

Reprezentācija, sāncensība un vara: mākslinieks kā sabiedriska intelektuālis

Kritiskam mūsdienu māksliniekam pati būtiskākā problēma ir jautājums par attiecībām ar aparātu, kas pastāv ap mākslas radīšanas procesu: uztveres parametriem (institūcijām, auditoriju, sabiedrību, klientiem utt.) un komunikācijas potenciālu un ierobežojumiem dažādās sfērās (mākslas pasaulē, medijos, sabiedriskajā telpā, politikas jomā utt.). Jautājums par to, kā tiek veidoti un kā, protams, tiek sarauti sakari. Pastāv vairāki iespējami veidi tā visa apspriešanai, sākot ar praktiskiem un metodoloģiskiem, t.i., diskusijām par zīmju un telpas izmantošanu instalācijā; turpinot ar pasniegšanas līdzekļu un politikas koncepcijām, ar mākslinieka/autora lomu vai funkciju; beidzot ar citu telpu un subjektivitāšu, t.i., alternatīvu tīklu vai pat citādi ievirzītu sabiedrību, būvēšanu. Šādām diskusijām jākoncentrējas ne tikai uz institūcijas un individuāla mākslinieka saskarpunktiem — kā politiskajiem, tā mākslinieciskajiem —, bet arī uz personiskām attiecībām politiskās sfērās, tehnoloģiju parādīšanos un izmantošanu un visbeidzot uz tīklu, saziņas kanālu un rezerves ceļu iedibināšanu.

Mākslinieks kā mākslas produkcijas radītājs tādējādi ir atkarīgs no aparāta, kurā viņš ievietots — iekļauts specifiskos, vēsturiski nosacītos uzrunāšanas un uztveres modeļos. Citiem vārdiem, mākslinieks ir īpaša sabiedriska figūra, ko, dabiski, var izprast dažādos aspektos, bet kas tajā pašā laikā allaž ir jau ielikta vai ievietota noteiktā sabiedrībā, — figūra, kam ir piešķirta specifiska funkcija. Tieši uz to, protams, mūs virzīja Mišels Fuko (*Michel Foucault*), kad esejā "Kas ir autors?" rakstīja par "autorfunkciju"¹ Šī Fuko eseja ir institucionāla un epistemoloģiska autora figūras analīze, kas lasāma kā Valtera Benjamina (*Walter Benjamin*) politiski motivētā priekšstata par autoru kā produkcijas radītāju problematizācija, nemaz jau nerunājot par Rolāna Barta (*Roland Barthes*) ne mazāk polemisko un pamācīgo eseju "Autora nāve"². Tā vietā, lai autoru likvidētu vai transformētu, Fuko vēlas reducēt vai izdalīt

autoru kā specifisku funkciju, kas tiek ieviesta un iejaucas (iekšā) diskursā:

"Mums būtu jāatmet tipiskie jautājumi: kā brīvs subjekts [kāds, jādūmā, ir autors un mākslinieks] iespēžas lietu blīvumā un piešķir tām nozīmi; kā viņš īsteno savu ieceri, no iekšienes atdzīvinot diskursa likumības? Drīzāk mums vajadzētu jautāt: kādos apstākļos un ar kādu formu palīdzību tāda vienība kā subjekts var parādīties diskursa secībā; kādu vietu tā ieņem; kādas funkcijas tā izrāda; kādiem noteikumiem tā pakļaujas katrā atsevišķā diskursa tipā? Īsi sakot, subjektam (un tā ekvivalentiem) jāatņem radošā loma, un tas jāanalizē kā kompleksa un variabla diskursa funkcija."³

Saskaņā ar Fuko autorfunkcija ir tas mērs, kurš ļauj atšķirt un klasificēt tekstus vai darbus ar visiem to tiesiskajiem un kulturālajiem atzarojumiem; tas nozīmē arī, ka jebkuras potenciālas šīs funkcijas rekonfigurācijas prasa ap to esošo diskursīvo institūciju rekonfigurāciju. Šādā nozīmē gan Benjamina nojēgums par autoru kā politiski iesaistītu figūru, apšaubot modernajā industriālajā sabiedrībā pastāvošās ražošanas attiecības, pazīstamas arī kā "fordisms", gan Barta postindustriālais kaujas sauciens, saskaņā ar kuru autora nāvei jānovēd pie lasītāja dzimšanas, kas ir radikāli jauns nojēgums par sabiedrības aktivizēšanu un, domājams, demokrātijas padziļināšanu, patiesībā ir mēģinājumi rekonfigurēt autora funkciju. Šai autora/mākslinieka funkcijas rekonfigurācijai bija jānotiek, izmantojot jaunus uzrunāšanas modus, kas savukārt konfigurēs jaunus uztveršanas vai uzlūkošanas modus tādā nozīmē, ka uzrunāšanas mods allaž ir iztēlots svešnieka radniecīgums, mēģinājums attīstīt auditoriju, klientūru vai sabiedrību. Tātad, ja mākslinieku mēs izprotam kā sabiedrisku intelektuāli, tad mums arī jāizprot, kā šī potenciālā sabiedrība ir būvēta un rekonfigurēta, pateicoties mākslinieka vēsturiskajai un nosacītajai vietai vai funkcijai, viņa specifiskajai sabiedriskajai sfērai, kas tiek dēvēta arī par aparātu, kurā mākslinieks ir iekļauts. Tātad klasiskā koncepcija par mākslinieku jeb sabiedrisku intelektuāli — apgaismības figūru buržuāziskajā sabiedriskajā sfērā — šķiet arvien mazāk aktuālāka un tīri vēsturiska. Nojēgums par buržuāzisku sabiedrisko sfēru — telpu, kurā mums jāienāk kā racionāli kritiskiem

¹ Michel Foucault. *What is an Author?*, 1969. Pārpublicēts izdevumā *Language, Counter-Memory, Practice*, Cornell University Press: Ithaca, New York, 1977, pp. 113–138.

² Walter Benjamin. *The Author as Producer*, 1934. Pārpublicēts izdevumā *Reflections*, Harcourt Brace Joanovich: New York, 1978, pp. 220 — 238. Roland Barthes. *The Death of the Author*, 1967. Pārpublicēts izdevumā *Image—Music—Text*, Hill & Wang: New York, 1977, pp. 142–148.

³ Foucault, pp. 137–138.

subjektiem ar vienādām tiesībām un iespējām, pastāvīgu valdošā politiskā kursa projekciju — mūsdienās kļūst par aizvien tālāku horizontu. Vairs nav tādas vienas "sabiedrības" — drīzāk ir vispār ārpussabiedriskais (kas tiek izprasts kā brīva vērtību apmaiņa) vai vairākas fragmentētas, atsevišķas sabiedrības. Rietumnieciskais apgaismības modelis, kas bija līdz zināmai robežai iecietīgs pret avangarda mākslu, pret tādu vērtību apliecināšanu, kas atšķiras no buržuāziskajām uzvedības, kārtības un produktivitātes vērtībām, tagad ir piekāpies krietni komerciālāka komunikācijas modeļa — kultūras industrijas — priekšā. Apgaismības modelis centās izglītēt un situēt savu auditoriju ar disciplīnas palīdzību, izmantojot dažādus apskates modeļus, kas subjektu identificēja ar skatītāju, bet kultūras industrija ievieš atšķirīgu komunikatīvo modeli — apmaiņu un saskarsmi, kas izmanto preces veidu, — un savukārt identificē subjektu ar patērētāju. Kultūras industrijai nojēgumu "sabiedriskais" ar tā nosacījumiem pieejamības un izteiksmes modeļiem aizstāj nojēgums "tirgus", un tas nozīmē, ka preču apmaiņa un patēriņš kļūst par pieejamības un mijiedarbes modeļiem. Tas nozīmē arī, ka apgaismības, racionāli kritisku subjektu un disciplināras sociālās kārtības nojēgumu aizstāj izklaides kā komunikācijas, kā sociālās kontroles un subjektivitātes veidotājas nojēgums. Klasiskās buržuāziskās reprezentācijas vietas tiek vai nu aizstātas ar tirgiem — piemēram, uzbūvējot tirdzniecības centru publiska skvēra vietā —, vai pārvērstas par patēriņa un izklaides vietām — kā modernās muzeju industrijas gadījumā. Tāpat arī kādreizējās komunistiskās pasaules sabiedriskā sfēra, kas īstenībā nemaz nebija sabiedriska, bet bija kaut kas vidējs starp valsts un partijas īpašumu, ir aizstāta nevis ar kādreiz pastāvējušo rietumnieciski pilsonisko modeli, bet gan ar nule aplūkotajām tirgus un patērētāju grupu formācijām.

Un, ja tā, tad mums nākas rekonfigurēt arī sabiedriska intelektuāļa kā racionāli kritiska subjekta, universāla subjekta lomu — ne par fundamentāli atsevišķu subjektu, kas, manuprāt, tikai apstiprinātu patēriņa grupu modeli, bet drīzāk par iesaistītu, nevis savrupu figūru. Vienlaikus ar Benjamina tēzi, kas attiecas uz uzrunāšanas veidu, Antonio Gramši (*Antonio Gramsci*) definēja atšķirīgu intelektuāļa modeli, tā saukto "organisko" intelektuāli — figūru, kas iesaistīta ne vien cīņās un prāvās, bet arī ražošanā kā tādā.⁴ Gramši uzskatā ikviens cilvēks ir intelektuālis, taču ne visiem ir šāda loma

(masu intelektualitātes potenciāls) — loma, kas prasa iesaistīšanos, organizēšanu un sabiedriskās kustības. Tādējādi tirgveži un reklāmisti, kā arī žurnālisti pieder pie šiem jaunajiem kapitālisma organiskajiem intelektuāļiem, kamēr skolotāji un garīdznieki nav par tādiem uzskatāmi, jo ir atkārtotāji. Mūsdienu līgumstrādnieki noteikti ir uzskatāmi par šādiem intelektuāļiem, lai gan diskutabls paliek jautājums, vai viņi strādā kapitālam vai kultūras industrijai, vai arī tā ir pretkustība, cīņa par dažādību... Tāpēc mums jāskatās uzlūkot māksliniekus un intelektuāļus ne tikai kā sabiedrībā iesaistītus, bet arī kā tādus, kas rada sabiedrību ar noteiktu uzrunāšanas veidu *un* platformu veidošanu vai arī kontrasabiedrību — kaut ko, kas ir pastāvējis arī līdz šim gan austrumos, gan rietumos attiecīgi slepeni un puspagrīdnieciski, bet abos gadījumos opozīcijā katras šīs sabiedrības valdošajai kultūras un politiskajai hegemonijai.

Ar kontrasabiedrību var apzīmēt noteiktas sekundāra vai pat pakārtota rakstura paralēlas formācijas, kur var tikt formulēti un uzturēti citādi jeb opozicionāri diskursi un darbības modeļi. Ja klasiskais buržuāziskais sabiedriskās sfēras nojēgums prasīja universālumu un racionalitāti, kontrasabiedrības bieži prasa tieši pretējo un, konkrēti runājot, bieži izraisa pastāvošās sabiedriskās telpas pārveidi ar citādām identitātēm un darbības modeļiem — zināmākais piemērs ir publisko parku izmantošana geju kultūras telpai. Šajā gadījumā arhitektoniskais ietvars, veidots noteiktiem uzvedības veidiem, paliek nemainīgs, kamēr šī ietvara izmantojums tiek radikāli mainīts: intīmas darbības tiek demonstrētas publiski.

Saskaņā ar Maikla Vornera (*Michael Warner*) sacīto kontrasabiedrībām piemīt daudzas tās pašas īpašības, kas normatīvajām jeb dominējošajām sabiedrībām, — tās pastāv kā imagināra uzrunāšana, specifisks diskurss un/vai dislokācija, tām piemīt aprīte un refleksivitāte, un tāpēc tās allaž ir tikpat attiecībās esošas, cik opozicionāras. Nojēgums "pašorganizācija", piemēram, mūsdienu mākslas vēsturē pats par sevi visbiežāk ir opozicionārs jēdziens un pilnīgi noteikti ticams jēdziens, tādējādi pats par sevi nav kontrasabiedriska. Protams, pašorganizācija ir šķirtne jebkurai sabiedriskai formācijai: tā sevi veido un pozicionē kā sabiedrību ar savu īpašo uzrunāšanas modeli. Visdrīzāk kontrasabiedrība ir apzināts normatīvās sabiedrības modalitāšu un institūciju atspoguļojums, taču mēģinot uzrunāt citus subjektus un, protams, citus priekšstatījumus: "Kontrasabiedrības ir "kontra" [tikai] tiktāl, ciktāl tās

⁴ Antonio Gramsci. *Intellectuals, Prison Notebooks Q 12, 1932*. Pārpublicēts izdevumā *The Antonio Gramsci Reader, Lawrence and Wishart, London, 1999, pp. 301 — 311*.

cenšas sniegt atšķirīgus veidus citāda sabiedriskuma un tā refleksivitātes priekšstatīšanai; kā sabiedrības tās paliek orientētas uz citādā apriti veidā, kas ir ne tikai stratēģisks, bet arī sabiedrības dalībniekiem un tās iespaidam konstitutīvs.”⁵

Sevišķa uzmanība jāpievērš ne vien “buržuāzisko” mākslas institūciju pārveidei, ko veic konkrēti pārstāvji, bet arī pašreizējai virzībai uz mērķtiecīgu pašinstitucionalizēšanos, kas vērojama tādās ar mākslu saistītās platformās kā *16 Beaver* grupa Ņujorkā, *b_books* Berlīnē, Zemes izmantošanas interpretācijas centrs Losandželosā, Urbānās pedagoģijas centrs Ņujorkā, Kopenhāgenas Brīvā universitāte, Sabiedriskā mākslas skola Zagrebā, Lietišķās autonomijas institūts Bostonā, Neredzamā akadēmija Bangkokā, Iztrūkstošo studiju skola Ņujorkā, Belgradā un Amsterdamā, Atvērtības universitāte Londonā un *Université Tangente* Parīzē. Tās visas kaut kā — tieši vai apgriezti — atspoguļo izglītības iestādes. Šajā gadījumā diskursi tiek iedibināti un uzturēti ne ar sabiedriskuma noliegumu, bet ar pārdomātu un taktisku pašinstitucionalizēšanos. Sabiedriskā zināšanu produkcijas radīšanas mašīnērija kļūst subjektīva — drīzāk identitātes veidota nekā identitāti veidojoša. Kā to formulē viena no šīm pašinstitucionalizētajām vienībām: “Kopenhāgenas Brīvā universitāte ir viena no balsīm balsu murdoņā. Mēs neesam divas trīs privātpersonas, mēs esam institūcija, kas savā veidošanās un veidošanas procesā nonāk dažādās sociālās attiecībās. Mēs esam ļaudis, kam ir šis nams. Šāda pozīcija nosaka pastāvīgi mainīgu kontekstu, platformu, balsu, darbību formēšanos, bet saskaras arī ar aktivitātes trūkumu, atteikumiem, evakuāciju, padzīšanu, izraidīšanu. Kā teicis situacionists Asgers Jorns (*Asgar Jorn*), subjektivitāte ir skata punkts problēmas iekšienē, “interesu sfēra” — un nebūt ne vienmēr tā, kura ir pielīdzināma individualizētajam ego. [...] Kopenhāgenas Brīvā universitāte ir “interesu sfēra”, ko rada mūsu pieredzētā materiālā dzīve un kas vienmēr būs politizētāka par jebkuru pilsonību. Mūsu skatījums ir kā lokāls, tā globāls, meklējot ceļabiedrus kā gājienam tepat ap stūri, tā ceļojumam apkārt pasaulei.”⁶

Šeit mums ir darīšana ar ikdienības nojēgumu, ar mēģinājumu risināt dzīves apstākļu jautājumu postfordistiskās pasaules zināšanu ekonomikā, dubultas

kustības — gan sacenšanās, gan attālināšanās — taktiku. Mēs šo kustību varam raksturot arī kā ikdienas dzīves politiku — drīzāk tā, nevis kā attēlojumu, spriedumu un/vai kopsavilkuma politiku. Tas savukārt nosaka atšķirīgu “politiskā” nojēgumu, kura pamatā ir ne tikai kustība, bet arī mirklis, “te un tagad” faktors, kā par to saka cits autors producents Stefans Gēne (*Stephan Geene*): “*B_books* pastāvēšanas mērķis manā skatījumā (lai arī grupas ietvaros par to nav sevišķas vienprātības) ir uzturēt īpašu “opciju” tam, ko saucam par “politisko”, — opciju, kas nepārprotami nekādā ziņā nav utopiska. Opcijas pamatā ir premisa, ka politiskais nenozīmē darbošanos definētam politiskam mērķim + ka tam nav nekā kopīga ar kāda/kādas personīgā (dzīves) laika ziedošanu, bet gan drīzāk ar ieguldīšanu “mašīnā”, kas generē “personīgo dzīvi” politiskajā procesā.”⁷

Lai man ir ļauts piedāvāt vēl vienu definīciju ar ievirzi uz kontrasabiedrībām — te svarīga ir pieredzes formulēšana. Tā ir no dzīves konteksta kā pieredzes horizonta neatšķirīgas sabiedriskās sfēras iedibināšana. Tā ir drīzāk apkopošana nekā prezentācija. Kur kultūras industrijas institūcijas tikai piedāvā nebeidzamas “jaunas pieredzes”, pašinstitucionalizēto vienību radītais uzkrītoši tiecas šķīst garlaicīgs, neefektīgs savā pieredzes organizēšanā.

Šajos līdzekļietilpīgā globālā kapitālisma, kultūras korporalizācijas un galēji kreiso kustību kriminalizācijas laikmetā ir ne vien adekvāti, bet noteikti pat ļoti būtiski apspriest un novērtēt kritikas, iesaistīšanās un pretošanās modeļus robežlaukā starp kultūras jomu un politisko sfēru. Vai, citādi izsakoties, robežlaukā starp politisko pārstāvniecību un pārstāvniecības politiku, starp prezentāciju un piedalīšanos. Mūsu stingra pārlicība ir tāda, ka kultūras joma ir drīzāk instruments politisko platformu un jaunu politisku formāciju radīšanai nekā visupirms platforma pati par sevi. Ka mākslai ir nozīme — vai vismaz vajadzētu būt nozīmei — ne tikai kā pašizpaušmes un/vai pašanalīzes rotaļlaukumam. Taču šāds ieskicējums prasa domāšanu, analīzi un visnotaļ arī apsvēršanu, ko gan šie jēdzieni — politika un kultūra — implicē šībrīža situācijā. Pirmkārt, ir skaidrs, ka abas arēnas ir pluralizējušās un fragmentējušās, ja ne pavisam izzudušas un izšķīdušas pašreizējā postmodernajā laikmetā. Mēs vairs nevaram runāt par viendabīgām

⁵ Michael Warner. *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books, 2002, pp. 121 — 22.

⁶ Copenhagen Free University. *All Power to the Copenhagen Free University*; izdevumā: Katya Sander and Simon Sheikh (Eds.), *We are All Normal (and we want our freedom)*, Black Dog Publishing: London, 2001, pp. 394 — 395.

⁷ Stephan Geene. *Selfportrait of more than me: a group — or its fragments*; izdevumā: Simon Sheikh (Ed.), *In the Place of the Public Sphere?*, oe / *b_books*: Berlin, 2004, p. 215.

kategorijām vienskaitlī, mums drīzāk jārunā par vairākām politiskām sfērām un vairākām kultūras jomām, kas reizēm saskaras un/vai pārklājas un reizēm tiecas uz autonomiju un/vai izolāciju. Abas arēnas ietver daudzus pakārtotus tīklus, pārstāvjus un institūcijas.

Rietumu labklājības valstī kultūras joma tradicionāli ir uzlūkota kā ideāli autonoma no politiskās sfēras un tātad arī strukturēta, finansēta un institucionalizēta kā atsevišķa vienība, kaut kas no politiskā šķirts kā neatkarīga sabiedriska sfēra. Dīvainā kārtā šī relatīvā autonomija ir viens no faktoriem, kas sagādāja kultūras jomai tās politiskās kritikas un diskusiju potenciālu — šķirums no tiešas politiskas pārstāvniecības un kontroles deva iespēju atšķirīgu zināšanu veidošanai un refleksijas procesiem. Taču šī relatīvā autonomija diemžēl noveda arī pie kultūras radītās depolitizācijas un mākslas pasaules kļūšanas par elitāru, ekskluzīvu klubu. Tomēr līdz ar pašreizējo neoliberālisma uzvaras maršu rietumos kultūra tiek arvien vairāk privatizēta un korporalizēta kā kapitāla, tā radītās produkcijas nozīmē. Korporatīvā kultūra rada drīzāk dominējošus iztēlojumus un subjektivitātes nekā tā saukto alternatīvo jeb kontrakultūru. Un neoliberālisms tagad stāj plecu pie pleca ar Eiropas "samtainā" fašisma jauno vilni demokrātiski ievēlētās valdībās Austrijā, Dānijā, Holandē

un citur gatavībā nozākāt kreiso intelektuālismu un politisko aktivitāti, dažos gadījumos pat uz 11. septembra notikumu viņa pasludinot aktivistus par noziedzniekiem. Šis pašreizējais lietu stāvoklis gan kultūras jomā, gan politikas sfērā ved drīzāk pie iespējamās radikalizācijas — reizēm stratēģiskas, reizēm netīšas — nekā pie pamattendenču nostiprināšanās mākslas un aktīvisma kritiskajās metodēs. Tā ir cīņa divās frontēs — gan vēršoties pret pastāvošo politisko pamatievirzi, gan iekšup, veidojot politiskās identitātes un platformas — to, ko varam darīt savā labā. Tomēr šādi centieni prasa drīzāk vairāk nekā mazāk padomāt par kultūras un politikas nojēgumiem, neapšaubāmi — arī identitātes konstrukcijām, lokalitātes nojēgumiem vai, ja vēlaties, starpniecību starp atsevišķumu un universālumu, sabiedrisko telpu un aktivistu stratēģijām, tīkliem un pasūtītājiem. Līdzvērtības un tulkojamības radīšanā mēs varam mācīties no AIDS aktivistu kustības, kuras aktivists mākslinieks Gregs Bordovičs (*Gregg Bordowich*) aicina: IEVADIET ZĀLES MANĀ ĶERMENĪTŪLĪT. Tas prasa pastāvīgas sarunas, sava sakāmā tulkošanu un paušanu ieinteresētajiem pārstāvjiem un grupām. Ir jāiedibina tīkli, lai salīdzinātu un nodotu tālāk gan darbības metodes, gan teorijas. Māksla, protams, ir svarīga, bet ar mākslu vien nepietiek...