

Kaja Kraner

Raziskava epistemoloških in infrastrukturnih pogojev možnosti zbiranja v delu Walida Raada

V okviru sodobnih vizualnih umetnosti od druge polovice, predvsem pa od 90. let 20. stoletja predstavljata zbiranje in arhiviranje relativno zastopan umetniški ustvarjalni pristop, ki ga je mogoče v najbolj splošnem smislu misliti na podlagi umeščanja umetnika kot zbiralca, arhivarja, zgodovinarja, kustosa in/ali kuratorja. V grobem je mogoče v tem ustvarjalnem okviru razločiti dva ključna, pogosto prepletajoča se pristopa. Na eni strani gre za tako poimenovano (samo)zgodovinenje umetnikov (Badovinac, 2010, 146), kjer ti zavzamejo pozicijo zbiralcev arhivarjev določenega zgodovinskega fenomena ali izseka umetniške produkcije in »zaradi odsotnosti ustrezne kolektivne zgodovine [...] sami poiščejo svoj zgodovinski in interpretativni kontekst« (Badovinac, 2010, 146). Na drugi strani gre za umetniške pristope, ki v strogem smislu ne izhajajo nujno iz sistematičnega zbiranja in arhiviranja dokumentov, vezanih na določeni fenomen ali predmet, ampak jih je bolj ustrezno razumeti kot raziskavo zbiralne in arhivske dejavnosti kot take, na primer kot raziskavo epistemoloških, političnih, kulturnih temeljev (v določenem obdobju) uveljavljenih praks zbiranja, arhiviranja in razstavljanja.

V članku se bom osredotočila na pristop enega ključnih predstavnikov zbiralno-arhivske sodobne umetnosti, ki ga je načeloma mogoče umestiti na presečišče obeh pristopov. Na podlagi analize konkretnih projektov libanonsko-ameriškega umetnika Walida Raada bom pokazala, da je njegova praksa osredotočena predvsem na raziskavo infrastrukturnih in kulturno specifičnih pogojev možnosti zbiranja in arhiviranja. Drugače rečeno: osredotoča se na raziskovanje temeljev uveljavljenih oblik zbiranja in arhiviranja, ki niso specifične le za moderno *episteme*, skratka za epistemološki apriorij določenega obdobja, ampak so tudi kulturno specifične, so imanentne zahodno-kulturni modernosti.

Preden se osredotočim na Raadov ustvarjalni pristop, je treba izpostaviti nekatere skupne poteze zbiranja in arhiviranja v okviru sodobne umetnosti od 90. let naprej. Sven Spieker v analizi primerov iz sodobne umetnosti predlaga, da ti v epistemološkem in organizacijskem smislu sledijo logiki podatkovne zbirke (*database*), ki prevprašuje uveljavljena organizacijska načela vzpostavljanja razmerja med označevalci znotraj arhiva, na primer po kronološkem ključu: »Ključna razlika med podatkovnimi zbirkami in arhivi je, da so podatkovne zbirke modularne – vsi njihovi elementi so lahko združeni na poljuben način, medtem ko arhiv, ki temelji na poreklu [*provenience*],



DOI:10.4312/ars.14.2.153-164

izhaja iz ideje o izvornem redu, ki ga arhivist privzame in ohranja» (Spieker, 2008, 136). Natanko v vidiku modularnosti, ki izhaja iz načete vezi med podatki in referenti, je mogoče logiko podatkovne zbirke misliti tudi v luči »jezika novih medijev«, kakor ga je v raziskavi projekcije računalniške ontologije v kulturo v knjigi *The language of new media* opredelil Lev Manovich (2001). Novomedijska podatkovna zbirka naj bi implicirala nedoločen in variabilen red reprezentacije zaradi »računalniškemu mediju« immanentne interaktivnosti. Posebnosti pristopov k zbiranju in arhiviranju ter razstavljanju zbirke/arhiva v okviru sodobne umetnosti je skratka treba misliti tudi v luči tega, kar se dogaja s prostorom, časom in proizvodnjo (učinkov) resnice na prehodu iz 20. v 21. stoletje in v okvirih t. i. digitalne reproduktivnosti.

Na tej podlagi je mogoče v splošnem trditi, da se zbiralna, arhivska in/ali zgodovinopisna dejavnost sodobnih umetnikov osredotoča predvsem na raziskavo povezav produkcije vednosti in oblasti preko zbiranja in organiziranja podatkov/dokumentov, na tak način pa tudi na praktične funkcije zbirk in arhivov. Zbiralno-arhivsko dejavnost v okviru sodobne umetnosti je tako mogoče razumeti bodisi kot formacijo kontrarnarativov (Foster, 2004, 3–22) ali tega, kar je Michel Foucault imenoval podrejene zgodovine in manjšinske vednosti (Foucault, 2015a), pri čemer njihova dejavnost izhaja iz ideje zbirke in arhiva kot orodja formacije identitete, (samo)razumevanja oziroma, bolj splošno, kot orientacijskega orodja. V tej navezavi je hkrati ključno izpostaviti, da naj bi bil po mnenju nekaterih analiz zbiralno-arhivski umetniški pristop, ki se raziskovalno osredotoča na nedavno zgodovino ali določen fenomen iz nedavne zgodovine, posebej značilen za družbeno-politične kontekste, ki so bili deležni radikalnih politično-ekonomskih sprememb (na primer bivše socialistične države, glej Kazaralska 2009; Matejić 2017), ali za kulturne kontekste, ki so jih pretresale vojne, nasilje in drugi travmatični dogodki, kamor je nedvomno mogoče umestiti tudi libanonski družbeno-politični kontekst (Badovinac, 2010). Ker torej umetniške gradnje kontrarnarativov, podrejenih ali manjšinskih zgodovin/vednosti že izhajajo iz ideje, da je zbiralno-arhivska dejavnost zainteresirana, politično motivirana in konstrukcijska, je ena od možnih vstopnih točk v analizo konkretnih primerov analiza načinov in učinkov rabe zbirk/arhivov. Iz tega razloga bom v analizi Raadovega pristopa izhajala iz primerjave nekaterih njegovih projektov, ki se v grobem kronološko umeščajo v obdobje prvih petnajstih let njegovega delovanja, pri čemer se bom bolj kot formalni analizi posvetila vprašanju učinkov rabe zbirke/arhiva.

1 Rabe zbirke Arab Image Foundation: primer projekta Mapping Sitting

Glavnino zgodnjega Raadovega dela je mogoče v prvi fazi kontekstualizirati z nedavno zgodovino Libanona, saj so do leta 2004, ko zaključil delovanje v okviru širšega

projekta imaginarne institucije in kolektiva The Atlas Group, njegova dela na nominalni ravni neposredno osredotočena nanjo. Kot je zapisano v kratkem opisu v spletnem arhivu: »The Atlas Group je projekt, ki ga je med letoma 1989 in 2004 zasnoval Walid Raad za namene raziskovanja in dokumentiranja sodobne zgodovine Libanona, s posebnim poudarkom na libanonskih vojnah med letoma 1975 in 1990« (Raad, 2004).

Raziskovalni fokus na nedavni zgodovini Libanona, predvsem pa na načinih, kako ta zgodovina vpliva na kolektivno in individualno izkušnjo časa, prostora in materialnosti, je sicer mogoče zaznati pri številnih predstavnikih t. i. vojne generacije libanonskih umetnikov, tj. generaciji, rojeni v 60. in 70. letih 20. stoletja (glej Elias, 2018). Na novo vzpostavljena sfera sodobne umetnosti po koncu državljanske vojne je v tem obdobju – zraven širše civilne in kulturne sfere v okviru na novo vzpostavljenih nevladnih organizacij – namreč postala eno ključnih mest gradnje »kolektivnega diskurza o spominu« (Saghieh, 2018). Iz tega razloga je delovanje umetnikov, intelektualcev in aktivistov mogoče razumeti kot reakcijo na »državno sankcionirano amnezijo« (Kassir v Elias, 2018, 8), saj naj bi našteje sfere postale nekakšno mesto »eksplozije kreativne komemorizacije in memorializacije vojne« (Salloukh, 2019, 342–343). V teku 90. let se je namreč pričel projekt rekonstrukcije med vojno razdeljene in porušene prestolnice, ki so ga prebivalci sami razumeli kot »vojno proti mestnemu spominu« (Elias, 2018, 8–10), leta 1991 pa je bil sprejet zakon splošne amnestije, ki je vse bivše člane v državljanski vojni vojskujočih se strani oprostil kazenskega pregona, na tak način pa onemogočil ustrezno obračunavanje s preteklostjo, med drugim s kršitvami človekovih pravic in večjim številom izginulih med državljansko vojno.

Ena pomembnih umetniških iniciativ, ki je bila osredotočena na nedavno zgodovino Libanona in širše regije ter je hkrati pomembno zaznamovala Raadovo delo, je v tej navezavi vsekakor Arab Image Foundation (AIF), ki so jo leta 1997 na podlagi predhodne zbiralne dejavnosti vizualne kulture arabskih držav ustanovili raziskovalci in umetniki, pretežno fotografi. Sama vzpostavitev iniciative se interpretira različno: kot reakcija na manko obstoječega zgodovinenja vizualne kulture v Libanonu in širši regiji (ki ni vzpostavljena s strani »tujcev«), kot posledica splošnega manka javnih kulturnih in umetniških institucij kot generatorjev kolektivnega spomina, kot reakcija na nujno po prevzemanju lastništva nad (lastno) zgodovino in zgodovinskimi dokumenti, na tej podlagi pa potencialnega orodja gradnje alternativnih zgodovinskih naracij. Kot v enem od intervjujev izpostavi soustanovitelj AIF, umetnik Akram Zaatari, je proces zbiranja v prvi fazi (tj. okvirno prvih sedem let) potekal na podlagi relativno arbitrarnih kriterijev. Zbirka je iz ekonomskih razlogov nastajala na podlagi predpogoja, da je bil fotografski material podarjen (manko sredstev za reproduciranje), hkrati pa na podlagi subjektivne izbire umetnikov (manko sredstev za transport vseh potencialno podarjenih fotografskih materialov) (Zaatari in Chu, 2017). Zbirko AIF Zaatari iz tega

razloga razume kot zbirko in arhiv (fotografskih) zbirk oziroma zbiralnih praks, ne toliko kot zbirko fotografskih dokumentov, torej kot zbirko, katere primarni predmet niso artefakti/dokumenti sami, ampak že obstoječe zbirke.

AIF, katere zbirka oziroma arhiv združuje studijsko in amatersko fotografijo iz različnih družbenih kontekstov 20. stoletja (družinski albumi, fotografije za osebne izkaznice, potne liste, fotografije konjskih dirk itn.), v prvi fazi delovanja skratka ni bila zasnovana kot profesionalna arhivska institucija, ampak bolj kot platforma za raziskave umetnikov. Zaradi nezavezanosti uveljavljenim protokolom zbiranja, arhiviranja in ohranjanja dokumentarnega materiala je umetnikom na eni strani omogočala zavze-manje različnih pozicij (etnograf, antropolog, zgodovinar, kustos, kurator), v okviru njihovega umetniškoustvarjalnega dela, ki je temeljilo na rabi posameznih zbirk ali dokumentov, pa bolj konceptualne razmisleke o zbiranju, arhiviranju in razstavljanju dokumentov na splošno. Na primer, razmisleke o tem, kako se posamezna zbirka spreminja, ko se iz izvorne lokacije premesti v kontekst sodobne umetnosti, razmislek o tem, kakšna je razlika med uveljavljenimi načini institucionalnega (muzejskega, arhivskega) ohranjanja materialnosti dokumentov, ki te vzame iz rabe, prestavi v klinično, v nekem smislu brezčasovno okolje, jih mumificira, in rabami umetnikov, ki dokumente apropiirajo, de- in rekontekstualizirajo v skladu z različnimi razstavnimi konteksti, tehnološko posredujejo, pri tem pa posredno izpostavljajo, kako različni konteksti vplivajo na spreminjanje pomena in vrednosti dokumentov.

Kot poudari Zaatari v navezavi na lastno umetniško prakso, ki vse od 90. let v pretežni meri temelji natanko na rabi arhiva zbirk AIF in ki jo razume kot »performativno ohranjanje dokumentov«, umetniki, namesto da zbirke/dokumente mumificirajo, odtegnejo od časovnega toka, namesto da fotografski dokument tretirajo kot dokument zamrznjenega časa, v nekem smislu ohranjajo kontinuiteto njihove primarno praktične rabe, konstruirajo njihovo »drugo življenje«, pri čemer jih tretirajo kot entitete, ki se spreminjajo skozi čas in imajo lastno zgodovino (Zaatari in Chu, 2017). V tej navezavi je treba izpostaviti, da so se naštetih raziskovalni vidiki umetnikov, v nekem obdobju vključenih v organizacijsko in vodstveno strukturo AIF, morda še bolj določno izoblikovali predvsem v procesu institucionalizacije in profesionalizacije AIF od okoli leta 2010 naprej, čemur je sledilo tudi njihovo postopno distanciranje, vključno s so-ustanoviteljem Zaatarijem in Walidom Raadom, ki se je k AIF priključil konec 90. let.

Preden se osredotočim na Raadov pristop v okviru njegove samostojne umetniške prakse, se je smiselno dotakniti Zaatarijevega in Raadovega skupnega projekta iz leta 2002, naslovljenega *Mapping Sitting: On Portraiture and Photography*. Gre za razstavni projekt, ki je temeljil na izboru fotografij iz zbirke zbirk AIF, bolj natančno, na izboru izbora zbirk šestih uveljavljenih arabskih in armenskih fotografov, nastalih med 20. in 70. leti 20. stoletja. V razstavnem projektu sta se Zaatari in Raad samoumestila kot kustos, pri čemer ju je pri izboru zanimal raziskovalni predmet funkcije in mesta telesa

v »arabski fotografiji«. Umetnika razstavne postavitve torej nista zasnovala po uveljavljenih arhivskih diferenciacijah v obliki avtorske funkcije, časovnega in krajevnega porekla fotografskega materiala, ampak sta okoli 5.000 portretnih fotografij razdelila na štiri ključne sklope: »osebna izkaznica«, »skupina«, »potovanja« in »presenečenje« (Wilson-Goldie, 2017, 316).

Četudi se je umetniški projekt približal etnografski razstavi, izbora in razstave ni pospremila nikakršna narativna oziroma interpretativna kontekstualizacija, ampak sta umetnika možnost zaznavanja sprememb upodablajočih praks skozi čas pustila odprto za interpretativni vložek gledalcev. Umetnika sta torej privzela metodologijo etnografske razstave, vendar v strogem smislu nista nastopila kot etnografa raziskovalca, ki na podlagi zbirke/arhiva zbiralnih praks prihaja do določenih zaključkov. Njun doprinos je mogoče v večji meri misliti na podlagi dejstva, da je bila razstava primarno na ogled v zahodnoevropskem prostoru in v kontekstu sodobne umetnosti, hkrati pa ni bila praktično nikoli na ogled v državah t. i. arabskega sveta. Ni torej služila kot izhodišče za formacijo samorazumevanja »arabske identitete«, kakor jo je mogoče rekonstruirati na podlagi vizualne kulture iz določenega časovnega obdobja, ampak bolj kot intervencija v »zahodnokulturni pogled« na arabsko identiteto, na kar je mogoče sklepati tudi na podlagi časovnega konteksta, v katerem je projekt sploh nastal in cirkuliral, tj. post-9/11 politični kontekst (Wilson-Goldie, 2017, 316–323).

V splošnem smislu se je torej razstavnoumetniški projekt *Mapping Sitting* gibal na raziskovalnem terenu zbiralne in arhivske dejavnosti AIF iz zgodnjega obdobja. Zbiranje in arhiviranje zbiralnih praks arabskega sveta 20. stoletja v projektu je predstavljalo izhodišče za (gledalčevo) rekonstrukcijo načinov, kako je praksa proizvajanja fotografskih podob »oblikovala izkušnjo individualizma, marginalnosti, pripadanja, državljanstva, potrošništva, družine, religije, počitnikovanja ter države in mesta v arabskem svetu skozi večji del 20. stoletja« (Wilson-Goldie, 2017, 320). Ker me v članku zanima predvsem epistemološka podlaga umetniških pristopov in rab zbirke, arhivov in dokumentov, je v tej navezavi treba izpostaviti, da sta umetnika v projektu dokument sam tretirala na relativno konvencionalen način. Raba dokumentov je namreč izhajala iz predpostavke o njihovem izraznem in pričevalnem potencialu, potencialu »rekonstruirati preteklost, iz katere izvirajo in ki je sedaj izginila daleč za njimi« (Foucault, 2011, 9). Kljub temu da umetnika v razstavnem projektu nista neposredno ponudila določenega interpretativnega vložka, je projekt (za gledalca) impliciral disciplinarni in epistemološki okvir tega, kar Foucault imenuje simbolna analiza, kjer dokument nastopa kot znak za nekaj drugega. Najbolj splošno rečeno, simbolna analiza v zgodovinskih procesih identificira istočasne izraze, ki medsebojno odsevajo in simbolizirajo drug drugega (Foucault, 2011, 174), v primeru *Mapping Sitting* torej pristope k fotografskemu upodabljanju na eni in družbeni, politični, ekonomski, tehnološki, kulturni itn. kontekst na drugi strani.

2 Infrastrukturalna baza zbirke/arhiva The Atlas Group

Za razliko od tega se Raadova dejavnost v okviru The Atlas Group osredotoča predvsem na epistemološke in infrastrukturne pogoje možnosti zbiralne in arhivske dejavnosti. Posamezni umetniški projekti v okviru The Atlas Group temeljijo na zbirki/arhivu oziroma na vizualnih, avdio in tekstualnih dokumentih, hkrati pa na Raadovi lastni, pogosto zelo poetični naraciji bodisi v obliki besedila ob dokumentih, bodisi v obliki njegovega vodstva, ali predavanja-performansa ob razstavi dokumentov. V vseh primerih gre za neprestano in težko razločljivo mešanje zgodovinskih dejstev in fikcije: dokumenti so na primer pospremljeni z naracijo, ki temelji na fiktivnih osebah, ali pa so zgodovinske, dejanske osebe ali dejstva združena s fabriciranimi dokumenti. Kljub temu da sta tako zbirka/arhiv kot sama imaginarna organizacija/kolektiv The Atlas Group na nominalni ravni osredotočena na raziskavo zgodovine libanonskih vojn, se projekti primarno osredotočajo na artikulacijo načinov, kako specifične družbeno-politične okoliščine vplivajo na zgodovino, spomin (torej izkušnjo časa in prostora) ter čas, prostor in materialnost same po sebi.

V tem raziskovalnem okviru je na primer mogoče izpostaviti projekt, naslovljen *Secrets in the open sea*, ki ga je umetnik datiral v leto 1994, medtem ko ga je pripisal anonimnemu avtorju/zbiralcu/arhivarju. Projekt je sestavljen iz galerijske serije monokromnih fotografij različnih velikosti in barvnih odtenkov modre barve, ki jih spremlja pojasnilo oziroma naracija. Kot je pojasnjeno, gre za podobe iz devetindvajsetih poškodovanih fotografskih kopij, ki so bile zakopane pod ruševinami leta 1993 porušenega dela Bejruta, nato pa leta 1994 zaupane The Atlas Group v hrambo in analizo. Šest od skupno devetindvajsetih fotografskih kopij naj bi bilo poslano v kemično in digitalno analizo, na podlagi katere naj bi bilo možno fotografske kopije restavrirati. Proces restavriranja je na fotografskih kopijah razkril majhne črno-bele latentne podobe, ki naj bi predstavljale skupinske portrete moških in žensk. Institucija oziroma kolektiv The Atlas Group, kot še nadaljuje pojasnilo, naj bi uspela upodobljene osebe tudi identificirati: šlo naj bi za osebe, ki so utonile, umrle ali bile najdene v Sredozemskem morju med letoma 1975 in 1991 (Raad, 1994).

Če projekt primerjamo s prej izpostavljenim *Mapping Sitting*, ima fotografski dokument ali dejstvo v tem primeru status pričevalca na zelo specifičen način. Lahko bi rekli, da to, o čemer priča, ni toliko stranski produkt interpretativne investicije »iz zunanosti«, ampak se njegov pričevalni potencial v nekem smislu neposredno vtiskuje v materialnost dokumenta (podobe umrlih v morju se spremenijo v različne odtenke modre barve). Nekakšna objektno orientirana simptomatologija je tudi na splošno ena ključnih splošnih specifik Raadovega zbiralno-arhivskega pristopa, ki jo med drugim neposredno ubesedi v besedilu ob novejšem projektu *Scratching on things I could disavow: A history of art in the Arab world* (2007–):

Libanonske vojne zadnjih treh desetletij so na prebivalce Libanona vplivale tako v fizičnem kot psihičnem smislu [...]. Danes vem, da so te vojne vplivale tudi na barve, črte, oblike in forme. Nekatere od njih so bile prizadete na materialni način [...]; druge [...] ostajajo fizično nedotaknjene, vendar so odstranjene pogledu, najbrž za vedno. Kljub temu so v pričakovanju nevarnosti nekatere barve, linije, oblike in forme razvile obrambne mehanizme: skrile so se, prebegle, hibernirale, zakamuflirale in/ali se razširile. (Raad, 2008–2012)

Dejstvo, da je nemogoče rekonstruirati zgodovino libanonskih državljskih vojn (Raad dosledno uporablja množino) na podlagi zbirke/arhiva The Atlas Group, na nominalni ravni posvečenega tej isti zgodovini, manko enotne, homogenizirajoče zgodovinske naracije in sredstev diferenciacije med dejstvi in fikcijo v Raadovem delu ni toliko stranski produkt njegove antiimperialistične, dekolonialistične, intervencijske ali kritične pozicije,¹ ampak kot rečeno, bolj refleksije specifičnih družbeno-političnih okoliščin. Pri tem v svojem delu nakazuje predvsem na infrastrukturne pogoje možnosti enotne in homogene zgodovinske naracije, ki jo implicira splošna dispozicija (zahodne) moderne vednosti, vključno z modernim arhivom 19. stoletja kot generatorjem znanja o preteklosti, ki izhaja iz pogoja možnosti določitve porekla dokumentov in njihovega pričevalnega potenciala, nekakšne globine izza gole materialne površine, do katere se zgodovinar-arhivar dokoplje v raziskovalnem procesu. Sledeč Foucaultu, splošno dispozicijo moderne vednosti namreč na eni strani zaznamuje vzpostavitev človeka kot sidrišča vednosti, ki določa vse formalne pogoje izkustva, odkritje transcendentalnega polja, ki na novo razporedi razmerje med transcendentnim in empiričnim, na podlagi česar se vzpostavijo tudi nove oblike vzpostavljanja enotnosti vednosti, nuja po antropološki utemeljitvi objektov empiričnih in humanističnih znanosti, hkrati pa sprememba organizacijskega principa empiričnosti (Foucault, 2010, 269–367). Kombinacija naštetega se na najbolj splošni ravni manifestira na način uveljavitve razvojno-sistemske organizacije vednosti (linearna koncepcija časa in kavzalna logika), kjer zaznavne lastnosti empiričnih predmetov znanosti (na primer zgodovinskih dokumentov) postanejo pojmovane zgolj kot povrhnjica globinskih procesov, ki so stranski produkt *zgodovinskih* sprememb. Pri tem je natanko spoznavajoči tisti, ki v raziskovalnem procesu tvori enotnost vednosti, kar je Foucault najbolj slikovito pojasnil na primeru slike *Spletični* Diega Velázqueza, kjer gledalcu slike/subjektu vednosti pripade mesto kralja, ki funkcionira kot neneposredno prisoten člen, okoli in glede na katerega je organizirano celotno slikovno/vidno polje oziroma polje vednosti (Foucault, 2010, 380).

1 Tukaj se nanašam na zelo pomemben aspekt arhivskih in zbiralnih praks v okviru sodobne umetnosti, ki jih je mogoče umestiti v okvir gradnje kontranarativov, podrejenih zgodovin in manjšinskih vednosti in ki pogosto izhajajo iz kritike enotne univerzalne/svetovne zgodovine.

V primeru Raadovega pristopa je raziskava infrastrukturnih pogojev možnosti generiranja zgodovinske naracije, značilne za zahodno modernost, ki sledi kavzalni in linearnorazvojni logiki poteka dogodkov, jasni določitvi porekla dokumentov in diferenciaciji dejstev in fikcije, tesno povezana s poskusom artikulacije libanonskih družbeno-političnih specifik. Te na eni strani zaznamuje sektaški politični sistem, katerega primarna funkcija je administriranje in pacifikacija medverskih konfliktov, na drugi strani pa splošni manko močnega državnega aparata, torej sredstva, preko katerega se s pomočjo različnih ideoloških aparatov običajno vzpostavlja in razširja bolj ali manj homogena zgodovinska naracija, ki med drugim korenini v libanonski kolonialni in politični zgodovini (Yousefi, 2019). Manko močnega državnega aparata je v tej navezavi v temelju povezan tudi z mankom bolj ali manj poenotenih *javnih* raziskovalnih in izobraževalnih institucij (vključno z zbirkami in arhivi), ki so v moderni dobi tudi sredstva reguliranja izjavljanja oziroma produkcije vednosti ter delitve med različnimi tipi znanja, vključno z razločevanjem dejstev in fikcije, znanja in neznanja, iluzije in resnice, izmišljije in znanosti, razločevanja različnih stopenj znanja (Foucault, 2015b, 199).

Poleg tega, da je nezmožnost tvorbe enotne (polpretekle) linearne zgodovine libanonskih vojn povezana z radikalno versko, etnično, kulturno heterogenostjo libanonske družbe, libanonski zgodovinar Hamed Yousefi nakaže tudi na povezavo možnosti tvorbe (polpretekle) linearne, homogene zgodovine in končnosti, celo določitve, lociranja smrti. Yousefi se v tem primeru nanaša na prej omenjeni zakon splošne amnestije ob koncu državljanske vojne in dejstvo obstoja velikega števila izginulih v vojni, ki vse od domnevnega konca le-te levitirajo med življenjem in smrtjo. »Smrt pred umrtjem,« izraz, ki ga v svojem delu na več mestih uporabi umetnik in pisec Jalal Toufic, je tako po mnenju Yousefija temelj sodobne intelektualne izkušnje v Libanonu (Yousefi, 2019). Ne nazadnje je Raadova raziskava infrastrukturnih pogojev možnosti specifičnega tipa zgodovinske naracije povezana tudi s samim subjektom raziskovalnega procesa, ki naj bi generiral enotnost – v tem primeru s subjektom travme. Ta vidik sicer izpostavijo številni interpreti: Spieker na primer predlaga, da »razlitje arhiva v podatkovno bazo premičnih označevalcev« (Spieker, 2008, 148) v primeru Raadovega dela implicira časovnost, ki je karakteristična za travmo (Spieker, 2008, 158) in ki jo zaznamujejo nepojasnjene nenadne spremembe v toku časa, skoki v času in prostoru, nehoteno ponavljanje. Kljub temu je pomembno izpostaviti, da subjekt Raadove »travmatične temporalnosti« ni toliko priča ali pripovedovalec: predvsem zgodovinski dokumenti in artefakti so namreč tisti, na katere na določen način vplivajo katastrofični dogodki, nasilje in travma.

Slednje je mogoče razbrati tudi na podlagi umetnikovega lastnega pojma »histerični dokumenti«. Kot pojasni, histerični dokumenti ne tvorijo jasne vezi z referentom, so simptom »umika realnosti« in »ne bazirajo na dejanskih spominih ene osebe, ampak na fantazijah, ki vzniknejo iz materiala kolektivnega spomina« (Raad v Gilbert, 2016). Bolj kot o nekakšni nezmožnosti subjektivne rekolekcije vojnih žrtev ali žrtev

travme histerični dokumenti nakazujejo na splošen zlom verige, ki povezuje percepcijo, akcijo in spomin, torej na zlom običajne funkcije spomina, ki pretekle izkušnje, bodisi samodejno bodisi intencionalno, spaja s *trenutno* aktivnostjo.² Poleg tega histerični dokumenti nakazujejo na zlom samodejno ali intencionalno sproženih mehanizmov mediiranja razločljivih fenomenov, na zlom kavzalne verige in sekvenčne logike, ki je tudi epistemološka baza linearnorazvojne časovnosti in omenjenega »sistemskega zapopadenja« kot temelja zahodne vednosti v modernosti. Predvsem preko načinov tvorjenja naracije, izhajajoč iz dejanskih ali fabriciranih dokumentov, Raad v svojem delu tako predlaga specifični model časovnosti, prostorskeosti in materialnosti, ki naj bi ustrezal libanonski povojni intelektualni izkušnji.

Ena najpomembnejših referenc Raadovega dela, Jalal Toufic, v tej navezavi predlaga pojem labirintskega časa-prostora nemrtvih, ki naj bi bil značilen za družbene kontekste, ki so doživeli »umik tradicije vsled presežne katastrofe« (Toufic, 2009). Toufic sicer izpostavi več zgodovinskih primerov »presežnih katastrof« (bombardiranje Hirošime in Nagasakija, nacistični režim, libanonska državljanska vojna itn.), katerih učinek naj bi bilo mogoče razbrati v pojavljanju specifičnih pokatastrofičnih simptomov, predvsem tudi v kulturni in umetniški produkciji, ki nastaja v takšnih družbenih okoliščinah. Umik tradicije v tem primeru ni toliko stranski produkt fizičnega uničenja dokumentov, teles, stavb, muzejev, arhivov ali pač premestitve (na primer s strani vojnih zmagovalcev zaseglih) artefaktov, ampak cilja predvsem na neneposredno materialne posledice, ki jih je mogoče zaznati v pojavljanju nepojasnljivih sprememb objektov, sprememb utečenega toka časa, prisotnosti halucinacij in delirijev, v simptomih nemrtvosti ali mrtvosti-pred-smrtjo.

Kot Toufic pojasni tudi na primeru zahodnokulturne filmske in literarne produkcije o vampirjih, labirintski prostor-čas nemrtvih onemogoča kakršnokoli jasno diferenciacijo, natančno določitev notranjosti in zunanosti (Toufic, 2009, 32), določitev časovnega in/ali prostorskega začetka in konca (cirkularno vračanje na eno in isto mesto), kot tudi razločitev posameznih modalnosti časa (preteklost, sedanjost in prihodnost). Poleg tega eliminira možnost formacije kakršnekoli identitete in jasne identifikacije na splošno in preko tega t. i. rekolekcijsko mišljenje, kar Toufic med drugim pojasni na podlagi dejstva, da vampir nima zrcalne podobe.

3 Sklep

Na podlagi pojma labirintskega prostora-časa nemrtvih, ki ga je mogoče razumeti kot izhodišče Raadovega pristopa k razstavljanju in narativni kontekstualizaciji dokumentov, sem poskušala pokazati, da umetnikova zbiralna in arhivska dejavnost ni v tolikšni meri osredotočena na gradnjo identitete, manjšinske vednosti, podrejene zgodovine

2 Tukaj do neke mere izhajam iz »mehanicistične« in materialistične konceptualizacije spomina, zavesti oziroma kognitivnega in zaznavnega aparata, ki jo v delu *Matter and Memory* (1986) ponudi Henri Bergson (glej Ansell-Pearson, 2010).

ali kontrananrativa. V strogem smislu torej ni interpretativna, pričevalna ali spomin-sko-obeležitvena, ampak predvsem artikulira izkušnjo sedanjosti, ki je bila zaznamo-vana s strani preteklosti. Kot sem pokazala, je Raadovo ustvarjalno metodologijo istočasno mogoče razumeti kot raziskavo infrastrukturnih in epistemoloških pogojev uveljavljenih oblik zbiranja, arhiviranja in razstavljanja dokumentarnega materiala. Te uveljavljene oblike bazirajo na spektru infrastrukturnih in institucionalnih mehaniz-mov, ki podpirajo kontinuirano proizvodnjo tradicije, hkrati pa na specifičnem režimu vidnosti, vednosti in modelu prostora-časa, pri čemer umetnik s svojim delom izpo-stavlja dejstvo, da so neuniverzalne in kulturno umeščene.

Raad s svojim umetniškim pristopom k zbiranju in arhiviranju izpostavlja, da arhivska in zbiralna dejavnost kot taka izhaja iz specifičnega modela prostora in časa, ga producira ali artikulira. Pri tem v veliki meri ta izhaja iz pogoja možnosti določitve izvora dokumentov, bolj ali manj jasne kontinuitete njihovih lastnih »življenj«, pred-vsem pa zmožnosti interpretata, da – če parafraziram Foucaulta – odsotnosti in tišini, ki je uskladiščena v rečeh, podeli glas. Umetnikovo zbiralno, arhivsko in razstavno dejavnost je iz tega razloga mogoče razumeti kot poskus artikulacije ali evokacije spe-cifičnega režima vidnosti in vednosti, ki ni le kulturno in politično zamejena (Bližnji vzhod, arabski svet ipd.), ampak še v največji meri »vizualizira čudnost vsakdana v območju, ki ga je zadela serija katastrof« (Chalabi, 2020, 34).

Literatura

- Ansell-Pearson, K., Bergson on Memory, v *Memory: Histories, theories, debates* (ur. Radstone, S. in Bill Schwarz, B.), 2010, https://www.academia.edu/23237091/Bergson_on_Memory [26. 4. 2020].
- Badovinac, Z., *Avtentični interes*, Ljubljana 2010.
- Chalabi, F., Art as resistance in postwar Lebanon, *ARTMargins* 9(1), 2020, str. 29–46.
- Elias, C., *Posthumous images: Contemporary art and memory politics in post-war Lebanon*, Durham in London 2018.
- Foster, H., The archival impulse, *October Magazine* 110, 2004, str. 3–22.
- Foucault, M., »Družbo je treba braniti«: Predavanja na Collège de France (1975–1976), Ljubljana 2015a.
- Foucault, M., *Arheologija vednosti*, Ljubljana 2011.
- Foucault, M., *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*, Ljubljana 2010.
- Foucault, M., *Rojstvo biopolitike. Kurs na College de France (1978–1979)*, Ljubljana 2015b.
- Gilbert, A., Walid Ra'ad by Alan Gilbert, *Bomb magazine* #81, 2002, <https://bombmagazine.org/articles/walid-raad/> [26. 4. 2020].
- Kazaralska, S., Contemporary art as *Ars Memoriae*: Curatorial strategies for challenging the post-communist condition, v *Time, Memory, and Cultural Change, IWM Junior Visiting Fellows' Conferences Vol. 25* (ur. Dampsey, S. in Nichols, D.), 2009, <https://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxv/contemporary-art-as-ars-memoriae/> [24. 9. 2020].

- Manovich, L., *The language of the new media*, Cambridge 2001.
- Matejić, B., Manipulating memory and mourning in post-socialist art, *Monitor ISH* 19(2), 2017, 23-48.
- Raad, W., Appendix XVIII: plates 63–257, 2008–2012, *Scratching on things I could disavow*, <https://www.scratchingonthings.org/copy-of-translator-s-introduction> [28. 4. 2020].
- Raad, W., Secrets in the open sea, *The Atlas Group*, 1994, <https://www.theatlasgroup1989.org/sos> [26. 4. 2020].
- Raad, W., *The Atlas Group*, 2004, <https://www.theatlasgroup1989.org/> [22. 4. 2020].
- Saghieh, K., 1990s Beirut: Al-Mulhaq, memory and defeat, *e-flux Journal* #97, 2019, <https://www.e-flux.com/journal/97/250527/1990s-beirut-al-mulhaq-memory-and-the-defeat/> [20. 4. 2020].
- Salloukh, B., F., War, memory, confessional imaginaries, and political contestation in postwar Lebanon, *Middle East Critique*, Vol. 28, Issue 3, 2019, str. 341–359.
- Spieker, S., *The big archive: Art from bureaucracy*, Cambridge in London 2008.
- Toufic, J., *The withdrawal of tradition past a surpassing disaster*, Oakland 2009.
- Wilson-Goldie, K., Walid Raad and Akram Zaatari: Mapping Sitting: On portraiture and photography, v *The artist as curator: An anthology* (ur. Filipovic, E.), Milano in London 2017, str. 311–324.
- Yousefi, H., A nation without histor(ies): Reflections on *Al Yom* Archive and the non-linearity of time in Lebanon, *Arab Image Foundation*, http://arabimagefoundation.com/getEntityFront?page=LabEntity_details&entityName=LabEntity&idEntity=22 [23. 4. 2020].
- Zaatari, A. in Chu, H., On collecting, preserving and the archival impulse: A conversation between Akram Zaatari and Huiwai Chu, *MACBA*, 2017, <https://vimeo.com/363481294?fbclid=IwAR2-fbJNQvaUrwVMI1dnQVULQP1sZczn27nel-lMpkEO9B7LSD9xxV0Kyq> [20. 4. 2020].

Kaja Kraner

Raziskava epistemoloških in infrastrukturnih pogojev možnosti zbiranja v delu Walida Raada

Ključne besede: sodobna umetnost, zbiralna in arhivska umetnost, Arab Image Foundation, The Atlas Group, Walid Raad

Zbiranje in druge vrste rab zgodovinskih dokumentov so v sodobni vizualni umetnosti sorazmerno pogosto zastopani ustvarjalni pristop, ki ga je mogoče na najbolj splošni ravni opredeliti na podlagi pozicioniranja umetnikov kot zbirateljev, arhivistov in/ali kuratorjev. Članek se osredotoča na libanonsko-ameriškega umetnika Walida Raada, pri čemer analizira različne vrste rab zbirk, arhivov in/ali dokumentov v njegovi umetniški praksi. Na podlagi primerjave dveh Raadovih umetniških projektov članek rekonstruira njegov splošni pristop do zgodovinskih naracij v okviru imaginarne organizacije in kolektiva The Atlas Group. Na tej podlagi pokaže, da bi Raadove rabe zgodovinskih dokumentov lahko razumeli kot raziskovanje epistemoloških in infrastrukturnih pogojev možnosti uveljavljenih načinov zbiranja, arhiviranja in zgodovinenja, ki so imanentni splošni dispoziciji zahodne moderne vednosti.

Kaja Kraner

Inquiry into the Epistemological and Infrastructural Conditions of Possibility with Regard to Collecting in the Work of Walid Raad

Keywords: contemporary art, collecting and archival art, Arab Image Foundation, The Atlas Group, Walid Raad

Collecting and other types of usage of historical documents is often represented as a creative approach in contemporary visual art, and can be on the most general level defined based on the positioning of artists as collectors, archivists, historians, and/or curators. The article focuses on Lebanese-American artist Walid Raad, and analyses different types of usage of collections, archives, and/or documents in his art practice. Based on a comparison of two of Raad's art projects, the article reconstructs his general approach to historical narration within the framework of the imaginary organization and collective The Atlas Group. By doing so, the article shows Raad's usage of historical documents could be understood as inquiry into the epistemological and infrastructural conditions of possibility with regard to the established ways of collecting, archiving, and historicizing that are immanent to the general disposition of modern Western knowledge.

O avtorici

Kaja Kraner je leta 2020 doktorirala iz humanističnih znanosti na AMEU-ISH. Deluje kot neodvisna raziskovalka, recenzentka in občasno kuratorka. Raziskovalno se osredotoča na estetiko in filozofijo (vizualnih) umetnosti, kulturno politiko in zgodovino idej, vezanih na umetnost od modernosti naprej.

About the author

Kaja Kraner received her PhD in Humanities at AMEU-ISH in 2020. She works as an independent researcher, reviewer and occasionally curator. Her research focuses on the aesthetics and philosophy of (visual) arts, cultural policy and history of ideas related to art from modernity onwards.