

Kako je nastajala knjiga *Ne*, in kako jo brati?

Pri urejanju pričujoče knjige nismo preproste podredili vnaprej določeni strukturi in vsebini. Lahko bi dejali, da prispeli prispevki niso zgolj zapolnjevali praznih mest v predvidenem zaporedju, pač pa so napeljevali k revidiranju strukture in dograjevanju vsebine vse do vzpostavitve svojevrstne dramaturgije ujemanja, navezovanja in dopolnjevanja. Takšna, tridelna knjiga, ki jo imate pred sabo, je nastajala postopoma; vsakemu od svojih delov je bilo namenjeno dovolj časa in prostora, da se je lahko oblikovala kot predloga za branje vsakega posameznega dela in obenem komentar ob branju drugih delov.

Prvotno je bila knjiga zamišljena kot zbirka teoretskih, analitičnih in kritičkih besedil. Toda sčasoma je bilo vse bolj jasno, da bi takšen format vzpostavil prevlado diskurza, kakršnega *Via Negativa* vsekakor provocira, celo več, pogosto tudi vključuje (čeprav v zametkih, vselej pa v ironičnem pomenu), vendar se mu tudi upira – že z dejstvom, da kot umetniški projekt v prvi vrsti deluje v drugih sferah izkustva, dela, proizvodnje, interesov, institucionalnih okvirov in trga. Knjigi, urejeni kot zbirki besedil o *Vii Negativi*, je manjkal glas same *Vie Negative*, njenih izvajalcev-avtorjev, pogled iz procesa ustvarjanja predstav, pogled z druge strani gledališke rampe. Že med pripravo pogovora z *Vio Negativo* je postalo jasno, da prvotno predvideni faktografski pregled razvoja projekta ne pogovoru, ne esejem in ne študijam teoretikov ter kritikov ne bo zadoščal kot možni referencialni okvir in vodilo. Uvrstitev odlomkov besedil iz predstav *Vie Negative*, kritičkih pogledov in vrste fotografij je odprla tudi možnost za soustvarjanje – metaforično ga poimenujmo tako – tretje razsežnosti branja knjige: zdaj ne gre več zgolj za razpravljanje o vprašanih oblikovanju, snovanju (*devising*), izvajanju, predstavljanju, zaznavanju, analitičnega obdelovanja, interpretacije in, če želite, tudi potrošnje projekta *Via Negativa*, pač pa tudi za izziv njegovemu rekonstruiranju iz večplastnih virov, ki jih ponuja knjiga, torej izziv bralčevega angažmaja pri ustvarjanju (vsaj) vizualne predstave.

Knjiga seveda dopušča branja v več smereh. Vanjo je mogoče vstopiti po poti, na katero usmerja katerikoli od esejev oziroma študij iz tretjega dela, pogovor iz srednjega ali pa montaža fragmentov besedil in fotografij iz prvega dela. Zaporedje branja, ki nakazuje vsebino knjige, bi bilo lahko tudi obrnjeno, o čemer smo precej razmišljali. Naposled je vendarle prišlo do sprejetja odločitve, da bo knjiga sledila kronologiji procesa produkcije in recepcije predstav: torej knjigo začeti z besedili in s prizori iz predstav, ob tem pa tudi s kritičkimi pogledi in z eseji kot sestavnim delom prvega cikla produkcije-recepcije (kritike tako učinkujejo kot konstitutivni deli diskurzivnega podaljševanja izvedbe, ki je še vedno razmeroma blizu njeni aktualnosti), ter jo skleniti ali, bolje rečeno, zaokrožiti z izvirnimi interpretacijami ter s teoretskimi, analitičnimi in kritičkimi premisleki, ki so nastajali v diskontinuiteti s prvim ciklom in jih je zato mogoče brati tudi kot poznejše produkte njegovega celotnega učinkovanja ter hkrati kot, recimo temu, pobude za nove cikle *Vie Negative* na odrih refleksije, mišljenja in imaginacije. Osrednji pogovor *Vie Negative* o *Vii Negativi* pa nas – ne glede na to, katero stran smo postavili za njen začetek ali konec – pričaka kot svojevrstna prelomnica, kot prehodni prispevek, v katerem se prelamljajo diskurzi izkustvene oziroma produkcijske in analitične teorije (kot je svojčas med njimi razlikovala *Josett Féral*), refleksivna težnja in neizbežna dokumentarna funkcija knjige.

Prvi del knjige se odvija kot svojevrstna besedilna in fotografska inscenacija zgodovinskega razvoja *Vie Negative* med letoma 2002 in 2008: od programskega izhodišča celotnega projekta, umeščenega v klasifikacijo Sedem smrtnih grehov, zatem prve predstave Izhodiščna točka: Jeza (2002) ter nato Še (2003), Incasso (2004), Bi ne bi (2005), Viva Verdi (2006), Ne kot jaz (2007) in Štiri smrti (2007) do zadnje predstave Oni (2008). Vsako od osmih predstav predstavimo po naslednjem obrazcu:

- zgoščen prikaz koncepta oziroma osnovnega dramaturškega izziva predstave,
- evidenca avtorsko-izvajalske ekipe in (ko)produkcijskih aranžmajev projekta,
- fotografije posameznih težiščnih prizorov ali serija fotografij reprezentativnih odlomkov iz predstave,
- izbor kritičkih pogledov in analiz predstave, objavljenih v časopisih in revijah.

Prvi del knjige, čeravno spominja na arhiv zgodovinskih virov, bralca vendarle pozove k bolj zapleteni nalogi, kot je zgolj preiskovanje zbirke dokumentov o minljivem izvedbeno-uprizoritvenem dogodku. Posamezne strani svojevrstnega fotografskega albuma je mogoče povezovati z drugimi prispevki v knjigi. Številni odlomki iz pogovora z avtorji-izvajalci, esejev in študij se nanašajo na trenutke ali celotne uprizoritvene sekvence, ki jih prikazujejo posamezne fotografije fotografske serije; te so montirane tako, da nakazujejo razvoj in celo dinamiko ter intenzivnost geste ali celotnega prizora.

Besedila iz predstav, delni ali celotni monologi in dialogi, izjave programske narave in razprave (para)teoretskega tipa, apeli in izpovedi, metabesedilno in avtotematizacijsko esejiziranje izvedbenega problema ali izvajalskega nastopa, perspektive in identitete – vse to so modusi (dramske) literature, ki jo izpisujejo predstave *Vie Negative*. Prav zato v knjigo uvrščena besedila nakazujejo možnost za njihovo antologijo.

Kritički pogledi in analize pa širijo vpogled v percepcijo posameznih predstav in govorijo o razvoju preiščevanja tega projekta zunaj kroga njegovih neposrednih udeležencev v sedmih letih, kolikor je trajal projekt. Ta besedila orisujejo drugačno razsežnost refleksije, kot je tista, v kateri so nastajali eseji in študije, zbrani v tretjem delu knjige. Ne gre le za izrazitejšo kritičsko držo, temveč tudi za dejstvo, da so bila napisana brez vpogleda v naslednje faze projekta oziroma njegovo celoto, a tudi za to, da so odraz aktualnosti in kontekstualne pogojenosti izvajanja predstave v določenem trenutku in v okoliščinah, v katerih refleksija z večje razdalje in tudi z drugimi funkcijami (denimo prevladovanje znanstveno-teoretskega diskurza, celotno in ne zgolj parcialno obravnavanje projekta) ne more več – ali pa tega ne pojmuje kot potrebno – prepoznavati relevantnosti.

Via Negativa o Vii Negativi

"Gledališče je naše igrišče, performans je naša metoda dela" – tako se glasi naslov središčnega dela knjige, v katerem se Katarina Stegnar, Marko Mandić, Grega Zorc, Bojan Jablanovec in urednik knjige pogovarjajo o procesu, dinamiki, učinkih in o politiki sodelovanja pri ustvarjanju predstave nasploh. Pri tem preizprašujejo postopke ustvarjanja in avtoriziranja uprizoritvenega gradiva, metode in obseg nadzora nad potekom izvedbe, plasti in razcepe identitete izvajalcev, zatem vlogo gledalca pri vzpostavljanju in dekonstruiranju izvedbeno-uprizoritvenega dejanja oziroma dogodka ter se ustavijo tudi pri diskurzivnem dejanju preobrazbe gestusa provociranja konvencije v konvencionalnost provociranja. Ali je

posamezni avtor-izvajalec zamenljiv? Kdo prevzame odgovornost in iz te odločitve črpa moč? Kaj implicira teza Katarine Stegnar, po kateri "moram najbolje igrati, kadar igram sebe"? Kateri so izzivi in tveganja inter-akcije igralcev-izvajalcev in gledalcev-sodelujočih? Kakšna politika ter etika uprizarjanja in izvajanja se skrivata za poskusi manipulacije z gledalci ter za avtodegradacijskimi gestami izvajalcev, pa tudi za razpiranjem možnosti invertiranja njihovega razmerja v zaporednosti postdramskih situacij? Tu so naštetje zgolj osnovne teme in z njimi povezana vprašanja (v pogovoru so seveda drugače ubesedena), odgovore nanje pa bo lahko bralec poiskal v tem osrednjem delu knjige. No, dodal bi še to, da namera ni bila samo opraviti pogovor z avtorji-izvajalci, temveč tudi pozvati druge izvedbene umetnike, dramaturge, kritike in teoretike, naj s komentarji in z vprašanji odprejo pogled na Vio Negativo z različnih zornih kotov in ne zgolj s tistega, na katerega bi napeljal moderator ali voditelj pogovora. S takšnim prispevkom so se diskurzu knjige pridružili Goran Sergej Pristaš, Nikolina Pristaš, Oliver Frlić, Barbara Orel, Tomaž Toporišič in Aldo Milohnič.

Eseji in študije o Vii Negativi

Tretji in zadnji del knjige sestavlja šest študij in esejev, ki so na tem mestu objavljeni prvič

Blaž Lukan svojo obsežno študijo "Izbris gledalca – poskus inskripcije" začne z obdelovanjem dveh konceptov: nevedni gledalec in izbris gledalca. Koncept nevednega gledalca je Lukanova montaža Rancièrovih sintagem emancipirani gledalec in nevedni učitelj. "Nevedni ali anonimni gledalec izraža zmožnost, ki presega vse ireduktibilne distance, in se izvaja z nepredvidljivo igro asociacij in disociacij, v tej igri-kot-moči pa se manifestira emancipacija oziroma – dodajmo – novo vedenje gledalca. Funkcija novega, alternativnega gledanja se torej ne kaže zgolj v tem, da pasivno vlogo gledalca spremenimo v aktivno, torej da, denimo, gledalca prestavimo na oder, performerja pa v avditorij, v čemer se še vedno kaže neko interaktivno razmerje privilegiranih subjektov, temveč za situacijo izgube vseh privilegijev, ki šele omogoča novo vednost gledalca (dodajmo: tudi performerja)."

Tako razumljena nevednost je predpogoj za revidiranje in rekonfiguriranje razmerja med odrom in avditorijem, med uprizarjanjem in gledanjem ter skladno s tem tudi brisanjem gledalca, ki svoje gledanje (ne glede na dejavno vlogo tudi tega dejanja v situaciji gledališke izmenjave) podvrže hierarhični postavitvi razširjenega znanja. "Novi, emancipirani, osvobojeni gledalec" je gledalec, ki se je pripravljen dotakniti "ničte točke gledališča" (Lukan na tem mestu razvija Etchellsov koncept, imenovan nič teatra): "Nevednost v aktu performativne izmenjave nima prostora na hierarhični lestvici, ni več na vrhu, seveda pa tudi ni na dnu. Pravzaprav, če smo čisto natančni, je na nekem dnu, vendar na dnu, ki bi ga lahko imenovali 'ničta točka gledališča' (...) dno, ki ni izguba vse vednosti brez možnosti vrnitve, temveč, nasprotno, hip, ko so vse možnosti na razpolago, hip tisočerih možnosti, zgoščen v trenutku pričakovanja ..."

Lukan nas s takšnim izzivom gledalcu v mislih popelje skozi vse predstave Vie Negative ter analizira razvoj strategij emancipiranja tako gledalca kot tudi izvajalca, zlasti v situacijah performativnih izmenjav njunih pozicij, nalog, želja, odgovornosti, ekonomij in, če ni prezetno reči, identitet. Ovira, ki jo mora premagati gledalec, tveganje, s katerim se mora srečati, če naj odkoraka iz ograde neznanja v svobodo neznanja, je po Lukanu v prvi vrsti avtentičnost sramu: "Gledalca je sram, kadar mora o svojem gledalnem doživetju spregovoriti, kadar se mora v performativnem procesu pokazati kot gledalec, kot označevalec. Nelagodje izhaja iz nujnosti prestopa iz notranjosti v zunanost, iz sestopa iz

vednosti v vidnost. Tu Rancièrjev imperativ oziroma paradoks dopolnjujemo: ne zgolj vedeti in delovati, temveč tudi sam biti viden in slišen. (...) Sram v tem boju nastopa kot strateško sredstvo, ki ni podvrženo manipulaciji, saj lahko učinkuje šele, če je njegov pojav spontan in avtentičen: avtentičnega sramu – kakor tudi erekcije – slej ko prej ni mogoče odigrati. Sram je pravzaprav gledalčev nerazpoložljivi izloček: skozi rdečico, ki predstavlja njegovo manifestativno vsebino, se namreč kaže njegov latentni gledalski jaz v procesu vnetja (vretja), torej vzburjenosti, ki je navznoter destruktivna, navzven pa stimulatívna, saj spodbuja k iskanju rešitev, izhodov. Gledalčev izhod pa ne pomeni izhoda iz dvorane, temveč izhod iz lastne potlačénosti v simptom predstave – v njeno signifikacijo."

Florian Malzacher v prvem delu svojega kritičnega eseja, naslovljenega "Pogled skozi publiko. Pragmatična dramaturgija Vie Negative" primerja "igro z realnostjo in fikcijo" v predstavah Vie Negative in Forced Entertainment, izvedbeno-umetniške skupine, v katere tradicijo se "očitno in zelo samozavestno" postavlja Via Negativa, ter v performansih Marine Abramović, na katero se Via Negativa pogosto nanaša bodisi eksplicitno bodisi implicitno. Malzacher je slikovit: "Skratka, Forced Entertainment stegujejo eno nogo čez mejo med fikcijo in resničnostjo do fikcije, kjer trdno in gotovo stojijo z drugo nogo. Marina Abramović izvaja to dramaturško-gimnastično vajo iz nasprotne smeri. Če še malo nadaljujemo to sliko: tisto, kar je pri delu Vie Negative izrazito posebno, je poskus stati z nogami enakomerno na različnih straneh te meje in pri tem ohraniti ravnotežje."

Druga tema, ki zaposluje Malzacherja, so metode, družbena dinamika, pragmatika in, seveda, politika dela Vie Negative, vprašanje razmerij med izvajalcem in režiserjem, ko gre za odločanje in avtorstvo, torej pooblastila in njihovo vidnost v delovnem procesu ter prezentaciji predstav. Malzacher uvršča delo Vie Negative znotraj kontinuitete zanimanja za "nehierarhične strukture" in "dejansko enakopravnost" vse od livingovcev do zdajšnjih gledaliških kolektivov, specifičnost Jablanovčevega projekta pa določi skozi primerjavo s – spet – skupino Forced Entertainment in z metodo Tima Etchellsa.

Nataša Govedić vpelje svoj esej "Minus in preveč je ... VIA NEGATIVA" s serijo vprašanj, od katerih eno, tako vsaj menim, ponuja ključ za branje njenega prispevka o trošenju estetskih vrednot, kritičnih političnih stališč in etičnih načel v delih Vie Negative: "Ali lahko govorimo o gledališču kot negaciji vrednotenja, o 'negaciji' običajnega razlaganja dobička kot poetiki skupine Via Negativa?"

Nataše Govedić zaplet argumentacijskih niti svoje teze o zaposlenosti Vie Negative s "prisvajanjem kakor tudi s parodiranjem vseh zakoreninjenih prvin javnega legitimiranja umetnosti performansa", od katerih se tisti usodni kaže v pojmovanju, po katerem je "živost uprizarjanja povezana s smrtnostjo ali z minusom izvajalca", ter niti interpretacije presenetljive parabole iz drame hrvaškega avantgardista Kalmana Mesarića Čovjek ne će da umre!, v kateri avtorica najde pripoved o "'presežku' človeškega odpora do ideje, da bi morali ponavljati znane oblike", v skladu s tem pa tudi sedem smrtnih grehov, razlaga kot "nekakšno obliko serijskega proizvodjanja negativitete"; torej lahko zaplet, ki ga povzročijo nasprotne usmeritve razmerja do vrednot v nezaustavljivem "kroženju vrednotenja" kot predpogoju za delovanje kapitala, pa naj gre za področje estetike ali morale, dobi samo navidezno razrešitev v konceptu/stanju ničle. "Ničla hoče ven iz prištevalnosti, preštevalnosti, iz erosa nenehnega feed-backa, povečevanja in zmanjševanja kapitala," sporoča Nataša Govedić in se sklicuje na Lyotarda, vendar nas že takoj zatem spomni, da je prav feed-back konstitutivni mehanizem vsake izvedbe, še posebno umetniške oziroma gledališke. Vie Negative

potemtakem ne zanima umikanje "tako vrednosti kot tudi protivrednosti", ki bi morebiti "pokazalo kvaliteto 'prisotnosti' in 'dogodkovnosti', kakršno premorejo drevesa, živali, pokrajine", pač pa, sklence avtorica, "prostor ambivalentnosti", laviranje in tudi trgovanje izvajalcev "med preveč in premalo svobode".

Una Bauer se v eseju "Znoj v barvi belega mošta in bankovci v zadnjiku" sprašuje po vzroku za presenečenje in nelagodje v predstavah *Vie Negative*, pozneje pa tudi o terenu za testiranje njihove radikalnosti. Po Una Bauer *Via Negativa* dandanes z goloto in tudi z eksplicitnim prizorom spolnega vzburjenja ali celo samega akta pravzaprav ne more več provocirati (to ne pomeni, da tega ne počne z lahkoto in pogosto). To, kar ostane, je morebiti apeliranje na "predkognitivno in refleksno", v prvi vrsti pa na "refleksno občutenja gnusa". "Meščansko zgražanje" je premeščeno iz "prostora 'nemorale' v prostor telesne nečistoče", trdi avtorica, zaradi česar "napad na meščanski okus", določen z interesi kapitala, ki spodbuja in ohranja obsedenost z "metodami sanitizacije in s higiensko histerijo", poteka "prek manipulacije s telesnimi izločki in s telesnimi nečistočami". Una Bauer, sklicujoč se na predstavo *Incasso*, v drugem delu eseja razpravlja o simbolnem statusu in družbenih razmerjih, ki sodobno umetniško delo ("po 'koncu umetnosti'") preobražajo (ali samo potrjujejo kot) v "popoln potrošniški objekt". *Via Negativa*, sklence avtorica, potencira in (s tem že) problematizira proces relativizacije ter zatem degradacije estetske izkušnje in vrednosti umetnosti vse do njune redukcije na "bankovec v zadnjiku": "Po Simmlu je denar 'destilirana zamenljivost stvari', njegov absolutni manko individualnosti pa izhaja iz dejstva, da izraža razmerje med stvarmi, razmerje, ki ostaja navkljub spremembam v teh stvareh. Tako tudi objekti, kot so umetniška dela, postanejo podobni denarju v njegovi abstrakciji, njihova individualna vrednost postane v celoti družbeni konstrukt, ki se zatem s hiperprodukcijo in s ponavljanjem na enak način sesuje. *Via Negativa/Via Nova* neposredno in agresivno ozavešča to notranjo logiko sodobne (izvedbene) umetnosti."

Annalisa Sacchi je svojo razpravo o *Vie Negativi* nasloвила "Retorika in brezobličnost" in postavila domnevo o še enem njenem grehu, ki ga je težko razlikovati od sedmih naglavnih grehov, saj je vpisan v njihove temelje. Ta greh je "najradikalnejše usmerjen proti umetnosti (bodisi teatralni bodisi performativni) – to pa je napad na obliko oziroma, kot že rečeno, brezobličnost". Annalisa Sacchi pojem brezobličnost prevzame od Batailla in razpravlja o dveh strategijah napada na obliko. Najprej je na delu ponavljanje. Proces, logiko in nato tudi retoriko ponavljanja je opaziti v postopku gradnje posameznega prizora, v posameznih sklopih predstave ali v celotnem ciklu. Potemtakem je zaključek "nenehno izigravan, zapoznel, vsakokrat ustvarjen kot asimptota samega sebe". Defabulariziranemu postdramskemu gledališču, nas opomni Annalisa Sacchi, ni do konca, ki bi označeval, in do zaokroženosti oblike. "Delo *Vie Negative* bi bilo sicer zaradi svoje kompozicije, svojega retoričnega vzorca, lahko neskončno, saj je neskončno ponovljivo."

Druga napadalska strategija računa z možno šokantnostjo umazane organskosti – prežvečene hrane, izbljuvkov, telesnih tekočin in izločkov, znoja, urina, sperme in krvi – ki gledalca premesti iz urejenosti in predvidljivosti uprizoritvenih protokolov na tvegano območje delovanja "travmatičnega prizora", kjer preventivno ukvarjanje gledališke institucije s simbolizacijo scenskega dogajanja hitro hlapi: "Umazanija je zadeva, ki ni na pravem mestu, kar je vedel že Freud, ki je rad navajal angleško reklo 'Dirt is a matter in the wrong place': umazana ali nizkotna materija je tista, ki je ni mogoče vključiti v neki model, če slednjega pač hočemo ohraniti."

"O nemoči radikalne potrošnje: Via Negativa" se glasi naslov študije Bojane Kunst, s katero se sklene tretji del knjige in ki jo je mogoče brati tudi kot njen zaključek. Bojana Kunst izhaja iz vprašanja o smislu radikalne potrošnje, ki jo na tem mestu razume kot "potrošnjo človeških (igralskih) dejanj in zmožnosti, telesnih in duhovnih moči, afektov z namenom doseči intersubjektivni učinek, izmenjavo med izvajalci in gledalci". Drugo izhodiščno vprašanje njene študije je občutje nelagodja, ki ga v avtorici sprožajo predstave Vie Negative. Nelagodje nastopi "kot posledica potrošnje brez učinka, občutka, da je vsaka potrošnja le izraba, sama komunikacijska situacija pa kljub ekscesnosti impotentna".

Segmenti projekta Via Negativa, opozarja Bojana Kunst, so vrezani in drezajo globoko "v sodobne dinamike moči, da jih je moč misliti v navezavi na mehanizme podrejanja in osvoboditve in povezati z izgubo potencialnosti človeških dejanj in nemočjo subjektivizacije". Ali vzajemni odnos oziroma soočanje igralca/izvajalca in gledalca danes lahko proizvede kakršenkoli učinek v aktualnosti in akutnosti – naj rečemo tudi dramatičnosti? – izvedbeno-uprizoritvene situacije in nato tudi v širšem okviru družbene situacije? Kaj pomeni ustvarjati predstavo, ki vključuje ali celo namenja prednost možnosti ali celo neizbežnosti nikakršnega učinka? Via Negativa potrjuje skeptičnost Bojane Kunst do estetskih in tudi ideoloških predpostavk zdajšnje umetnosti performansa oziroma live arta, ki hočejo v radikalnih izvedbah ali, nemara bolje rečeno, v intervencijah telesa (z radikalno gesto, z golo stvarnostjo, sploh če je potencirana s prisotnostjo oziroma fenomenalnostjo telesa) najti potrditev "osvobojevalne moči negativitete". V enem od ključnih obratov študije Bojana Kunst odprto predstavi svoje kritično stališče:

"Prav radikalna potrošnja (ne v smislu denarja, pač pa energije in človeških možnosti in dejanj) je v središču sodobnega duha postindustrijskega kapitalizma, pri čemer je protestantsko askezo zamenjal imperativ užitka. Kriza subjekta se tako pokaže kot neskončna zaloga človeških zmožnosti, delovanj in prizadevanj, poganjalec sodobne nematerialne proizvodnje. V tem smislu postajam vedno bolj zadržana do radikalne potrošnje v umetnosti, še posebno če je razumljena kot znamenje osvoboditve, nekakšna senzorična razprtost, ki nam pomaga znova umestiti se kot subjekti. Prej se mi zdi, da radikalna potrošnja neposredno vzpodbuja novo obliko moči, moči, ki izhaja iz sproščenosti, pretočnosti naših želja, oziroma moči, ki izhaja iz naše potrebe po osvoboditvi in transformaciji in iz imperativa, da smo pri tem karseda brezsrarni."

Bojana Kunst elaborira Foucaultovo povezovanje "potrebe po priznanju" z "analizo novih oblik moči in kontrole", zatem se nanaša na Massumijevo tezo o "sproščanju normalnosti", ki je "del dinamike kapitalizma", nato pa aplicira Agambenov koncept dispozitiva, zlasti v razmerju do procesov (de)subjektivizacije, in strategijo profanacije v razpravi o možnostih sodobne umetnosti (ali nemara točneje, o njihovi odsotnosti) v "končni fazi" kapitalizma. Potem se Bojana Kunst obrne k problemom, afektu in izvedbi sramu oziroma brezsrarnosti "nove kulture, kulture osvobojenega telesa in sproščenosti, nove kulture porabništva in osvobojenega subjekta", okvir razpravljanja pa zaznamuje Lacan. Z zapleteno argumentacijo, ki gre po sledi Vie Negative, avtorica naposled razkrije protislovno razpotje na poti negacije, vendar tudi "notranjo podvojitev sramu".

"Bolj ko razmišljam o predstavah projekta Via Negativa, bolj se mi zdi, da te predstave poskušajo z radikalno desubjektivizacijo postaviti točko izvzetja, a tako, da se brezsrarnemu žanru docela podredijo, kot da bi ta postal globoko lastna, intimna potreba subjekta. Obenem pa kažejo na neki temeljni paradoks igralske ekonomije in pozicije v sodobnem svetu,

performerska proizvodnja je zaželena v vseh dimenzijah sodobne družbe, a hkrati najbolj sužnostna, radikalno impotentna, prav zaradi svoje središčne vloge v sodobni ekonomiji dela. Prav ta gesta podreditve povzroči sram ..."

To vsaj nekaj, malo vzbujenega sramu je še vedno, kot nakazuje Bojana Kunst, nemara nekakšno dobro.

Zahvale

Knjiga Ne je nastajala v nenehnem sodelovanju z Bojanom Jablanovcem, pobudnikom in voditeljem projekta Via Negativa. Bolj kot za njegove konkretne prispevke, obsežnega prvega dela "VN 02–08", ki ga je v veliki meri tudi priredil, se želim Bojanu zahvaliti za odprtost in neposrednost ter za zaupanje, ki je spremljalo vse najine pogovore o knjigi, od njene vsebine do videza.

Uredniku Maske, Janezu Janši, se zahvaljujem za vse predloge, ki so, v to sem prepričan, vsebino knjige naredili zanimivejšo. Še posebno se mu zahvaljujem za potrpežljivost: zaradi številnih razlogov knjiga izhaja z zamudo enega leta, v katerem Janševa vztrajnost ni popustila.

Vsem avtorjem esejev in študij ter sogovornikom v pogovoru z Vio Negativo se zahvaljujem, ker so se odzvali na poziv k sodelovanju, avtorjem kritik in analiz, objavljenih v prvem delu knjige (montaži Via Negativa 2002–08), pa se zahvaljujem za dovoljenje za objavo njihovih besedil v celoti in v nekaterih primerih zgolj odlomkov.

Prevedla Aleksandra Rekar