

Pogovor med Nikolaiem Jeffsom
in Markom Peljhanom

Samoukinitev kot umetniška realizacija: urbana kolonizacija, dialogizacija, reklamacija, konceptualizacija

UVOD V URBANO KOLONIZACIJSKO IN ORIENTACIJSKO ORODJE¹

Kaj ja UCOG-144

Situacija UCOG-144 je v zasnovi nastala leta 1994, kot odgovor na odprto vprašanje, ki so ga postavili kuratorji razstave URBANARIA. Vprašanje ni bilo konkretno in se ga zaradi tega tudi ne spominjam. Spominjam pa se, da je bilo na enem izmed pogovorov, med mnogimi drugimi referencami, na hitro omenjeno delo Situacionistične internacionale (1957–1972) kot eno izmed izhodišč, ki so si jih kuratorji v širokem horizontu zastavili.

Leta 1989 so Franciji, Veliki Britaniji in Ameriki pripravili veliko retrospektivno razstavo umetnosti in pisanja gibanja Internationale Situationiste (SI) in šele takrat je velik del generacije 80-ih zvedel za SI, ki je nastala že leta 1957 in doživela svoji kultni leti 1967. in 1968. v Franciji med takratnimi revolucionarnimi dogodki. Od takrat naprej so se njihove ideje o odnosih med družbo in umetnostjo začele širiti z večjo hitrostjo in frekvenco in njihova kontroverzna teza o umetnosti, ki je integralno povezana s socialnim in političnim, je čez čas vedno bolj pridobivala pri veljavi.

Med socialnimi polji, ki so člane Situacionistične internacionale najbolj zanimala, je bil tudi urbanizem in splošen ustroj urbanega kot produkta modernega sveta in političnega mišljenja. Refleksija urbanega je bila poleg refleksije izkušnje, ki je bila v času kapitalistične alienacije in tehnološke mediacije transformirana v spektakel in želje, ki je bila spremenjena v porabo, tista točka, na kateri je SI gradila velik del svoje identitete. In ta identiteta je danes za PROJEKT ATOL znova aktualna.

UCOG-144 je v tem pogledu postavitev in omogočanje situacije, v kateri so posamezniku na voljo sredstva za novo izkušnjo odkrivanja in refleksijo urbanega in trans-urbanega teritorija preko popolnoma individualnega psihičnega vmesnika. Satelitska navigacija in vojaški sistemi, ki jih pri tem kot orodje (urbano kolonizacijsko orientacijsko ORODJE) uporabljamo, nam zaradi svoje natančnosti omogočajo

gradnjo arhiva opažanj in postopno ustvarjanje nove – psihogeografske karte določenega izbranega teritorija. Prvi v vrsti planiranih dogodkov je ta, ob katerem je izšla tudi ta publikacija. UCOG-144 LJU, ki se je pričel 28. februarja in se bo končal septembra 1996.² V duhu Situacionistične internacionale bo nekaj deset ljudi, opremljenih z orodjem in navigacijskimi napravami, raziskovalo urbano polje in v arhiv, ki se bo redno obnavljal na internetu, vpisovalo nove psihogeografske podatke. Tako bo počasi nastajala karta, sestavljena iz različnih izkušenj, optik, raziskav in misli, vezanih na fizično in mentalno strukturo izbranega teritorija. Karta v nastajanju in redne poti bodo dostopne preko URL: <http://www.ljudmila.org/atol/ucog/>. Navigacija je danes, zame, za nas, stimulacija!

POGOVORI V KATEDRALI³

ČKZ: UCOG-144 je projekt, narejen v duhu Situacionistične internacionale in izpostavlja nekatere njene ključne koncepte, kot npr. unikatni urbanizem, *dérive*, psihogeografijo (emotivni izris urbanega okolja) ter teorijo družbe spektakla. Če tako velja neko strinjanje s teoretskim aparatom SI, do kolikšne mere je potem UCOG-144 oziroma Projekt Atol zavezan tudi željam po nujnosti politične transformacije, ki ga je zagovarjala SI in ki je svoj teoretski aparat razvila kot instrument te transformacije?

MARKO PELJHAN: Potrebno je razumeti, da je SI svoj teoretski aparat razvila v specifičnem času in okolju, t. j. konec 50-ih in v 60-ih letih, ki s situacijo "spektakla" v 90-ih korespondirajo samo kot anticipacija, mi pa smo danes priče številnim "realizacijam" in emanacijam spektakla, takšnega, kakršnega je SI anticipirala, in tudi takšnega, ki ga ni, tako v ekonomiji kot v globalni politiki ali pa npr. razvoju telekomunikacij. Danes je naivno govoriti o centrih moči in produkciji podob ter vsebin (kakršnekoli že so) kot o nečem, kar družbo razgrajuje, ker je globalni kapital v vseh svojih



Špela Mlakar

Premestitve: hoja

*"Ko enkrat vstopiš v prostor, imenovan Umetnost, ni več izhoda."*¹

PROSTOR UMETNIŠKEGA DELA

Kip, slika, telo v gibanju-hoji...

Umetnik, ki uporablja fizično aktivnost, hojo namesto snovi-materiala za svojo umetniško dejavnost, izzove pomik proti neomejenemu prostoru. Umetnik, ki izvaja akcijo hoje (kot umetniško delo), uporablja telesno gibanje in s tem umešča svoje telo med njegovo vsakdanjo funkcijo in njegovo opredmetenje kot umetniškega predmeta.

Umetniško delo zavzema prostor, definiran ob vsakem posameznem umetniškem delu. Kip je določljiv z uporabljenim materialom, slika je omejena s svojimi robovi ali okvirjem; oba pa sta širše omejena z razstavnim prostorom, v katerem sta. Pri dejanju hoje, kot umetniške akcije v izvengalerijskem prostoru, pa postane prostor umetniškega dela problematičen.

Tu želim slediti hoji in problemu mejnega (liminalnega) "prostora", kjer obstajajo dejanja, kot so se zgodila v Situacionističnem *dérivu* in se dogajajo v delu UCOG-144 Marka Peljhana.

"... Pokrajino merim s svojim telesom," je izjavil Ulay med hojo proti Marini Abramović vzdolž velikega kitajskega zidu (umetniška akcija I. 1988)², kjer sta se srečala na njegovi sredini.

Logika sodobne kiparske prakse se

predstavlja kot problem objektivnosti nasproti resničnemu prostoru. Kiparski objekt je viden, vsakdanjik je neviden. Tako kot Baudrillardova izginjajoča točka se telo – kot kiparsko dejanje – pomika proti nevidnosti, vendar je nikoli popolnoma ne doseže.³

ZAPIS HOJE

Golo mesto

Ilustracija, zapis Guya Deborda z naslovom “Golo mesto” (dat. 1957) je povezano z dogodkom, ki naj bi se zgodil pred približno štiridesetimi leti. Golo mesto predstavlja Pariz kot serijo fragmentov, delov okrožij, izrezanih z zemljevida in delno logično razporejenih, tako da spominjajo na fizično geografijo mesta. Tako na površini belega prostora med temi delnimi zemljevidi puščice opozarjajo na poti med “otoki”, nekatere se teh delov dotikajo – jih premoščajo, nekatere vodijo navzven proti obrobnemu praznemu prostoru ali pa se zavijajo nazaj proti sebi v nenehni samoreferenci.

Golo mesto predstavlja pot in smer *dériva*, solo ali skupinske hoje po mestnih ulicah, ki jo je Greil Marcus opisal kot “predajo in sledenje alej privlačnosti, bulevarjev odvrnitve (...), kjer so vsaka zgradba, pot in okras razširili svoj pomen ali izginili zaradi njegovega pomanjkanja”.⁴ Golo mesto prav tako upodablja zamisel, koncept kritike in transformacije, ki je lastna situacionističnemu *dérivu* in njegovi povezavi z *détournement*. Upodobitev Golo mesto je spomin na akcijo hoje, ki si jo lahko le zamislimo. Informacija o tem dejanju pa je le dokument, ki je postal umetnina.

UCOG-144

“V duhu Situacionistične internacionale bo nekaj deset ljudi, opremljenih z orodjem in navigacijskimi napravami, raziskovalo urbano polje in v arhiv, ki se bo redno obnavljal na internetu, vpisovalo nove psihogeografske podatke. Tako bo počasi nastajala karta, sestavljena iz različnih izkušenj, optik, raziskav in misli, povezanih s fizično in mentalno strukturo izbranega teritorija.” (Marko Peljhan)



pojavnih oblikah omogočil stanje, ko je postal “spektakel” popolnoma integralni del vsakodnevnega življenja zahodne in njej sorodnih kultur. “Spektakel” se je tako rekoč vgradil v strukturo mišljenja, tako individualnega kot družbenega. Prav ta točka pa je tudi tista, ki posamezniku omogoča, da strukturo “spektakla” vsakodnevno reflektira in se v skladu s to refleksijo nanaša nanjo. Skratka, “spektakel” ni več nekaj, kar moramo iskati, “spektakel” je postal to, kar je SI vedela, da je, oz. tisto, proti čemur se je borila. Danes lahko trdimo, da je tista bitka izgubljena, odprle pa so se nove fronte. Tako se je npr. razredni boj, ki je bil v jedru metoda politične transformacije, za katero se je SI zavzemala, iz notranje socialne oblike, ki je v principu netransparentna, razširil na zunanjo – globalno, ki pa je zlahka prepoznavna. To transparentnost npr. beremo v problemih sever-jug, vzhod-zahod itn. Politična transformacija ima danes drugačen pomen, kot ga je imela v 60-ih letih za skupino levičarskih revolucionarjev. Politična transformacija je danes projekt, ki se mora strukturirati tudi skozi pogled v globalno kapitalsko ozadje, če hoče nanj delovati. Gre seveda za indirektni pogled, gre za razumevanje principov, po katerih ta kapital deluje. Potrebno je proučevati tudi strategije, ki jih uporablja, zato da bi bila obramba boljša. Mislim, da je to temeljna razlika v razumevanju stanja stvari med današnjim časom in časom, ko je aktivno delovala SI. Kar pa se Projekta Atol tiče, je potrebno razumeti, da Projekt Atol ni projekt SI, vendar je dediščina SI na določenih področjih, ki so za PA ključne (izolacija-komunikacija, mikrostruktura-makrostruktura, individualno-družbeno), za stanje “duha” Projekta Atol

temeljna. Sama situacija UCOG-144 pa poskuša določene teze in koncepte SI identificirati in implementirati z eksperimentalnim formalnim aparatom.



ČKZ: Recimo, da želimo interpretacijo "totalne družbene transformacije" spremeniti v njeno prakso, kako jo je mogoče koncipirati izven ravni totalno determiniranega subjekta emancipacije? Npr.: Ko govoriš o zgodovinskem razvoju spektakla in njegovih transformacijah ter o naši determiniranosti, z njim impliciraš tudi neke generacijske razlike. Npr., kot je nekoč opozoril Guy Debord, je naša generacija prva, ki se je povsem socializirala znotraj spektakla, in mislim, da je prav zato mogoče govoriti o naši generaciji kot o tisti "z mankom" "utopične preteklosti (pa četudi v smislu lažnega spomina na lažno avtentičnost) kar nujno – v primerjavi s prejšnjimi generacijami, postavlja drugačne zahteve politične mobilizacije. Poleg tega – če opozarjamo na "generacijsko" razliko "interpelacije" v spektakularni sistem, ne smemo pozabiti na razvojno: v času, ko je internet hkrati spektakularno orodje dominacije in njegove negacije (je torej orodje tako zatiranja kot osvoboditve), ni nevljudno spomniti na opozorila Noama Chomskega, češ, da je treba na domnevno emancipatorično pomembnost interneta gledati tudi v luči podatka, da velika večina prebivalcev in prebivalk naše zemlje v življenju še ni opravila niti enega telefonskega klica. S tem – in z globalno optiko – se mi zdi, da prihaja do zanimivega paradoksa: namreč, da morda klasične strategije klasičnih revolucionarnih okolij morda niso tako presežene, kot

Golo mesto je statičen, reprezentacijski dokument nekega dinamičnega spektakla, ki se je zgodil v preteklosti, v nasprotju z zapisom UCOG-144 Marka Peljhana, ki se na internet zapisuje v dinamičnem, diagramskem sistemu.

HOJA

Hoja je potovanje skozi prostor s pomočjo telesa. Telo in prostor, v katerem se dogaja sprehod, sta opredeljena kot resnična. Vendar pa hoja, ki je opredeljena kot umetnina, vstopa na "teritorij" metafizičnega in postavlja pod vprašaj verodostojnost, avtentičnost same umetnosti.

V sklopu te dialektike dejanje gibanja omogoča umetniku, da morda obravnava to, kar Baudrillard imenuje "kronična" pomanjkljivost sistema znakov in realnega časa".⁵ Kot je razvidno iz Debordove upodobitve *dériva*, ima hoja težave z "resničnostjo", in sicer zaradi občutka končnosti ene akcije in hkrati zavesti, da jo bomo ponovno aktivirali.

Hojo sestavlja fizično dejanje premikanja in "zgodovine" (zaznavanja) izven fizičnega dejanja.

Dejanje hoje ima v vsakdanjem življenju različne pomeni; kot je hoja v središče puščave, romanja v severni in južni Evropi, hoja po kolenih na vrh gore, križev pot; fizični napor in vztrajno korakanje lahko nasprotuje poglobljanju v duhovni svet, kontemplaciji. Aborižinska hoja proti sanjam; hopijska hoja iz vasi proti moškosti ali ženskosti; hoja iz mesta v gozd, v naravo in zopet nazaj v mesto. Pred industrijsko revolucijo je bila hoja v severni Evropi znak razrednih razlik, temelječih na prejšnjem fevdalnem družbenem sistemu, med tistimi, ki so si lahko privoščili voz ali konja, in tistimi, ki si tega niso mogli privoščiti in so v iskanju dela, na begu pred preganjalci ali med izogibanjem zakonov o omejenem gibanju na zasebnih posestvih prepeščili celo deželo. Vzpon buržoazije – novega srednjega razreda z dovolj denarja, da so si lahko privoščili razlikovanje med delovnim in nedelovnim časom – je hojo spremenil v "poučno" ugodje. Nedeljski sprehod je tako pomenil na novo oblikovano idealizirano rekreacijo kot tudi priložnost za očiščenje greha s telesnim naporom. V svoji študiji o

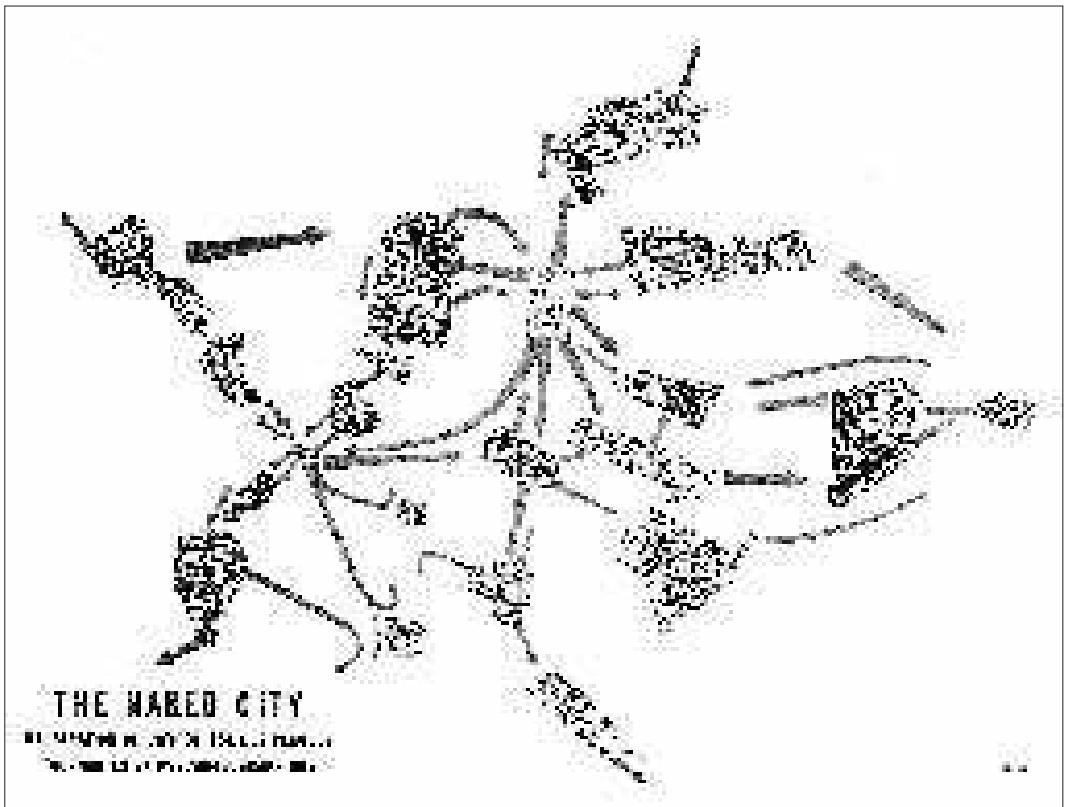
hoji in književnosti v angleški kulturi je Anne Wallace zapisala, da rekreacija "vsebuje zametke dela in oddiha, preoblikovanja jaza in sveta ter občutka sprostitve in odmora med delom".⁶ Vplivi romantičnih pesnikov – predvsem Wordswortha in De Quinceyja, ki sta prepeščila ogromne razdalje v izredno razgibanih pokrajinah Velike Britanije in južne Evrope – so hojo spremenili v kontemplativno dejavnost, način za dvig zavesti v harmoniji z naravo in v strahu pred njenim delovanjem; način za doseg halucinarne stanja subtilnosti. V tem stanju nas hoja "vrne k svojim začetkom".

"Resnična hoja postane dobesedno brezčasna dejavnost, ki se ne meri s štejem let in ki ni omejena z zgodovino, stanje idilične preteklosti pred mehanskim merjenjem časa in prihodnje odrešitve človeštva."⁷

Izgubim se lahko v lepotah narave na romantičnih pohajkovanjih. V okviru *saunter* (pohajkovanje, pohajkovati)⁸, prostorskega pohajkovanja se razkrije en vidik situacionističnega *dériva*: ta vidik bi lahko

se zdi, kajti globalna optika nam nalaga, da so, kljub postmodernim razmeram, v katerih živimo, še vedno klasični politični, družbeni in ekonomski problemi tisti, ki so za večino sveta najbolj pereči.

MARKO PELJHAN: Strinjam se z zadnjo ugotovitvijo, mislim celo to, da je večina političnih in ekonomskih problemov tudi na Zahodu še vedno klasičnih. Spremenila so se sredstva in metode, strukture pa ostajajo enake in se konsolidarizirajo. Vendar je tukaj potrebno poudariti, da ta sprememba sredstev in metod ni tako nedolžna, kot morda zveni. Gre namreč za popolnoma netransparento, svetlobnohitro operiranje sistema kapitala in meddržavnega trgovanja, ki je ukoreninjeno tudi v tehnoloških evolutivnih procesih. Morda strategije klasičnih revolucionarnih okolij niso presežene tam, kjer so tudi sredstva in metode ostali enaki, absolutno pa se moramo zavedati, da je potrebno na ozemlju, kjer so se sredstva in metode spremenili, "klasične" strategije "modernizirati". Kapital in njegovo operiranje je potrebno opazovati, kontrolirati in identificirati njegove metode, ter do vsega tega zavzeti pozicijo, ki mora biti osnovana tudi na določenem vedenju o



samem sistemu, ki ni samo ideološko, temveč tudi tehnično, praktično, celo kreativno. Mislim, da je zavzemanje naivne "klasične" revolucionarne strategije prav zaradi te spremembe danes na Zahodu in v Zahodu podobnih družbah nemogoče. Nasprotnik namreč mutira. Neprestano. In ga je preprosto težko identificirati. Poglej samo primer Tupac Amara in zavzemanje japonske ambasade v Peruju. Čas nikdar ni bil na strani Tupac Amara in po enem mesecu je njihov primer tako rekoč izginil z naslovnih strani svetovnih medijev. Bitka je zanje izgubljena, za Alberta Fujimorija pa dobljena. Kljub političnim žrtvam in slabim odnosom z javnostmi. Kljub simpatiji, ki jo je zasedba v določenih krogih sprožila, je bila sama metoda zasedbe "klasična" in s tem napačna. Čeprav se je zgodila v Peruju, si je za tarčo vzela eno izmed ekonomsko in tehnološko najrazvitejših držav na svetu, in do tukaj je bila poteza zelo natančna. Vendar očitno niso predvideli, da je sistem, ki ga napadajo, tako trden, da bo preživel tudi večmesečno vojno živcev, in danes je rešitev tega primera samo tehnično vprašanje. Poteza Tupac Amara je bila bliskovita

primerjali z nadrealističnimi in dadaističnimi sprehodi – Bretonovim "vetrom okoliščin", ki vodi umetnika proti naključnim srečanjem.⁹

Dejansko in subtilno se združita v dejanju hoje. Telo je fizično razgibano, njegove mišice so izučene in um je prost, da sočasno zaznava okolje, v katerem se giblje in se možno sprosti na drugo raven. Tako kot je Freudovo "oceansko"; slutnja večnosti, "občutek nečesa neomejenega" kot tudi "občutek neuničljive povezanosti, enosti z zunanjim svetom kot celoto".¹⁰

Med hojo zaznavamo okolico. "Resnico" hoje sestavljajo manifestacije znakov zgodovine. Med hojo čas mineva in med Debordovim poročilom hoje (skice) mineva imaginarni čas. Ta čas je narativen in njegova linearnost se izraža ne le s potmi, po katerih se premika popotnik ali priča, opazovalec hoje, temveč tudi z dejstvom, da doživetje traja. Pojavi se minevanje časa.

"Gradnja modernih situacij se začenja na ruševinah modernega spektakla. Jasno



lahko vidimo, do kakšne mere je samo načelo spektakla – nevmešavanje – povezano z odtujevanjem starega sveta.”¹¹

SPEKTAKEL

“Ko prideš do zastoja, je izhod edina stvar, ki ti preostane. Zame je izhod pomenil zapustiti list papirja in vstopiti v konkreten, resničen svet.”¹²

Med delom na pragu galerijskega sveta se umetnik prepusti dialektiki zunaj/znotraj, umetnost/neumetnost, umetnost/vsakdanje življenje. V tem sistemu se lahko odloči za delovanje znotraj teh ideologij (ustvariti delo za galerijsko steno) ali za delovanje, pri katerem ta nasprotja postanejo tema dela.

Prizadevanja Situationist International, da bi prekinili ta krogotok znotraj/zunaj galerijskih zidov, so utemeljena na zamisli *détournement* – ki je v Antologiji SI opredeljena kot propagandna metoda, kjer poteka “integracija sedanje ali pretekle umetniške ustvarjalnosti v višjo zgradbo miljeja”.¹³ S tega stališča situacionistično slikarstvo in kiparstvo ne moreta obstajati, temveč le situacionistična uporaba teh sredstev. Situacionistični cilj je bil zmotiti “Družbo spektakla”, in tako kot prej v dadaizmu in letrizmu je umetnost pomenila akcijo.

“Spektakel je trenutek, v katerem je dobrina ‘popolnoma osvojila’ družbeno življenje. Povezava z dobrino ni le vidna, temveč je tudi vse, kar je vidno: svet, ki ga vidimo, je svet.”¹⁴

Med hojo po mestu in pod vplivom sanjskih stanj nadrealistov in dadaističnih anti-umetniških manifestacij so situacionisti prenesli pohajkovanje romantičnega pesnika v specifično mestni kontekst. Vendar Debordova polemika v nasprotju z njegovimi bolj romantičnimi predhodniki ne dopušča bega na podeželje niti v “celost” predhodno zamišljenega nedolžnega sveta. V njegovem pisanju sta povezana čas in zgodovina, pri čemer “zgodovinski čas” in “spektakularni čas” igrata različni vloži. Debord povezuje zgodovino s hegemonijo vladajočih razredov (“Zmaga buržoazije je zmaga globoko ‘zgodovinskega časa’ in ‘razmišljanje o zgodovini je nujno razmišljanje o moči’¹⁵). Spektakularni čas pa je po drugi strani ciklične narave, “– nič več kot uporabna

poteza brez zaledne strategije, in je zato zdaj pristala v izolaciji. To pa je za vsakršno strategijo slab konec.

ČKZ: Kako navezava na SI vpliva na družbeni status Projekta Atol kot umetniškega projekta?

MARKO PELJHAN: Do sedaj še ni bilo priložnosti, da bi ta navezava kakor koli vplivala na družbeni status celotnega Projekta Atol. Mogoče je prva možnost takšnega vpliva prav ta pogovor-intervju, ki omogoča razčiščevanje nekaterih osnovnih dilem, ki so se ob projektu UCOG-144 pojavile. Namen UCOG-144 ni nikdar bil vzpostavitev kontekstualizacije, ki bi omogočala branje celotnega dela v Projektu Atol skozi optiko dela SI. SI je s svojimi koncepti samo omogočila, da je projekt, kakršen je UCOG, leta 1996 sploh lahko s čimer koli umetniškim korespondiral. Drugače bi lahko to bil projekt psihološkega društva za proučevanje mest in vpliva urbanega okolja na ljudi ali pa kakšnega ministrstva za obrambo – oddelek za psihične raziskave... Pa ni, temveč je in bo ostal situacionističen projekt, in to predvsem zaradi reflektivnega aparata, ki ga uporablja. Da pa bi navezava na SI kakor koli vplivala na družbeni status Projekta Atol, ne bi mogel reči. Večina ljudi je, ko so dobili v roke knjižico *UCOG-144, Dokumenti-spisi-pravila uporabe*, zadevo prelistala in jo vzela domov. V tej knjižici so namreč objavljeni eni prvih prevodov situacionističnih tekstov v slovenščino. Debordovo *Poročilo o konstrukciji situacij, Teorija Dériva, Uvod v kritiko urbane geografije* ter tekst Asgerja Jorna *Situacionisti in avtomatizacija*. Vsi ti teksti so bili temeljni za konceptualno postavitev UCOG-144, mislim pa, da je bil odziv na to, da je projekt definiran kot situacija, izredno majhen. Ga pravzaprav sploh ni bilo. Ljudje so prišli v pričakovanju fascinantnega enovečernega dogodka z mnogo tehnologije, naleteli pa so na nekaj utrujenih sprehajalcev z navigacijsko satelitsko opremo in radijskim oddajnikom na hrbtu. Slika, ki bo zdaj, ko se za UCOG-144 piše nova verzija programa in dela nova strojna oprema, v Ljubljani znova bolj pogosta.

ČKZ: Pa vendar, ali ne moremo govoriti o nekih simbolnih prekvalifikacijah, ki so posledica navezave na SI? Namreč, če je SI videla realizacijo umetnosti kot njeno ukinitve (preprosto povedano: umetnost bo umetnost šele takrat, ko bo postala del vsakdanjega življenja za vse, takrat pa umetnost ne bo več ločena

družbena domena, kot jo sicer poznamo, oziroma ne bo več obstajala kot Umetnost z velikim "u"), potem navezava UCOG-144 na SI nujno odpira vprašanja njegove širše umetniške in družbene referenčnosti. Prav tako pa tudi – kot tudi sam nakazuješ v svojem odgovoru – nujno vpliva na odziv občinstva. Tudi to – oropano, fascinantnega tehnološkega večera in prisiljeno v soočenje z banalno plehkostjo svojih pričakovanj (s katerimi zavzame distanco do svoje včerajšnje subjektne rekonstrukcije kot "Pavlova psi" spektakularne kulturne konsumpcije) – postane subjekt koncepcije sveta onkraj ločenosti in odtujitve.

MARKO PELJHAN: Jaz razvijam tezo o osvečenem kreativnem posamezniku kot centralni točki vsake širše pa tudi subjektivne transformacije, in to je realizaciji umetnosti kot integralnega dela vsakdanjega življenja zelo blizu. Projekt Atol je progresivna aktivnost, ki s časom skuša ustvarjati pogoje, da bi bila takšna transformacija mogoča. Izkušnja SI pa je, kot sem že prej povedal, za takšno operacijo ena izmed pomembnejših referenc. UCOG-144 je sistem, ki združeno individualno preslikava na neko širšo družbeno raven in kot tak npr. opravlja transformacijo refleksije urbanizma, ki je implicitno socialni fenomen. Skratka opravlja socialno funkcijo, čeprav to na prvi pogled sploh ni očitno. Zame je pomembno predvsem to, da je pri celotni metodi ohranjena integralna individualnost, ki je ključni pojem kreativnosti.

ČKZ: Mar ni navezava na SI tudi deloma ironična glede na situacionistično opozorilo, da ni mogoče zauzeti položaja izven spektakla in da je (ob tem) UCOG-144 odvisen od sistema vojaške tehnologije ter dobrohotnih finančnih drobtinic, ki jih (veliki) kapital namenja umetnosti?

MARKO PELJHAN: O ironiji v tem primeru res ne bi mogli govoriti. Dilema vsakega umetniškega dela danes je tudi razčiščevanje njegovega kapitalskega ozadja in tudi njegovih bolj direktnih kapitalskih navezav, kakršna je npr. fiskalno financiranje ali direktno finančno sponzoriranje s strani velikega kapitala. Cinizem pozicije, ki jo danes ustvarjalec zavzame, da bi lahko ustvaril zastavljeni koncept, ima lahko zelo velik volumen. Primerov je v zgodovini umetnosti zadnjih 30 let veliko. No, pa pustiva "umetnost".

Poglej Georgea Sorosa, ki je s svojimi fundacijami tipičen primer te dvoumnosti, ki v 60-ih letih npr. ni

preobleka potrošnega časa".¹⁶ *Dérive* – čigar nadnaravni učinek naj bi bil predvsem ambientalen, nato pa tudi progresiven po razmisleku o srečanjih med hojo – je bil sredstvo, s katerim naj bi znova našli doživljeno doživetje in željo in ne spektakel in potrošništvo.

"Situacija je zgrajena, tako kot bi jo živeli njeni graditelji. Vloga, ki jo igra 'javnost', ki je pasivna ali pa igra vsaj stransko vlogo, se mora stalno manjšati, medtem ko se mora vloga, ki jo igrajo tisti, ki jih ne moremo imenovati igralci, temveč v novem pomenu besede 'doživljajci', stalno večati."¹⁷

V situacionističnih manifestih je doživetje zunaj kulture dobrin obstajalo kot utopična fantazija, mestni ideal, ki je obljubljal povzdignjenje doživetja nad umetnost, razkrinkanje spektakla z uporabo spektakla, podvojitve negativnega, da bi izzvali družbene spremembe.

II

HOJA V MESTU

*"To, kar spreminja naše videnje ulic, je pomembnejše od tistega, kar spreminja naše videnje slikarstva."*¹⁸

Hoja po mestu, čeprav brez določenih romantičnih predahov, ki so povezani s pastoralno pokrajino, nosi druge, morda sodobnejše metafore in mitologije. Situationist International je z *dérive* kot politiko akcije dajal lažno podporo tem postindustrijskim fantazijam o mestu.

"Nenavadno je našlo svoj metaforični dom, kar ni nenaravno, v arhitekturi: najprej v hiši, v kateri straži ali pa tudi ne, ki se pretvarja, da si lahko privoščijo največjo varnost, ko se odpre skrivnostnemu vdoru groze, in potem v mestu, kjer kar je bilo nekoč zazidano in intimno, potrditev skupnosti (...), zdaj deluje tuje zaradi prostorskih vdorov modernosti."¹⁹

Mesto bi lahko gledali kot "dom" moderne psihe na eni strani in kot "hišo" nepopolnega znakovja spektakla na drugi: ti dve ideji trčita v situacionistični *dérive* v njuni rabi letrističnega izraza *psihogeografija*. *Dérive* je dvoumen; zdi se, da priznava nenavadni nadnaravni učinek mesta, vendar pa obenem želi spremeniti hegemonično zgradbo družbe.

MATERIAL UMETNIŠKEGA DELA

Barva, glina, bron, pissoir, distribucijski sistemi

Po Duchampovi manipulaciji vsakdanjih predmetov (npr. pissoir, razstavljen kot umetniško delo v galeriji) in skupaj s Fluxusovimi "koncerti vsakdanjika" (v katerih so umetniki improvizirali; spuščali krike, risali, govorili...) so se situacionisti izognili umetnostni objektivnosti, pri čemer niso razrednotili le predmetov, ki so veljali in še vedno veljajo za umetnost, temveč so jih nadomestili z dvoumno spolitizirano akcijo hoje po mestu. Tako so skupaj s Fluxusom, poznejšimi projekti Black Mountaina in happeningi vplivali na performance art.

"Naše delo ni bilo povezano s predmeti, temveč z distribucijskim sistemom (...) Središče naj bi zamenjal sistem risanja zemljevidov in reprodukcij in reportaž in govoric (...) Dokler delo ostane znotraj umetnostnega sistema, živi v skladu s pogoji tega sistema. Povzdiguje predmet – umetnost za umetnost. Ali pa povzdiguje sistem – kritika dobrin. Ali pa povzdiguje umetnika – umetnika kot vidca, umetnika kot tistega, ki se pritožuje, podivjanega umetnika. Ali pa povzdiguje občinstvo – občinstvo kot domišljavega samozadovoljnega prejemnika že znanega in prebavljenega sporočila."²⁰

MEJNI (LIMINALEN) PROSTOR

"At the limit, all that counts is the constantly shifting borderline."²¹

Uporaba dejanja, akcije (kot izrazno sredstvo) v performance artu ima korenine tudi v situacionističnem razumevanju interakcije z vsakdanjim življenjem.

Performance art, situacionizem kakor tudi delo Terminal (instaliran na razstavi Občutek za red; kustosinja: Zdenka Badovinac; Moderna galerija Ljubljana; 1996) Marka Peljhana si delijo odvisnost od mejnega prostora za svoje delovanje, kar je povezano s pragom tega prostora in dejstvom, da prag obstaja natančno med galerijo in zunanjim svetom.

"Meje, kot so tiste med umetnostjo in neumetnostjo ali domišljijo in resničnostjo, ne zginejo tako zlahka, kot to predvidevajo

obstajala. Soros prodaja in kupuje denar na globalnih trgih in investira v vse možne družbe, velik del dobička od te svoje uspešnosti pa kanalizira direktno v svoje nominalne nasprotnike. Ali je npr. njegova pozicija bolj cinična od tiste, v kateri se znajde prejemnik dela Sorosovega bogastva in z njim npr. realizira projekt, kakršen je UCOG-144, ki je v osnovi in na prvi pogled brezkoristno početje, ki družbo odpira šele skozi refleksijo in izkušnjo, ki jo omogoča. Predstavlajte si, da bi v 60-ih ITT denarno podpiral SI. Jaz trdim, da bi to bilo sicer možno, ni pa se zgodilo. Soros je sicer bolj kompleksen pojav, kot sta cinizem in ironija skupaj, vendar je to druga zgodba, mogoče tema neke nove tematske številke ČKZ. Vojaška tehnologija v UCOG-144 pa je integralni del projekta in tukaj jaz nimam nobenih zadržkov. Nasprotno, ukvarjam se s poreklom svojih orodij in ga poskušam razumeti, kot tudi razumeti posledice, ki jih to razumevanje prinaša. Ne bom omenjal računalnikov, interneta, aluminijaste zaščitne folije, če hočeš, ali pa npr. hitrih telekomunikacij. Sam sem o tem napisal krajše predavanje z naslovom, ki na neki način pove vse: Umetnost zbiranja informacij o umetnosti vojskovanja, ki je objavljeno tudi v knjižici LF4S, Materiali-Writings, ki je izšla ob projektu LADOMIR-faktura: Četrta površina-površina stika! V tekstu razvijem tezo, da je treba o tehnoloških sistemih, ki so v nastajanju, če jih v svojem delu uporablaš, zbirati informacije, razumeti, kako so nastali, kakšne so njihove širše implikacije.

ČKZ: *Mea culpa – moram priznati "vulgarnost" zgornjega vprašanja. Na poglobljeno vulgaren način bi lahko to vulgarnost opravičil s tem, da so v želji po preseganju družbenega sistema, ki je zgrajen po vzoru "shoot first, ask questions later", po katerem sta posameznik in/ali posameznica "pobita", še predno se dokopljeta do pičice samorealizacije, "teoretske" finese le meščansko-akademska kaprica (sestradani se potice ne lotijo z jedilnim priborom). Na malo manj vulgaren način pa me povezuva med umetniškim izražanjem in njenim ekonomsko-političnim kontekstom ne zanima zato, ker bi mislil, da je mogoče povsem avtentično in neproblematično zavzeti neke čiste pozicije, ki bi ostale nezaznamovane od kapitala ali oblasti, temveč ker se zavedam, da je prav povezuva "opozicijskih gest" z oblastjo in kapitalom način, s katerim se spektakel legitimizira. Torej ena od strategij preseganja tega naj ne bi bila vrnitev v čistost in nedolžnost, temveč zavzem "interne" distance. Kako se je torej mogoče distancirati od spektakularne*

kooptacije znotraj spektakla? Kako predvideti iznajdljivost, s katero oblast konsolidira svoj položaj?

MARKO PELJHAN: To je ključno vprašanje, ki zahteva zelo kreativen odgovor, ki mora biti zapisan v delu. To je vse. Če neko delo vključuje to distanco oz. refleksijo stanja, v katerem nastaja, je to že korak naprej, če to refleksijo tudi implementira in obratno sorazmerno deluje na določeno celico v strukturi oblasti, družbe in spektakla, opravlja transformacijski evolutivni proces. Princip je seveda soroden principu oz. strukturi delovanja virusov na žive organizme. Stalno prilagajanje, prepoznavanje, napad, umik, transformacija, opazovanje, prilagajanje, napad, umik. To je ta cikel, ki je lahko preslikan tudi v sistem kreativni posameznik/posameznica-družba (spektakel, oblast...).

ČKZ: Kako se izogniti stanju, ko postane možnost dériwa in psihogeografije, ki jo razvija UCOG-144,

postmodernistični teoretiki. Stalno obstajajo pod znakom lastnega izginotja (...) Vendar niti meja niti predmet nista aktivna, temveč smo aktivni mi. Vsakič, ko je meja med umetnostjo in vsakdanjikom izbrisana, se odzovemo tako, da jo znova vzpostavimo.”²²

Umetnik se lahko predstavlja znotraj, zunaj ustanove, galerije ali pa na njenem pragu. Spremenljivost sodobne umetnine, ki se zdi prehodna – ali mejna –, obstaja znotraj meja, ki jih Bürger označuje kot aporetične, notranje povezane z razmerjem odtujenega subjekta do objekta in ustanove.

Pri hoji je fizično dejanje telesa zgrajeno popolnoma drugače, kot vstopata umetniški objekt in telo v mejni (liminalni) prostor. Mejni položaj razkriva tako entropijo kot možnost. Victor Turner v svojem eseju *Liminality and Communitas* dokazuje, da je limen – margina ali prag – časovno obdobje, v katerem neofit ali iniciiranec prestane obred, v katerem niso prisotni



atributi niti preteklosti niti prihodnjega stanja. Atributi tega nestanja so dvoumni.

“Liminalne (mejne) entitete niso ne tu ne tam; užete so med položaji, ki so določeni in razporejeni z zakonom, navado, konvencijo in obredom.”²³

Sprehod skozi mesto, doživljanje ambientalnih sprememb v ozračju lahko zlahka prepoznamo kot odtujeno, nejunaško modernistično potezo. Glavni junak v nadrealističnem delu *Le Paysan de Paris*, Pariški kmet avtorja Louisa Aragona, tava po ulicah grozljivega mesta v nenehnem boju s svojo psiho. Avtorja se spominja A. Breton, ki ga opisuje kot človeka z “osupljivo romantično inventivnostjo, ki nikoli ne usahne in ki za svež navdih potrebuje le ulični vogal ali izložbeno okno”.²⁴

Vendar pa je *dérive* tudi kolektiven oziroma razumljen kot družbeno pomagalo. Dvopomenskost *psihogeografije* se umika revoluciji *détournement* v situacionističnem pomenu. Tako kot Turner opisuje liminalni čas kot prostor, kjer se “podložnik povzpne na vrh”²⁵, tako sta Bakhtin in Brecht opisala revolucijo kot narobe svet, ki je dobesedno obrnjen na glavo.

Vendar, ali so situacionisti prispevali še kaj poleg sanjskega stanja, prostora, kjer samo gibanje (v nasprotju s statično objektivnostjo) nakazuje spremembo? V mejnem stanju se telo stalno giblje. Toda liminalnost prav tako nakazuje pomanjkanje smeri, lažno vmesno stanje, v katerem ni nujno, da subjekt vodijo zunanje sile, temveč osvoboditev lastne volje.

V mejnem prostoru smo v stanju neposedovanja in neposedovanosti. Smo v stanju, ki ga Theresa de Lauretis opisuje kot “zunanji prostor” (“*off-space*”) filma, prizori, ki niso prikazani, vendar pa so sestavni del prizorov, ki so predstavljeni.²⁶ Je mesto, ki

ločena ter privilegirana izkušnja peščice ali pa predmet pasivne konsumpcije za množice, namesto da bi bila tako dérive kot psihogeografska raziskovanja izraz individualne, spontane ter heterogene interakcije z okoljem, ki naj bi bila možnost vsakega subjekta?

MARKO PELJHAN : V projektu UCOG-144 gre natančno za možnost vsakega subjekta in spodbujanje njegove kreativnosti in radovednosti ter strukturo individualne refleksije. V projektu lahko nominalno vsak sodeluje kot akcionist, kot tisti, ki hodi in opazuje mesto, živi “*dérive*”, ter kasneje svoja opažanja in izkušnje zapiše v arhiv. Prav na to temo, ki izpostavlja problem ter utopičnost “hoje”, je Špela Mlakar napisala izjemno relevanten tekst.⁴

Skratka, če se vrnem od Mlakarjeve k specifični projekta UCOG-144, potem moram poudariti, da se arhiv gradi iz neštetihih pozicij posameznikov, in tudi zato je UCOG-144 projekt brez zaključka. Zaključek se zgodi takrat, ko se odločimo, da je npr. psihogeografska karta Ljubljane, izrisana s pomočjo recimo 100-tih akcionistov, za določeno obdobje zaključena. Arhiv na internetu (ali pa kakšnem drugem mediju) zaključimo in odpremo novega za naslednje obdobje ali pa naslednje mesto. UCOG-144 v Ljubljani je v resnici UCOG-144 LJU, prva izmed planiranih situacij s pomočjo orodja UCOG. Naslednje se bodo zgodile v drugih evropskih pa tudi neevropskih mestih v naslednjih letih in desetletjih. Mislim, da bom orodje UCOG razvijal kot to, kar njegovo ime pomeni, kot orodje za kolonizacijo in orientacijo v prostoru, ki bo konec koncev dostopno vsakemu posamezniku ali posameznici, ki bi za njegovo uporabo pokazal interes, ne glede na to, kje živi in katero okolje želi proučevati. Utopična slika je seveda groba psihogeografska karta sveta.

ČKZ: Kako pa si UCOG-144 prvotno zasnoval?

PRVA ZASNOVA PROJEKTA

Prva zasnova projekta – natečaj Urbanaria 1994⁵

1. UCOG-144 je projekt, namenjen zasedbi izbranega fizičnega prostora-površine in orientaciji na njej. V primeru UCOG-144 je prostor-površina mesto.

2. Ko je urbanizem v 20. stoletju postal medij družbene in politične kontrole, je začelo mesto postopoma zamirati. Vse večja fragmentacija okolja je povzročila tudi fragmentacijo komunikacijskih odnosov med ljudmi. Mesto je za posameznika izgubilo status zaključene celote in se prelevilo v mrežo, v kateri vsakdo obvladuje samo določene segmente. Individualizacija mesta je povzročila izgubo identitete urbane celote. Mesto je izgubilo status katalizatorja medsubjektivnih odnosov.

3. Zadnji dve desetletji 20. stoletja smo pričra komunikacijski homogenizaciji (predvsem) urbanih okolij. Tehnološka revolucija je ustvarila nove prostore, površine znotraj obstoječih fizičnih entitet. Odprti so novi, od realnega prostora mesta neodvisni elektronski prostori komunikacije. Fizično gibanje v času in prostoru postaja navidezno nepomembno, vse vitalne socialne funkcije lahko opravimo iz zaprte entitete naše mikroekologije. Mesto je navidez izginilo. Realna fizična orientacija se izgublja.

4. Projekt UCOG-144 bo omogočil s pomočjo tehnološkega instrumenta obnovo fizičnega stika in orientacije v okolju. Akter bo z UCOG-144 vsak trenutek vedel, kje v novem, odkritem in z njim določenem prostoru je, medtem ko se bo na monitorski enoti, ki bo postavljena v centru prostora akcije, zapisovala pot njegove zasedbe prostora – kolonizacijska pot. Preko radiosvetilnikov, osebne sprejemne in procesne enote ter monitorske procesne enote bo projekt omogočil opazovalcem spremljanje postopka zasedbe in vzpostavitve orientacije v urbanem prostoru v realnem času. Projekt se bo nadaljeval in razvijal tudi po svoji prvi predstavitvi, ob zasedbah površin LADOMIR-faktura in v vseh nadaljnjih akcijah, ki bodo izvedene v okviru PROJEKTA ATOL.

POGOVORI V HACIENDI

ČKZ: Ali lahko koncipiraš pozicijo izven spektakla?

MARKO PELJHAN: Mislim, da po vsem povedanem ne, čeprav moram povedati, da je projekt, ki ga trenutno razvijam, MAKROLAB, deklarativno to, pozicija izven spektakla, pozicija izven družbe v deklarativnem smislu (ker je nedeklarativen smisel glede na vsa znana dejstva pač nemogoč, poleg tega pa je to še vedno t. i. umetniški projekt in po definiciji, tudi če to noče biti – simulacija, ki je podvržena zakonom prezentacije umetnosti). MAKROLAB bo ustvarjeno zaprto in izolirano okolje, ki pa bo v svojem bistvu in notranji strukturi komunikacijski center in dodelano reflektivno orodje. Vendar deklarativno v izolaciji, postavljeno v stanje, ko s svetom in o svetu komunicira samo preko vmesnikov. Moja teza je, da šele takšna pozicija, ki je deklarativno izolirana in omogoča komunikacijo omejenega števila posameznikov, proizvaja kodo za evolucijo socialnih odnosov. Skratka, izolirani posamezniki v omejeni, a intenzivni izolaciji proizvedejo več evolucije v socialnih odnosih kot družbena gibanja velikih geografskih in političnih razsežnosti. MAKROLAB bo ustvarjen za to, da to tezo preveri.

ČKZ: Teza, ki jo razvijáš, se mi zdi zanimiva tudi s stališča "razlike" v primerjavi s šestdesetimi leti, ki si jo izpostavil na začetku najinega pogovora. Namreč prav v šestdesetih je postalo s porastom novih političnih gibanj, kot npr. feminizmom, politično ključno "spojiti" zasebno z javnim oziroma "razgrniti" vse njegove politične dimenzije; namreč, prav ločenost

se v Baudrillardovem "prizoru" predstavitev pojavi v poljubnem prostoru:

"Vsi sistemi predstavitve, tudi telo, so ta prizor prikriili. In mogoče je to, kar je danes izgubljeno, samo možnost, da izumemo tovrsten čarobni prostor."²⁷

Za mejni prostor, ki je uporaben za analizo umetniškega dela kot "resničnega sveta", lahko rečemo, da je na pragu med znotraj in zunaj ali kot pravi Andrew Blauvelt v *Emigre*:

"Dilema, biti tako v kulturi in okrog nje, je na drugi ravni: na ravni subjektivnosti. Izraz 'znotraj in zunaj' tvori položaj subjekta, pa čeprav je paradoksen. Tako kot je položaj subjekta razumljiv le, če je določen v odnosu do drugih položajev, tako je razumljiv tudi tako postavljeni subjekt. Za zaznavanje meja nas samih, naše identitete in naše kulture potrebujemo druge stvari."²⁸

III

"Vsakič, ko je meja med umetnostjo in vsakdanjikom izbrisana, se odzovemo tako, da jo znova vzpostavimo."²⁹

Hojo lahko torej opredelimo kot mejno dejavnost, tako individualno (solo) kot tudi kolektivno. Umetniki prepletejo našo hojo s svojo, ali obratno, našo negibljivost s svojo opisano ali pričevano hojo. Torej, nekateri sprehajalci ne veljajo za sprehajalce, temveč za predmete, in nekateri od njih se odpravijo na sprehode, so v dinamičnem stanju.

Guillermo Gómez-Peña znova prehodi mejo med Mehiko in ZDA – mejo, ki predstavlja njegovo "vmesnost", kot pri Chicanu in gospodarski razmejitev med

dvema državama (Border Brujo); Mandik potuje po Evropi deset let, poroča in s poti pošilja umetniška dela na določene lokacije, kamor je namenjen. Fiona Templeton vodi "stranke" na individualna dramatična popotovanja po Manhattnu in londonskih ulicah (YOU - The City); Gillian Dyson manipulira z razgledom svojega občinstva na potovanju v Canary Wharf (Manoeuvre at Camerawork). Abramović in Ulay sta se srečala na sredini kitajskega zidu, ki sta ga prehodila vsak iz ene strani (The Great Wall Walk). V *Čakajoč na Godota* Beckettovi anti-junaki hodijo v krogih in tako preživljajo čas, ki jim je ostal do smrti. Akterji, sprehajalci projekta UCOG-144 Marka Peljhana individualno zaznavajo urbano okolje in se hkrati gibljejo z zavestjo, da je njihova lokacija vsak trenutek določljiva in mapirana na internetu. Sprehajalci UCOG-144 sestavljajo z svojimi izkušnjami, mislimi, opazovanji psihogeografsko karto; informacije iz lokacij se v realnem času vnašajo v dinamično (saj se konstantno dopolnjujejo) dokumentacijo na internetu.

Ironično pa je, da lahko rečemo, da je ena izmed glavnih 'pomanjkljivosti' hoje to, da se dogaja v realnem času. Hojo bi lahko opredelili kot liminalno dejanje; torej da se dogaja v realnem svetu in deluje v okviru domišljije, saj se je obenem spominja. Hodimo in obenem se s časovnim zamikom "spominjamo", kar smo videli. Debordovo predstavitev "avtentičnega" sprehoda skozi dokument lahko beremo tudi kot fikcijo: mogoče si je celotno stvar izmislil, za delo UCOG-144 Marka Peljhana, ki se še dogaja in da ga bomo morda lahko izvajali tudi mi. Peljhan s pomočjo opreme prenaša impulze, zapise na internet sočasno, tako da akcija hoje in njeno mapiranje nista ločena procesa, potekata v realnem času in to omogoča, da vsakdan (hoja) ni prekinjen, širi se v prostor interneta.

Ponavadi delo, ki je zunaj galerije, vsebuje "sledove" objektivnosti (*objecthood*, predmetnosti). Delo, ki tega ne vsebuje, preprosto ni očitno – je nevidno. *Dérive* prezentira svojo identiteto kot serija sprehodov in kolažev. Pri nastajanju umetniškega dela pa mora Debord, na primer, delno opustiti svojo anti-umetniško ideologijo in postati del spektakla, ki se mu upira. Marko Peljhan v projektu UCOG-144 pa s prezentacijo na internetu ohranja komunikacijsko sredstvo iz vsakdanjika.

enega od drugega je način družbene dominacije kakor tudi posledica socialne fragmentacije, značilne za pozni kapitalizem, katera kritika ter utopični presežek je izpostavljen v gestu "zasebno je politično" in v poskusih gradnje novih skupnosti. Ali je vrnitev k zasebnosti, k izolaciji, k intimi, torej tudi strategija, ki je zavestno grajena tudi na preseganju strategij "odpiranja" in izpostave "transparentnosti" zasebnega, strategij, ki so nekoč bile del progresivnega političnega repertoarja?

MARKO PELJHAN: Ja, strategija izolacije v Projektu Atol je točno to. Kreativni posameznik v interakciji z drugimi kreativnimi posamezniki s ciljem razviti aparat individualne refleksije širšega družbenega in političnega stanja in njegove postopne transformacije. Pri tem sta izolacija in intima zame dva popolnoma različna pojma, pravzaprav sta znotraj tako postavljenih razmerij celo v dialektičnem odnosu. Ne gre za vrnitev k intimi, ki je po definiciji zaprt sistem, temveč za vzpostavitev stanja izolacije, ki prepoznava odtujitev in komunikacijo z drugimi sorodnimi odtujitvami kot svojo osnovno metodo. In ta metoda je seveda drugačna od "gradnje novih skupnosti", ni pa prav nič daleč od t. i. začasnih avtonomnih con, kot jih je razvil Hakim Bey. Danes je takšna struktura tudi zaradi razvoja tehnologije možna, v 60-ih pač ni bila. Ni bilo osnovnih pogojev za to.

ČKZ: Če je bila SI izjemno kritična do vrste specializacij, ločenih domen, odtujitev, fragmentacij, ki so značilne za umetniško ali intelektualno produkcijo v pogojih družbene delitve dela v poznem kapitalizmu, me zanima, kako ti kot režiser presegaš, če presegaš, tovrstne "pogoje" umetniškega ustvarjanja kot družbeno ločenega in privilegirane?

MARKO PELJHAN: To vprašanje je eno izmed centralnih vprašanj, ki so povezana s strukturo ustvarjanja in mišljenja, ki omogoča realnost, ki jo ustvarjam. Svoje delo vseskozi strukturiram kot integracijo različnih disciplin in metod dela ter se ne omejujem na danosti. Če delo to zahteva, je enkrat moja metoda znanstvena, drugič intuitivna, tretjič pa npr. destruktivna do samega objekta ali teze, ki jo poskuša proizvesti. Tukaj drugega kot odločitve, da ni pravil in meja, ni, zato tudi ne moremo govoriti o ločenosti od družbe ali celo privilegiranosti izbrane pozicije. Za mojo metodo dela te ločenosti preprosto ni.

ČKZ: Občutek imam, da je v tovrstni koncepciji umetniškega akta udelan element preseganja umetnosti. Pa ne gre samo za preseganja v smislu umetnosti kot ločene in privilegirane družbene domene, po katerem hierarhizacija izkušenj v umetniške in neumetniške odseva hierarhizacijo družbene delitve dela, temveč tudi, če se vrnem k tvoji izpostavi komunikacije, za konec umetnosti v času, ko komunikacija poteka preko svoje negacije oziroma preko izolacije. Ali je torej v luči tovrstnega preseganja umetnosti mogoče tudi na novo koncipirati umetniško dejavnost, in če misliš, da je, na kakšen način bi jo ti koncipiral?

MARKO PELJHAN: Mislim, da sta UCOG-144 in MAKROLAB že projekta, ki odgovarjata na to vprašanje. Ne smeš pač pozabiti, da so moji odgovori najbolj točno zapisani v mojem delu, ki pa je seveda aktivnost v evoluciji. Ni končne točke, cilj se stalno transformira, kot se transformira in mutira objekt kreativne refleksije.

ČKZ: Ne morem se znebiti misli, ki jo je ob povsem drugačni priložnosti zapisal Amilcar Cabral, češ da mora drobna bouržoazija v tretjem svetu – če želi dekolonializacijo zares izpeljati do konca – narediti kolektivni samomor. Mar popolna realizacija umetnosti od umetnikov ne zahteva nekaj podobnega, oziroma kot bi rekli situacionisti – mar ni realizacija umetnosti odvisna od njenega zatrtja oziroma ukinitve?

Enkratne kulturne, umetniške akcije (efemere), ki delujejo v marginalnih prostorih hoje, so karakterizirane delno s časovno omejenostjo dogodka in delno izstopajo zaradi svoje drugačne vizualne podobe v umetnosti. Kolaž Golo mesto opisuje tako konec mejnosti oziroma prehod iz mejnega h kulturi spektakla in spominja na 'imaginarno', narativno potovanje po inspirativnih pariških ulicah. Oba elementa – hoja takrat in kolaž danes – sta pri iskanju avtentičnosti umeščena v sedanost. Čarobna intenzivnost imaginacije o akciji hoje preko dokumentacij (kolaž Golo mesto, prezentacija UCOG-144 na internetu) pa narašča z njeno historično avro in njenim drsenjem iz tukaj in zdaj.

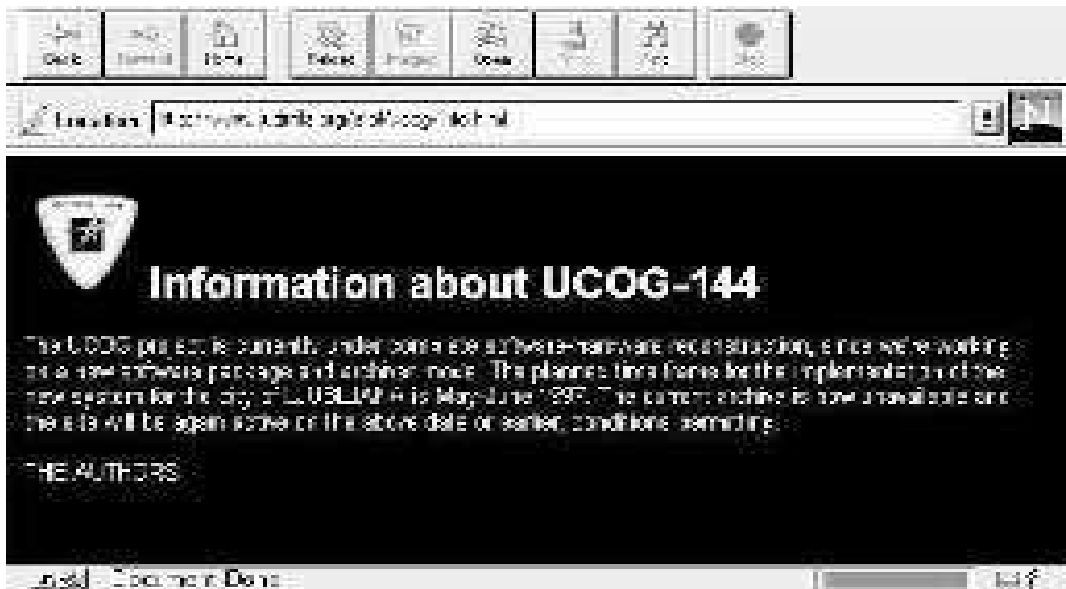
Špela Mlakar je Master of Arts (um. zgod. 20. stol. in prihoanaliza) Goldsmiths College, UCL (London). Med drugim vodi v Moderni galeriji v Ljubljani stike z javnostjo in pedagoške dejavnosti.

Reference in viri:

¹ Peter Bürger, "Aporias of Modern Aesthetics", London 1991.

² Citirano v Tony White, instalacije Gordane Stanišić, The Shaw Room gallery, 1994.

³ Glej Jean Baudrillard, *America*. Verso, London 1991 in "The Year 2000 Has Already Happened" v Arthur in Marilouise Kroker (ur.), *Body Invaders: Sexuality and the Postmodern Condition*. Macmillan, London 1988.



⁴ Greil Marcus, "Guy Debord's Memoirs: A Situationist's Primer" v Elizabeth Sussman (ur.), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationists International 1957-1972*. MIT Cambridge Mass. 1990.

⁵ Jean Baudrillard, "The Non-Functional System of Objects" v *Revenge of the Crystal*. Pluto, London 1990.

⁶ Anne D. Wallace, *Walking, Literature in English Culture*. Clarendon, Oxford 1993.

⁷ Wallace, *ibid.*

⁸ Beseda saunter ima svoje korenine tako v *sans terre* – brez doma kot v *Saint Terre* – sveta dežela.

⁹ André Breton, "What is Surrealism?" v Franklin Rosemont (ur.), *What is Surrealism?: Selected Writings*. Pluto, London 1978.

¹⁰ Sigmund Freud, *Civilisation and its Discontents*. Hogarth, London 1963.

¹¹ Guy Debord v *Situationist International Anthology*, uredil Ken Knabb, University of California, Berkeley 1981.

¹² "Une fois dans l'impasse, la seule chose qui vous reste a faire est d'essayer d'en sortir. Pour moi, en sortir signifiait quitter la page pour l'espace concret, l'espace réel." Vito Acconci v pogovoru s Hans-Ulrichom Obristom v *Hors Limites: L'Art et la Vie 1952-1994*. Centre George Pompidou, Pariz 1994.

¹³ Guy Debord, *Situationist International Anthology*, op. cit.

¹⁴ Guy Debord, *Society of the Spectacle*, citirano v *On the Passage of a few people...* op. cit.

¹⁵ Guy Debord, *Society of the Spectacle*, 141. poglavje. Black & Red, Detroit 1983.

¹⁶ Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, 149. poglavje, op. cit.

¹⁷ Guy Debord, *Situationist International Anthology*, op. cit.

¹⁸ Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, citirano v Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationists International in the Postmodern Age*. Routledge, London 1992.

¹⁹ A. Vidler, *The Architectural Uncanny*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1992.

²⁰ Vito Acconci v pogovoru z Jeffom Rianom, *Flash Art* jan./feb. 1994.

²¹ Gilles Deleuze in Felix Guattari, 'Treatise on Nomadology' v *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, str. 367.

²² Peter Bürger, op. cit.

²³ Victor Turner, "Liminality and Communitas" v *Ritual and Theatre*. PAJ, New York 1987.

²⁴ Andre Breton, citirano v uvodu k *Le Paysan de Paris* Louisa Aragona. Picador, London 1971.

²⁵ Victor Turner, op. cit.

²⁶ Theresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan, London 1987.

²⁷ Jean Baudrillard v pogovoru z Guyem Bellavanceom v *Revenge of the Crystal*, op. cit.

²⁸ Andrew Blauvelt, "In and Around" v *Emigre* št. 32.

²⁹ Peter Bürger, op. cit.

MARKO PELJHAN: Realizacija umetnosti kot kreativnega procesa, ki ima socialne konotacije in je del nekega individualnega etičnega algoritma, prav gotovo ni odvisna od svoje ukinitve. Je pa npr. zadržje radikalnih pozicij lahko zelo koristno za to umetnost. Poglej samo primer Laibacha in NSK pri nas, ali pa SRL (Survival Research Laboratories) v ZDA, ali pa pozicijo, kakršno si ustvarja Alexander Brener. V stalni konfrontaciji in izpraševanju centrov moči se ustvarjajo vsebine, do katerih brez te konfrontacije, ki je imela za posledico ukinitve ali sodno preganjanje nekega fenomena, sploh ne bi prišlo. Ta fenomen sicer ni nič nenavadnega in verjetno tvoje vprašanje ni ciljalo sem, vendar so takšne konfrontacije vseskozi, tudi v primeru SI, pripeljale do spremembe forme in evolucije v odnosih. V nekem smislu so se ta dela in gibanja ter posamezniki realizirali skozi zadržje, vendar vsi delajo naprej. Tudi SI je leta 1972 formalno nehala obstajati, vendar so vsi njeni bistveni akterji delovali naprej, kot posamezniki in simbolno še vedno kot SI, bivša SI; vendar Deborda ali Vaneigema ali Asgerja Jorna, brez konteksta, ki jim ga je ponudila SI, ne moremo razumeti in jih tudi nismo nikdar zares brali. Tako da bi, kar se vprašanja tiče, lahko rekli, da kreativnost po realizaciji v zadržju vrača udarec. Če tam kreativnost seveda obstaja.

ČKZ: *Obstoj kreativnosti? Zgodovinski pogled nam razkriva njen propad. Ponudil bom "hitro" tezo, ki bi rad, da jo komentiraš. Namreč, če je boj proti totalitarizmu bil predusem kulturni boj in če je ta omogočal kreativno samorealizacijo, ki jo razni totalitarni sistemi onemogočajo, potem je zmaga enega totalitarizma (tržnega) nad drugim (partijskim) v imenu kulturnega boja (ki je zdaj zmagoslaven doživel svojo nacionalno-državniško materializacijo) maščevalno udejanjenje teze o realizaciji umetnosti skozi njeno ukinitve, kajti proces kulturnega protitotalitarnega boja je razkril nekatere najlepše in najintenzivnejše umetniške akte, njegov sad pa največjo bedo te dejavnosti. Če je stanje, v katerem smo se znašli, tudi odgovor, ki ga je nekoč ponudila umetnost, potem je moralo biti izhodiščno vprašanje zelo neumno.*

MARKO PELJHAN: Seveda se absolutno ne morem strinjati s tako omejenim pogledom na pojem kreativnosti. Zame je ključna, drugega sploh ni, definiral pa bi jo kot stalno aktivno stanje zavesti, ki ni zaprtv v notranji krog, temveč vseskozi

proizvaja in komunicira z zunanjim. Strinjam pa se s tvojo observacijo paradoksa, ki je povzročil, da je t. i. "kulturni boj" omogočil zmago enega totalitarizma nad drugim, vendar je potrebno pogledati, kdo je bil simbolni nosilec tega kulturnega boja. Kje so ti ljudje danes, kakšen je sploh v resnici ta kulturni boj bil. V 80-ih (če sem prav razumel, misliš predvsem na 80-leta v Sloveniji...) je bila fronta t. i. civilne družbe nominalno zelo široka, velik del današnje oblasti je bil vključen vanjo. Danes je ta fronta fragmentirana, obstajajo posamezne celice, ki še med seboj trenutno težko komunicirajo. To stanje ni samo lokalno, temveč je širši pojav. Celotni Vzhod je v podobni situaciji, ki še zdaleč ni tako transparentna kot je bila včasih. Tudi zaradi vsega, kar sva omenila v tem pogovoru. In za preseganje tega stanja si je potrebno postavljati nova izhodiščna vprašanja in kreativno delati naprej. To je vse in cilj je še daleč.

Opombe:

¹ Pričujoči del teksta povzemamo po knjižici *UCOG-144 IJU: Dokumenti-spisi-pravila uporabe*, Ljubljana 1996.

² Projekt se ni zaključil septembra 1996, temveč še traja.

³ *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* (ČKZ) je v pogovoru, ki sledi, predstavljal Nikolai Jeffs. Obe strani si pridržujeta pravico medsebojnega distanciranja.

⁴ Špela Mlakar, tipkopis, London 1996.

⁵ V tradiciji nelinearnih naracij je treba poudariti, da je pričujoči tekst vzet iz knjižice *UCOG-144 IJU: Dokumenti-spisi-pravila uporabe*, Ljubljana 1996, temu zatem sledi nadaljevanje pogovora.