEIMOVEGA MUZEJA V RIU
(Z DOVOLJENJEM: ARTESVISUAIS_POLITICAS)

Literatura

artesvisuais_políticas, na <http://artesvisuais-politicas.1br.net/> 24. 3. 2006.

BAHTIN, M. *Teorija romana*. Cankarjeva založba. Ljubljana, 1982.

BAUMANN, Z. in TESTER, K. *Conversations with Zygmunt Baumann*. Polity Press. Cambridge, 2001.

BLACK, B. »Ukinitve dela«, v: *Pozdravi iz Babilona. Ameriška subkulturna teoretska scena*. Krt. Ljubljana, 1987.

BRETT, G. »The Experimental Exercise of Liberty«, v: *Hélio Oiticica* (kat.). Galerie nationale du Jeu de Paume Paris; Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro; Witte de With, Rotterdam, 1992.

DE CERTEAU, M. *The practice of everyday life*. University of California Press. Berkeley – Los Angeles, 1988.

FREIRE, P. *Education for critical consciousness*. Continuum. London – New York, 2005 (1974).

HARDT, M. in NEGRI, A. *Multitudo*. Študentska založba. EKZ. Politikon. Ljubljana, 2005.

KORDEŠ, U. *Od resnice k zaupanju*, Studia Humanitatis. Varia. Ljubljana, 2004.

LEFEBVRE, H. *The Production of Space*. Blackwell. Oxford – Cambridge, 1999 (1991).

MASSUMI, B. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia, Deviations from Deleuze and Guattari*. MIT Press. Swerve Edition, 1992.

NEGRI, A. *Vrnitev*. Študentska založba. Koda. Ljubljana, 2005.

PEDROSA, M. »Environmental Program (1986)«, v: *Hélio Oiticica* (kat.). Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris; Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro; Witte de With, Rotterdam, 1992.

PETŘÍČEK, M. ml. *Znaki vsakdanosti ali na kratko o skoraj ničemer*. Društvo Apokalipsa. Fraktal. Ljubljana, 2004.

Notes from Nowhere (ur). *We are everywhere: The Irrisistible Rise of Global Anti-Capitalism*. Verso. London – New York, 2003.