

Umetnik – *flâneur* po naročilu: izrinjanje čutnega kot umetniška metoda

ALENKA PIRMAN

UVOD

Kdor bi bil rad slišan v množici, pravi Jonathan Swift, se mora dvigniti nad druge, pri tem pa si lahko pomaga s tremi izumi: s prižnico, vislicami ali odrom. Šele tako vzvišen bo lahko nemoteno govoril, a mora pri tem paziti, da se povzpne dovolj visoko, da bodo njegove besede padale na občinstvo z ravno pravšnjo težo (Swift 2004: 3–6). Ta satirična bravura opisuje vse attribute umetnostnega delovanja: institucijo, posameznika, občestvo, tehnike, taktike in metode ter konkurenco. Najprej je tu občestvo kot množica. »Povzpnetnik«, ki ima nekaj povedati, jo lahko prekvalificira v občinstvo, če se le posluži pravih tehnik in sodeluje

v ustreznih ideoloških aparatih ter s tem pridobi poseben izjavljalni položaj, kot je to vprašanje mnogo kasneje razdelal Althusser. Swiftov repertoar konkurenčnih možnosti je tudi predhodnik Marxove družbene nadstavbe: pridiga (religija), javna usmrtitev (pravo) in predstava (umetnost) so tiste, ki omogočajo vsaj začasno privilegirane položaje.

Ne bom kopala po osebnih vzrokih za averzijo do spektakelske funkcije umetnosti in njene ogabne družbene vloge, a kot izšolana umetnica zahodnega tipa sem lahko v »katalogu« pozgodovinjenih umetniških sprevačanj tradicije, formalnih pravil in družbenih pričakovanj našla tolažbo v dveh različnih pristopih – karnevalskem in asketskem. Če je prvi umetniško delovanje navil do absurda (npr. dadaizem, Fluxus), ga je drugi zavrl do roba samoukinitve (npr. Marcel Duchamp, nematerialna konceptualna umetnost, situacionisti, skupina OHO ...). Seveda gre za primere, v katerih je učinek pač dosežen z različnimi, celo paradoksalnimi sredstvi (nič ni bolj spektakularnega od deklarirane tišine ali praznine, na primer) in pri katerih pridejo do izraza tudi sekundarne strategije, kot je dokumentiranje delovanja v živo in v odsotnosti občinstva.¹

Danes so postopki historičnih avantgard, ki so nekoč prelamljale tradicijo in se poigravale z mejo med umetnostjo in življenjem (ali jo, utopično, celo ukinjale), v kulturni industriji že popolnoma udomačeni, celo pričakovani: »Kar se upira, sme preživeti le tako, da se pridruži« (Horkheimer in Adorno 2002: 144). Tako me je leta 2004 doletelo vabilo k projektu, ki »spodbuja živo ustvarjalnost aktualnega trenutka, brez okvirov, ki jih nalaga teža likovne tradicije, [...] z namenom raziskovanja sodobnih oblik umetniškega izražanja v urbanem prostoru.«² Organizatorji so torej predpostavili, da je likovna tradicija ovira, ki umetnikom preprečuje neposrednejše, živo delovanje tukaj in zdaj. Galerijo so opredelili kot prostor tradicije, prostor »aktualnega trenutka« pa je lahko le mesto samo. V nadaljevanju bom premislila izkušnjo sodelovanja v tem projektu in izluščila poklicne zagate, ki izhajajo iz zastavitev, kot je bila ta v projektu *Extramoenia 5. Modeli za urbani prostor*.

-
- 1 Tovrstna dokumentacija (predvsem fotografije, filmski in video zapisi) ima pomembno funkcijo – primerno distribuirana služi kot dokazilo in informacija o izvedenem umetniškem delu ali celo kot njegov poglobljeni nadomestek (Alberro 2001: 5–13). To pa je že dovolj za obstoj v umetnostnem sistemu, tj. za »kompetentno razpravo« o umetnini, ne da bi delo osebno doživeli (Zabel 2006: 477).
 - 2 Podatke in navedke zajemam iz osebnega arhiva (korespondenca, medijska sporočila in medijske objave, fotodokumentacija, zapiski, promocijske tiskovine ipd.).

*Treba da se radi fabrikama
treba da se hoda ulicama
treba da se trči parkovima
treba da se spava krevetima
treba da se čisti ...
treba da se čisti ...
treba da se čisti ...*

(Katarina II, *Treba da se čisti*, ZKP RTVL, 1984)

Ti verzi povsem zadanejo moja opažanja Tržiča (Monfalcone), ko sem s prijateljico, sodelavko in soavtorico pohajkovala po mestu. Povabljeni sva bili k razstavnemu projektu na prostem, ki ga je organiziral Oddelek za kulturo občine Tržič.³ Izbrani umetniki iz Italije in Slovenije smo se v mestu znašli z nalogo, da »interveneramo« na vsaj eni od petih lokacij – šlo je za mestne četrti Aris, Panzano in Romana, Porticciolo Nazario Sauro in Marina Julia –, ki jih je izbrala neidentificirana uradna instanca, z utemeljitvijo, da gre za kraje z »različno urbanistično in socialno identiteto, ki na simboličen način predstavljajo širitev mesta in spremembe v njem«.

3 Delo *Treba da ...* je bilo zasnovano v soavtorstvu z Darjo Vuga in izvedeno leta 2004 v okviru mednarodne razstave *Extramoenia S. Modeli za urbani prostor*. Organiziral jo je Oddelek za kulturo občine Tržič (*Comune di Monfalcone – Assessorato alla Cultura*), skupaj z mestno galerijo, ki deluje v njegovem okviru (*Galleria comunale d'arte contemporanea di Monfalcone*; tedanji kustos je bil Andrea Bruciati). Z izborom slovenskih udeležencev so sodelovale Obalne galerije Piran. Kustosinji razstave sta bili Laura Saffredin in Majda Božeglav Japelj, sodelovalo pa je osem umetnikov oz. umetniških skupin iz Italije in Slovenije. Trajala je en mesec (9. julij–8. avgust 2004), najino delo pa je bilo zasnovano kot trajno in ga je na nekaterih lokacijah še mogoče videti. *Extramoenia* je bila tedaj že tradicionalna razstava na prostem (izraz se nanaša na pojav zunaj obzidja, izza zidov), ki jo je občina organizirala od leta 1999, vendar pa je kasneje zamrla.



Sliki 1 in 2: Tržič, pogled na dve od petih lokacij (Alenka Pirman, Darja Vuga, Tržič, 2004)

Za naju kot nedomačinki je bilo teh pet med seboj oddaljenih mestnih predelov precejšnja uganka. Tisto pomlad sva jih večkrat obiskali, tam posedali ali se sprehajali po okolici. Nisva iskali stika s prebivalci, nisva se zanimali za zgodovino mesta, prepustili sva se opazovanju, prisluškovanju in vohljanju. In kot da ne bi zaupali lastnim čutilom in občutkom, sva ves čas izdatno fotografirali. Vse to brez vnaprejšnjega načrta ali cilja. Iz zajetih vtisov sva izluščili enega redkih skupnih imenovalcev obiskanih mestnih predelov – izstopajoče izobilje enosmernih sporočil v obliki znakov in tabel s podatki, navodili, opozorili ali prepovedmi, ki so po množičnosti prednjačili pred grafiti ali kakršnikoli spontanimi vpisi meščanov. Mestna oblast v Trziču je s tovrstno regulacijo življenja v mestu demonstrirala dobrohotno skrb za dobrobit ljudi. Vse skupaj je na prvi pogled delovalo prepričljivo, vsa sporočila so bila oblikovno in tehnično v dobri kondiciji, ne glede na to, ali je šlo za degradirano ali pa gentrificirano mestno četrt. Razen zbledelih tabel s trim steze nad mestom, ki pa ni bila na »našem« zemljevidu ...

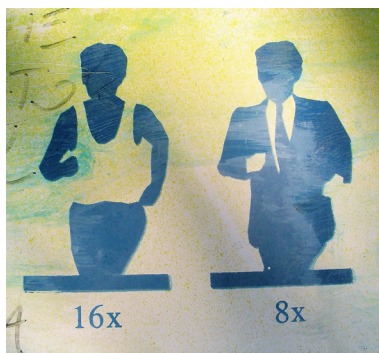


Slika 3: Trzič, trim steza Verdevita (Alenka Pirman, Trzič, 2004)

Recimo, da se ljudje lahko delimo tudi na tiste z več in na tiste z manj fizične kondicije. In neznan oblikovalec tabel za rekreativce je razliko v številu priporočenih ponovitev posamezne vaje ponazoril s podobama, ki sta pritegnili najino pozornost: moški v majici je človek v dobri formi, moški v obleki s kravato pa je človek, ki to ni. Mar ni s tem nehote (?) že interpretiral »širitve mesta in spremembe v njem« kot delitve prebivalstva na fizične in pisarniške delavce ter na njihove različne potrebe in zmožnosti? V motivu sva uzrli ikonografijo razredne neenakosti.

Najin prispevek k razstavi *Extramoenia* so bile: 1. izolacija motiva tekačev (dekontekstualizacija), 2. apropiacija motiva (reinterpretacija), 3. njegova premestitev na vseh pet »ponujenih« lokacij (rekontekstualizacija) in 4. nevpadljiva, toda trajna umestitev (mimikrija). V korespondenci s kustosinjo sva takole opisali najin poseg:

Nad Trzičem je med I. svetovno vojno tekla obrambna linija, kota 85. Po njej danes teče rekreativna proga, poimenovana *Verdevita* [Zeleno življenje]. Na njej najdete vizualna navodila za izvajanje telovadnih vaj. Če jim sledite, se morate odločiti, kateri skupini ljudi pripadate. Odslej se boste lahko odločali tudi drugod – ponavljajoči se motiv smo prenesli na medeninaste ploščice in jih vgradili v mestna tla.



Sliki 4 in 5: Motiv tekačev na šablonskem odtisu in na medeninasti ploščici (Alenka Pirman, Darja Vuga 2004)

ZLITJE Z MESTOM

Vzemimo, da je bil za naju motiv s trim steze ključen za vzpostavitev odnosa do neznanega mesta. Kot da se je ključ že skrival v samem mestu, le poiskati ga je bilo treba. In čeprav je občina v projektu

Extramoenia predvidela predvsemčasne umetniške popestritve »v džungli vsakdanjih dražljajev«, nam je skupaj s kustosinjo uspelo doseči trajno namestitvev. Motiv sva s propadajočih tabel prenesli v trajen, plemenit material, ki je oblikovno domislico povzdignil v večno resnico. A s takim pompom ne prideš dlje od spomeniške estetizacije človeških tegob, zato se nama je zdelo nujno, da se umetniško delo zlije z mestom, da ga mimoidoči na prvi pogled pravzaprav sploh ne opazijo. Navidezna efemernost. Večni tujek v dinamični mreži priporočil, navodil in predpisov foucaultovsko-pastoralne oblasti. Lahko bi rekli, da nama je uspelo. Ploščice v tržiških tleh vztrajajo in diskretno »prežijo« na mimoidoče že več kot petnajst let.



Sliki 6 in 7: Porticcio Nazario Sauro (v ozadju ladjedelnica Fincantieri) z vgrajeno ploščico od daleč in od blizu (Alenka Pirman, 2006)

UMETNOST V SLUŽBI

Namišljeni idealni mimoidoči bi na svoji rutinski poti, ko so čuti »avtomatizirani«, nekega lepega dne vendarle opazil ploščico z ne-navadnim motivom, si jo podrobneje ogledal, se nad njo zamislil in tako naprej. Delo torej stavi na naključno srečanje med neznanim domačinom in anonimnim, (samo)zatajenim umetnikom ter se s tem uvršča v tradicijo fantaziranja o mimoidočem kot plemenitem divjaku čistega pogleda (Bourriaud 2007: 143). Lahko bi rekli, da na tej premisi sloni tudi poetika ulične umetnosti (*street arta*) nasploh, ki je izvorno izključevala prav kulturnega posrednika, producenta z lastno agendo.

Naš primer torej ni prav nič izviren, nasprotno, ta romantični scenarij je bil vgrajen že v samo izhodišče projekta, kot ga je zastavil »naš« posrednik, tj. mestna kulturna politika: pristojni občinski uslužbenci predpostavljajo, da je stik z umetnostjo koristen za ljudi. Ker pa umetnost v galeriji ne doseže vseh, pač pa le že prepričano oz. kultivirano občinstvo, je treba ljudem omogočiti srečanje z umetnostjo tam, kjer so – na ulici. Ulice pa ni dobro prepustiti nepoklicanim, nemara celo subverzivnim anonimnim ustvarjalcem. Bolje je, da mestna oblast za »umetnost v urbanem okolju« poskrbi sama, s pomočjo prefinjenih kuratorjev sodobne umetnosti. Kot ugotavlja Rotar: »Mesto je družbeni topos, kjer se družbene tenzije in nasprotja odigravajo v spremenjeni (naddoločeni) obliki, kot interpretacije ali uprizoritve samih sebe, se pravi kot spektakel. In prav spektakularnost, teatraličnost oz. sceničnost so kategorije, ki v samodojemanju urbanega igrajo odločilno vlogo« (Rotar 1994: b. n. s.). Čeprav je bil projekt *Extramoenia* očarljivo subtilen dogodek, ki je prepričal prav z neslikovitostjo izbranih lokacij in »neinvazivnimi« (organizatorjev izraz), v mestni vsakdan vtkanimi umetniškimi izjavami, nas to ne sme zavesti. Lahko ga razumemo kot režiran prispevek lokalnega resorja za kulturo k tovrstnemu samouprizarjanju.

Ko govorimo o kulturni politiki, tj. »eni izmed vladnostnih tehnik in interesnem projektu oblastnih in drugih skupin«, govorimo o neizbežni instrumentalizaciji umetnostnih in umetniških praks, pri kateri se soočajo različni interesi in motivi (Praznik 2016: 14, 32).⁴ V projektu *Extramoenia*, ki ga je mesto prirejalo več let zapored, lahko skrb za povečanje dostopnosti umetnosti prepoznamo kot strategijo širitve vplivnega območja kulturne politike onkraj običajnih rezervatov za kulturo, v katerih potekajo »plemenitim divjakom« tuji rituali. Če bi vztrajala pri raziskavi motivacije lokalne administracije, bi izhajala iz teze, da projekt *Extramoenia* ustreza pristopu stroke, ki se ukvarja s popestritvijo življenja živali v ujetništvu (*behavioral enrichment*) in ujetništvo jemlje v zakup kot neizbežno dejstvo, a se bom na tem mestu ustavila in premislila poklicne zagate z umetnikovega

4 Sistematično jih je v knjigi *Umetnost v državi* razdelal John Pick, britanski raziskovalec kulturne politike in prvi profesor kulturnega menedžmenta v Evropi. Umetnost državi služi za 1. *doseganje »nacionalne slave«*, 2. lahko je kulturna ponudba kot *spodbuda in nagrada* za višje sloje mestnega prebivalstva ali pa 3. *placebo* za utišanje nezadovoljstva, 4. lahko se skoznjou vršita *vzgoja in izobraževanje* kot »'usposabljanje' za državni pogled na svet«, 5. mogoče je tudi *vzdrževati državno blaginjo* z ukrepi, ki naj bi zagotavljali enakopraven dostop do kulturnih dobrin, 6. lahko pa gre tudi za *kompenzacijo* za reševanje večjih družbenih problemov (npr. s podpiranjem umetnosti marginalnih skupin) in 7. *komericalizem* kot zadnji motiv, »kadar oblast podpira umetnost zaradi njene domnevne ekonomske vrednosti« (povzeto po Praznik 2016: 30–31).

zornega kota. Potreba oblasti po kultiviranju prebivalstva se namreč ujema z novim svetoboljem, ki umetnike pesti od devetdesetih let prejšnjega stoletja: kako ohraniti družbeno relevantnost poklica? Morda tako, da postanemo družbeno odgovorni in koristni?! Za to so tovrstna javna naročila zelo dobrodošla. Sedaj ko smo razgrnili nič kaj romantične motive za romantičen pogled na umetnost, se bomo torej vrnili k razmisleku o umetnikovem izjavljalnem položaju, do katerega gojim skepsu in odpor.

PREKARNI PRIVILEGIRANEC

Nekoč so bili v modi *flâneurji*, izobraženi mestni postopači z umetniškimi pretenzijami. Navdihnjen z njimi je Walter Benjamin v tridesetih letih 20. stoletja razvil koncept posebne ustvarjalne drže, ki v modernem, mehaniziranem in urbaniziranem svetu rafinirano zaznavanje na videz nepomenljivih podrobnosti spreminja v spoznavni proces. Človek v poblagovljenem svetu brezobzirnega »napredka« nima več dostopa do metafizične realnosti, *flâneur* pa lahko – kot medij – v zaznanih urbanih drobcih odčita vsaj njen odmev. Za to mora opustiti prevladujoči vrednostni sistem in načine zaznavanja, zbirati podrobnosti, ostajati občutljiv za vse možne korelacije in se odpovedati sodbi oz. vsiljevanju teoretskih konstruktov (Birkerts 1983: 165–166, 170–171). Ali z drugimi besedami, »flanerija ni le pohajkovanje in zevanje, ampak transformacija urbanega opazovanja v kulturno delo« (Paetzold 2001: 115). V akcelerirani sodobnosti je tovrstno, časovno potratno iskanje smisla, v izogib apokaliptičnemu razpoloženju, poverjeno umetnikom. Vešči smo senzibilnega zaznavanja, ki ga znamo nato na neobičajen način povezati in kondenzirati v umetniško delo. Medeninaste tablice v tržiških tleh je tako mogoče interpretirati tudi kot samoironičen poklon Benjaminovemu konceptu *flâneurja*. Sodobni umetnik lahko figurira kot »*flâneur* po naročilu«.

Z našim primerom lahko osvetlimo paradoks umetnikovega realnega položaja na trgu: kar se kupuje, je privid umetnikove moralne neoporečnosti, ta pa mora vedno znova ustrezati naročnikovim ciljem. Šolani, v umetnostni sistem vpeti umetnik se odlikuje s (samo)disciplino in homologirano umetniško prakso, ki mu omogočata delovanje »v dobro občestva«. Gre za vlogo prekarnega pastoralnega delavca, sredstvo njegovega nagovora pa je umetnina, »nekakšna pridiga, v kateri umetnik postavi svojo notranjo resnico pred

gledalce, ti pa jo morajo poskusiti doumeti z intimnim izpraševanjem sebe in s poglobljenim gledanjem umetnine« (Pezelj 2016: 254). Umetnik je torej prikladen za sodelovanje v vladnostnih procesih in se v njih (vsaj na dolgi rok) dejansko lahko izkaže za poklicanega, kompetentnega, toliko bolj, če dvomi v vlogo pastirja ali jo nemara celo zavrača.

Nihče od sodelujočih umetnikov v projektu *Extramoenia* ni javno podvomil v poklicanost, da svoje videnje mesta deli z mestnimi prebivalci. Da bi nekaj dosegli ali ustvarili, piše umetnostna zgodovinarica Mary Ann Staniszewski, moramo verjeti, da imamo do tega pravico. A zgolj zaupanje v lastno usposobljenost in opolnomočenost še ni dovolj, imeti moramo tudi dejanski dostop do prizorišč moči (Staniszewski 1995: 128). Po Swiftu je paradoks v tem, da dostop do vzvišenega položaja umetniku nikakor ne zagotavlja tudi ekonomske in socialne vzdržnosti. Antropolog Alfred Gell pritrjuje: »Poplačilo umetnika ni poplačilo za njegov znoj, tako kot kovanci, ki jih vržemo v pušico niso plačilo vikarju, da moli za naše duše. Če so umetniki sploh plačani, kar ni pogosto, je to priznanje za njihovo moralno prevlado nad laično publiko [...]« (2006b: 181–182). Naj takoj dodam: danes je v javnosti konstantno prisotna lamentacija o bednem ekonomskem položaju sodobnega umetnika, ki napeljuje na misel, da bi bilo vse lepo in prav, če bi le država, kupci in davkoplačevalci dovolj cenili njegov pomen in napore. A umetnikov strukturni položaj ne bi bil prav nič manj sporen, če bi ta za svoje delo prejemal »pravično« plačilo. Revščina se morda lepo poda prividu moralne avtoritete, nikakor pa ne zmanjšuje soodgovornosti pri soudeležbi v ideoloških projektih. Cena za dostop do prizorišč moči je pristajanje na ustanovo avtonomne umetnosti, posledica tega zapika pa je impotenca umetnikovih pridig (Močnik 2016: 292).

Sklep je na dlani: arzenal umetniških tehnik, taktik in metod izkazuje smelo, a na neuspeh obsojeno trkanje ob meje (beri: oplajanje) sistema, ki umetnosti onemogoča realne družbene učinke, ji pa zagotavlja obstoj, njeno avtonomijo. A estetika avtonomije v svojem izvoru seveda ni brezinteresna, pač pa v službi krpanja izgubljene totalitete najboljšega izmed možnih svetov (Fischer-Lichte 2008: 328–329). Deterministična zanka, v katero smo se ujeli, pa ni prav nič produktivna. Poglejmo čez plot!

Antropološki pogled na umetniško delovanje je blagodejen, tako demokratičen in toleranten je. In tudi glede krpanja totalitete mu je vse jasno: »Pisati o umetnosti je [...] pravzaprav pisati bodisi o religiji, bodisi o nadomestku zanjo, s katerim se zadovoljijo ti, ki so zavrgli zunanje oblike tradicionalnih religioznih oblik« (Gell 2006a: 124). Že res, da se antropologija smeji utvaram o, recimo, visoki in nizki umetnosti ali pa prizadevanjem, da bi ločili dobro od slabe, a to še ne pomeni, da ne obravnava umetniškega delovanja kot nečesa posebnega.

Danes to počne predvsem na dva načina. Po eni strani se navdihuje v vizualni umetnosti kot upoštevanja vredni obliki vednosti. V umetniških postopkih in izpeljavah pa vidi dopolnilni nabor lastnega izraznega arzenala, ki presega uporabo vizualnih sredstev za golo ilustracijo besedila. Pri tem svoj interes za sodelovanje in medsebojno metodološko oplajanje zavestno osredotoča na eksperimentalno raziskovalno delo in samo produkcijo vizualnih izdelkov (Schneider in Wright 2006; Schneider 2008). Ko se začne tovrstno gradivo razstavljati v galerijah in umetnostnih muzejih, uklenjeno v protokole umetnostnega sistema, lahko sklepamo, da njegova potencialna metodološka in spoznavna vrednost za antropološko vedo uplahne (glej obravnavo Lotharja Baumgartnerja v Schneider in Wright 2006: 17; Schneider 1996). Po drugi strani pa antropologija umetnost preučuje tudi s pomočjo teorije, ki se osredotoča na »proizvodnjo in obtok umetniških predmetov« kot funkcij neposrednega »konteksta družbenih odnosov« (Gell 2006a: 22).

Malo prej smo umetniško delovanje ujeli v past. Ta se, če karikiram, defetistično napaja iz razkoraka med motivacijo, intenco ali deklaracijo umetnikovih dobrih namenov ter nezmožnostjo, da bi jih skozi umetniško delo realiziral, saj ga pri tem ovira ravno zapik institucije umetnosti, torej že sam položaj izjavljanja. Tudi z antropološko obravnavo se ne moremo izogniti dejstvu, da je sodobna umetnina »proizvedena [...] kot funkcija obstoja specifičnih 'umetnostnih' institucij« (Gell 2006a: 18), lahko pa se vprašamo o naravi te funkcije. Gell pojmuje umetnost kot sistem »dejavnosti, ki si prizadeva spremeniti svet« (2006a: 16). Če se torej poglobimo v konkretni umetniški projekt, z vidika odnosov med vsemi vpletenimi, sproduciranimi in interpeliranimi entitetami, lahko razširimo razumevanje njegovega učinkovanja, saj so »[a]ntropološki odnosi [...] realni in imajo biografske posledice« (Gell 2006: 21). Vprašanje je torej, kam, kaj in na kaj »merimo«. Zdi se, da umetnostno produkcijo zaobjame precej velikodušneje kot umetnostni zgodovinar ali sociolog kulture – in pri

tem lahko zanemari ali celo izpodbija hierarhično razlikovanje med zahodno in nezahodno umetnostjo.⁵

Do kakšnih spoznanj bi torej lahko prišli, če bi odmislili vse, kar smo doslej povedali o umetniškem delu *Treba da ...* in mu namenili antropološko obravnavo?

UMETNINA IN NJEN VSAKDAN

Ugotovili smo že, da nam je za svež pogled na umetnino oz. na njeno soseščino najbolj v napoto prav umetnik. Enako velja za hierarhični cirkus okrog umetnosti, ki v njej vidi, kot smo pokazali z navajanjem različnih avtorjev, transformativno moč in sredstvo za doseganje transcendence. Ampak v Tržiču že poldrugo desetletje ždi v tleh nekaj od sonca in dežja potemnelih ploščic. Kariero so začele predvidljivo: ob otvoritvi razstave *Extramoenia* so protokolarno sicer zastopale avtorici, v resnici pa so bile v najtesnejšem odnosu z mestno občino (pobuda, financiranje, selekcija, tehnična izvedba itn.), kar že nakazuje trpno vlogo umetnika, ki ga v takem nizu Gell opredeli kot obrtnika (2006a: 45), ujema pa se tudi z mojo opazko o »*flâneurju* po naročilu«. A v vsem tem času so medeninaste ploščice z ne navadnim motivom nemara le ujele kakšen pogled in sprožile tudi drugačne odnose. O tem nimamo nikakršnih poročil. Če bi se nam vprašanje o sprožanju drugačnih odnosov zdelo vredno truda, bi morali ponovno na teren. Na osnovi opazovanja z udeležbo ali intervjujev z okoliškimi prebivalci in mimoidočimi bi lahko *in situ* obravnavali morebitno delovanje zdaj že dobro uležane umetnine. Morda bi s primerjavo lahko celo zaznali nekakšne razlike v mestnih predelih, ki jih je daljnega leta 2004 izpostavila že občinska administrativna instanca, s tem ko jih je sploh izbrala za prizorišča umetniških del. Potrpežljivi bralec tega spisa je iz prve roke izvedel za genezo motiva, pri katerem podoba tekačev s table na trim stezi deluje kot prototip. Predvidevam, da ta povezava ne bi bila izpričana pri poizvedovanju

5 Kako izvede to operacijo, je zame zaenkrat še kar precejšen misterij, saj je kategorija umetnosti razmeroma mlada in skovana v zahodni družbi: »[M]uzej je stroj, ki proizvaja umetnost iz neumetnosti. Zunaj muzeja sploh ni umetnosti. Umetnost je razmeroma nov izum, razširjen le v omejenem času in prostoru – proizvod revolucionarnega terorja, vojne in nasilne razlastitve. Muzej je z zahodnim imperializmom v 19. stoletju, torej po razsvetljenstvu, razlastitvene strategije meščanske revolucije prenesel na ves svet. Evropske sile so s svojimi vojskami zasedle svet. To jim je omogočilo, da so dragocene predmete, ki so jih različne kulture uporabljale v kontekstu religije ali reprezentacije oblasti, prenesli v muzej in jih prefunkcionirali v umetnine.« (Groys 2002: 101)

na terenu, saj so lokacije med seboj precej oddaljene, table pa so bile že pred desetletjem in pol v slabem stanju. Mogoče je, da bi antropologov sogovornik na terenu priklical domišljajske stereotipne podobe delavca in uradnika, ki so kot prototip prototipa služile že oblikovalcu tabel ... Ali pa motiva na ploščicah sploh ne bi povezal z razredno neenakostjo in v njem ne bi videl nič spornega. V vsakem primeru velja, da lahko preučevanje ikonografije umetnin in iskanje izvornih predlog mirne duše prepustimo umetnostnim zgodovinarjem, saj za vsakdanje, neakademsko delovanje umetnine nista bistvena. Vendar me pri vsem tem bega nekaj drugega. Gellova teorija umetnosti umetniškega predmeta sploh ne definira, kar je sicer dober obet za svež pristop:

Umetniški predmet je karkoli, kar je vstavljeno v »režo«, predvideno za umetniške predmete v sistemu pojmov in odnosov [...] O naravi teh predmetov ni nič določljivo vnaprej, saj je teorija postulirana na zamisli, da je narava umetniškega predmeta funkcija matrice družbenih odnosov, v katero je ta predmet vložen. Nima »notranje« narave, ki bi bila neodvisna od odnosnostnega konteksta. (Gell 2006a: 16)

Če se torej sosesčcina do nekega predmeta vede, kot da je umetniški, potem ta to tudi je. Zahodna umetnost, kamor spada tudi obravnavano delo *Treba da ...*, je izrazito institucionalno definirana. Ritualni produkcije, distribucije in konzumacije so predpisani (zgodovina umetnosti, kot rečeno, je sestavljena pretežno iz njihovih sprevečanj). S soavtorico sva v izogib tovrstnim ritualom izpeljali precej ukrepov, da bi delo v mestu obstalo inkognito. Po ceremonialni otvoritvi leta 2004, na kateri se je odvil vpis v umetnostni sistem, je delo zaživelo svoje neodvisno življenje in se zlilo z okoljem. Matrica je zabrisana, običajen ritual ob stiku z umetnino je suspendiran. Če je kdaj kakšen mimoidoči katero od ploščic uzrl in se ji tako ali drugače posvetil, lahko o naravi in trajanju odnosa samo špekuliramo. Toda ta položaj »pod radarjem« je zanimiv: Gell samemu predmetu ni pripisal nikakršnega »žarčenja« (notranje narave), ki bi ga izdajal za umetnino. Nasprotno, je trdil, da jo določa šele matrica odnosov. Če ta ni vidna, je predmet v vicah. Lahko je karkoli, podobno kot če bi našo pozornost pritegnil zanimiv kamen na morski obali (Gell 2006a: 28).

Vendar je mogoče tudi, da je suspenz tako temeljit, da umetnine ne zazna niti ta namišljeni idealni gledalec. Da ploščice pravzaprav sploh ne delujejo, da nikogar ne »vržejo iz tira« in da se torej izogibajo ne le uveljavljenim ritualom konzumiranja umetnosti, pač pa s svojim neopaznim ždenjem v tleh ne sprožajo nikakršnih odnosov onkraj bivanja v evidenci umetnostnega sistema (po objavi tega besedila pa še

v akademski). Če to drži, so poniknile vsem na očeh, in to na izrazito fizičen, materialen, tj. čuten način.

To bi bil res lep konec pričujočega spisa, če le ne bi ... Kot umetnici res nisva imeli namena spremljati življenja »najinih« medenastih ploščic v tleh, a priznam, tu pa tam sva šli pogledat, če so še tam. Nekega poletnega večera sva se zapletli v pogovor s stanovalci soseske, ki so sedeli na eni od lokacij in ki so ploščico v tleh dejansko opazili šele, ko sva jim jo pokazali s prstom. Niz špekulacij naj torej zaključim z najverjetnejšo: ploščice med domačini skoraj zagotovo sprožajo govorice. Ali govorice spreminjajo svet, pa je že drugo vprašanje.

CITIRANE REFERENCE

- ALBERRO, ALEXANDER 2001 'At the Threshold of Art as Information.' V: *Recording Conceptual Art*. Patricia Norvell in Alexander Alberro, ur. Berkley: University of California Press. Str. 1–15.
- BIRKERTS, SVEN 1983 'Walter Benjamin, Flâneur: A Flanerie.' *The Iowa Review* 13(3): 164–179.
- BOURRIAUD, NICOLAS 2007 *Relacijska estetika. Postprodukcija. Kultura kot scenarij: Kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA 2008 *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
- GELL, ALFRED 2006a *Umetnost in delovanje*. Ljubljana: Študentska založba.
- GELL, ALFRED 2006b 'The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology.' V: *The Art of Anthropology*. Eric Hirsch, ur. Oxford: Berg. Str. 159–186.
- GROYS, BORIS 2002 *Teorija sodobne umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba.
- HORKHEIMER, MAX IN THEODOR W. ADORNO 2002 *Dialektika razsvetljenstva: Filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- MOČNIK, RASTKO 2016 'Umetnost v sodobnosti.' V: *Umetnost in disciplina: Zgodovina urjenja umetnikov, tkalcev in beračev v klasični dobi*. Andrej Pezelj. Ljubljana: *cf. Str. 281–296.
- PAETZOLD, HEINZ 2001 'Walter Benjamin and the Urban Labyrinth.' *Filozofski vestnik* 2: 111–126.
- PEZELJ, ANDREJ 2016 *Umetnost in disciplina: Zgodovina urjenja umetnikov, tkalcev in beračev v klasični dobi*. Ljubljana: *cf.
- PRAZNIK, KATJA 2016 *Paradoks neplačanega umetniškega dela: Avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem*. Ljubljana: Sophia.

- ROTAR, BRACO 1994 'Trigonometrija in planifikacija: Utopična zorna točka.' V: *Urbanaria. Del 1*. Lilijana Stepančič, ur. Ljubljana: SCCA-Ljubljana. Str. b. n. s.
- SCHNEIDER, ARND 1996 'Uneasy Relationships: Contemporary Artists and Anthropology.' *Journal of Material Culture* 1: 183–210.
- SCHNEIDER, ARND IN CHRISTOPHER WRIGHT 2006 'The Challenge of Practice.' V: *Contemporary Art and Anthropology*. Arnd Schneider in Christopher Wright, ur. Oxford: Berg. Str. 1–27.
- SCHNEIDER, ARND 2008 'Three Modes of Experimentation with Art and Ethnography.' *Journal of the Royal Anthropological Institute* 14: 171–194.
- STANISZEWSKI, MARY ANNE 1995 'Believing is Seeing: Creating the Culture of Art.' New York: Penguin Books.
- SWIFT, JONATHAN 2004 *The Tale of a Tub*. London: Penguin Books.
- ZABEL, IGOR 2006 'Umetnina in njen čas.' V: *Eseji I*. Igor Zabel. Ljubljana: *cf. Str. 475–477.

IZVLEČEK

Z analizo primera umetniške intervencije v urbani prostor premišljamo vlogo umetnika v sodobni družbi in njegov izjavljalni položaj. Ta je sicer privilegiran, vendar vpet v formate in standarde kulturne industrije. Tako je tudi umetnikovo delovanje, ki sledi Benjaminovemu konceptu *flâneurja*, lahko le storitev in ne bivanjska drža. Dotaknemo se motivov naročnika tovrstnih storitev, vendar razmislek usmerimo predvsem v odnos umetnik – umetnina – naključni mimoidoči. V antropološki obravnavi odnosov, ki se v tej navezi spletejo, spremljamo odmik od neproduktivnosti sociološkega determinizma umetnikove vpetosti v ideološke aparate.

Ključne besede: sodobna umetnost, antropologija sodobne umetnosti, umetnost v urbanem prostoru

O AVTORICI

Alenka Pirman, umetnica, doktorica heritologije, alenka.pirman@gmail.com