

Platforma 3

Platforma 3

Zbornik študentk in študentov Podiplomske šole ZRC SAZU

Uredili	Lea Kuhar, Dragan Petrevski, Vita Zalar
Avtorji	Nina Cvar, Magdalena Germek, Matija Jan, Jernej Kusterle, Dino Manzoni, Rebecca Rose, Neja Tomšič
Recenzenti	Rok Benčin, Aleš Bunta, Marina Gržinič Mauhler, Andraž Jež, Dean Komel, Matjaž Ličer, Martin Pogačar, Jelica Šumič Riha, Alenka Zupančič
Slovenski jezikovni pregled	Manca Černivec, Nina Ditmajer, Dejan Gabrovšek, Rok Mrvič, Urška Vranjek Ošlak
Angleški jezikovni pregled	Cody J. Inglis, Arne Kušej
Oblikovanje in prelom	Brane Vidmar
Izdajatelj	ZRC SAZU, Podiplomska šola
Založnik	ZRC SAZU, Založba ZRC
Zanju	Jelica Šumič Riha, Oto Luthar
Glavni urednik založbe	Aleš Pogačnik
Tisk	Cicero Begunje, d. o. o.
Naklada	200
	Prva izdaja, prvi natis
	Ljubljana 2022

Prva e-izdaja je pod pogoji licence Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International (priznanje avtorstva, deljenje pod istimi pogoji) prosto dostopna: <https://doi.org/10.3986/9789610505945>.



Knjiga je nastala v okviru programa Historične interpretacije 20. stoletja (P6-0347), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7/9(082)
1(082)

PLATFORMA 3 : zbornik študentk in študentov Podiplomske šole ZRC SAZU / [avtorji Nina Cvar ... et al.] ; uredili Lea Kuhar, Dragan Petrevski in Vita Zalar. - 1. izd., 1. natis. - Ljubljana : ZRC SAZU, Založba ZRC, 2022

ISBN 978-961-05-0593-8
COBISS.SI-ID 89937411

ISBN 978-961-05-0594-5 (PDF)
COBISS.SI-ID 89811715

**OD ETIKE INTERVENCIJE DO
USTVARJANJA SVETOV
RESNICA IN AKTIVIZEM V DELIH *EPIZODA
III* IN *BELA KOCKA* RENZA MARTENSA**

Neja Tomšič

Od etike intervencije do stvarjanja svetov: resnica in aktivizem v delih *Epizoda III* in *Bela kocka* Renza Martensa

Prispevek analizira etične vidike intervencije v kontroverznem filmu *Epizoda III: Uživajte v revščini* (Episode III: Enjoy Poverty, 2008) belgijskega umetnika Renza Martensa. Pri tem izhaja iz analize filma Linde Williams *Dobra ženska iz Bangkoka* (The Good Woman of Bangkok, 1991) režiserja Dennisa O'Rourkea. Intervencijo v O'Rourkeovem filmu je Williamsova utemeljila z ranljivostjo avtorja ter z njegovo osebno vpletenostjo, kar naj bi omililo etično sporen način intervencije in prispevalo h kompleksnejšemu vpogledu v resnico. Pričujoča analiza pokaže, da je resnica tudi temelj za razumevanje filma *Epizoda III*, saj: pokaže, da je resnica za film prirejena in da umetnikova vnaprej določena resnica vodi njegove etične odločitve v filmu. Prispevek se v sklepnem delu posveti razmisleku o etiki angažirane umetnosti, kot jo predlaga T. J. Demos. Na primeru umetniško-aktivistične prakse Renza Martensa tako razmišlja o izzivih in priložnostih prakse reševanja družbenih problemov skozi umetnost danes.

Ključne besede: dokumentarni film, sodobna umetnost, etika dokumentarnega filma, resnica, postkolonialne študije

From the Ethics of Intervention to Creative Worldmaking: Truth and Activism in Renzo Martens's *Episode III* and *White Cube*

The paper analyzes the ethics of intervention in the controversial film *Episode III: Enjoy Poverty* (2008) by the Belgian artist Renzo Martens. The analysis stems from Linda Williams's text on the film *The Good Woman of Bangkok* (1991) by Dennis O'Rourke, in which she bases the ethics of O'Rourke's intervention on his fragility and personal involvement, which allows for a more complex insight into truth. My text demonstrates that the concept of truth is also indispensable for understanding *Episode III*. It shows that truth is edited in order for the intervention to work and that the artist's truth guides his ethical decisions in the film. In conclusion, it observes recent proposals for an ethics of engaged art as proposed by T. J. Demos. By looking at the art-activist practice of Renzo Martens, the paper considers the challenges and opportunities of the praxis of solving social problems through art today.

Keywords: documentary film, contemporary art, ethics of documentary film, truth, postcolonial studies

UVOD

V dvajsetih letih po Documenti XI (2002, kurator Okwui Enwezor), ki je v ospredje sodobnih umetniških praks postavila dokumentarne postopke in dokumentarni video, je dokumentarni film postal eden od osrednjih umetniških formatov, ki z upodabljanjem resničnosti naslavlja družbeno kritične teme. Iz naslovov širokega nabora razstav, na katerih so prevladovala dokumentarne umetniške oblike v desetletju po Documenti XI, lahko sklepamo, da so pretežno preizpraševale odnos med resnico in fikcijo.¹ Dela so poudarjala osebne perspektive in mikrozgodbe, pogosto so preizpraševala položaj medijev in novinarskega poročanja ter se soočala z zamolčanimi in travmatičnimi zgodovinami.

Med letoma 1998 in 2010 pa je bilo v belgijski in mednarodni javnosti, kot tudi v znanosti in umetnosti, zaznati opazen porast zanimanja za revizijo belgijske kolonialne zgodovine. Odločilni so bili izidi treh knjig: *Duh kralja Leopolda* (Adam Hirschchild, 1998), *Kongo* (David Van Reybrouck, 2010) in *Atentat na Lumumbo* (Ludo de Witte, 2001); leta 2007 pa še zaprtje Kraljevega muzeja Centralne Afrike in njegova prenova.² Kontroverzni dokumentarni film Renza Martensa *Epizoda III: Uživajte v revščini (Episode III: Enjoy Poverty, 2008)*³, ki je doživel posebej veliko pozornosti in uspeha, se je tako pridružil filmski produkciji belgijskih in nizozemskih umetnikov, ki so v tem obdobju v formatu klasičnega celovečernega dokumentarnega

- ¹ Poleg Documente XI so se specifično z resničnostjo in dokumentarnim ukvarjale tudi razstave *Experiments with Truth*, Fabric Workshop in Museum, Philadelphia, 2004–2005; *Come and Go: Fiction and Reality*, Gulbenkian Foundation, Lizbona; *The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image*, Part 1: Dreams; Part 2: Realisms, Hirshhorn Museum, Washington D.C.; *Fiction ou realite*, Fribourg, 2003; *Kunst und Dokumentarismus*, Dunaj, 2003; *Do you believe in reality?* Taipei Biennial, Taipei, 2004; *The need to Document*, 2005; *Documentary Creations*, Luzerna, 2005; *Reprocessing reality*, Chateau de Nyon, 2005; *It is hard to touch the real*, Munchen, 2002–2003; *Ficciones Documentales*, Barcelona, 2003; *After the News- Post-media documentary practices*, Barcelona, 2003.
- ² Idesbald Goddeeris, in S. E. Kiangu, »Congomania in Academia: Recent Historical Research on the Belgian Colonial Past,« *BMGN – Low Countries Historical Review* 126, št. 4 (2011): 54–74.
- ³ Renzo Martens, *Episode III: Enjoy Poverty* (2008; Renzo Martens Menselijke Activiteiten in Inti Films), barvni, video, 90'.

filma v galerijskih prostorih soustvarjali kritični diskurz o kolonialni zgodovini Belgije. *Epizoda III*, ki se sicer prav tako odvija v Kongu, pa se je vsebinsko poskušala dvigniti nad celotno dokumentarno in angažirano umetniško produkcijo tega obdobja ter pokazati, da je »večina angažirane umetnosti zgolj hiperrealistična iluzija, saj večina umetnikov deluje znotraj ekonomije umetnosti, kjer so zaščiteni pred kakršnimi koli posledicami. Z ustvarjanjem kritičnih del tako umetnost ustvarja občutek nujnosti in ga komodificira, brez da bi svetu kar koli vrnila.«⁴

Uvodni raziskovalno-dokumentarni⁵ teren prvega poglavja filma, ki ga gledalce razgrne Martens, prikazuje mehanizme, zaradi katerih je revščina največji finančni vir v Kongu. Film v nadaljevanju predstavi poskus reševanja tega problema, intervencijo, ki je neuspešna, s čimer utemlji naslovni slogan »uživajte v revščini«. Na prvi pogled se film ukvarja s problemom revščine v Kongu in z ekonomijo podob, ki to revščino vzdržuje, toda v resnici revščino tudi sam izrabi za dejansko temo filma: za analizo mehanizmov angažirane umetnosti v zahodnem sistemu umetnosti. Pri tem uporablja izredno učinkovite dokumentarne pristope, ki gledalce prepričujejo, da gledajo resnico, temo revščine pa izrablja za dokazovanje svoje teze. Rezultat je metafilm, katerega kritika je hkrati tudi kritika realnega stanja. Martens namreč trdi, da metode, ki jih uporablja za upodobitev resnice, niso nič drugačne od metod, ki jih uporablja zahodni kapitalizem v Kongu in ki jih angažirana umetnost uporablja v sistemu sodobne umetnosti. Martens kot ilustrativni primer navaja serijo razstav Unilever Series (2000–2012) v Tate Modern, znotraj katere so za osrednji razstavni prostor Turbine Hall nastajale velike produkcije sodobnih umetnikov. Dela so se pogosto ukvarjala z družbenimi, političnimi in ekonomskimi krizami, ker jih je financiral

4 Renzo Martens, »Artists Come to Create Beauty and Kindness,« intervju z Arturjem Žmijevskim v *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*, ur. Anthony Downey (Berlin: Sternberg Press, 2019), 111.

5 Horizontalno analizo filma v tri poglavja sta opredelila Sanne Sinnigie ter J. A. Koster, »The Poverty of Critique: Episode III: Enjoy Poverty and Humanitarianism,« v *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*, ur. Anthony Downey (Berlin: Sternberg Press, 2019), 267–268.

Unilever, pa so bila financirana neposredno iz dobičkov plantaž v Kongu.⁶ Film je pri tem tako učinkovit, hkrati pa je njegov avtor v svojih strategijah tako okruten in neizpros, da je film bil nekoč označen kot 'pošast', ki se brani sama. Matthias de Groof je o njem zapisal: »*Enjoy Poverty* je pošasten. [...] Za to filmsko pošast se je izkazalo, da ima lovke, ki reciklirajo vsakršno kritiko: logos, ki intergira vsakršno nasprotovanje. [...] Filmove lovke so tako močne, ker gre za meta-film, ki je po definiciji avtorefleksiven.«⁷

Odzivi na *Epizoda III* so izrazito polarizirani, pri čemer so se kritiki posvečali predvsem kršitvam etičnih konvencij dokumentarnega filma, pristaši pa precizni analizi ekonomije podob nasilja in revščine, v kateri sodeluje tudi zahodni umetnostni svet. Pri tem pa se je le redkokatera kritika ukvarjala s problemom odnosa tega filma do resnice, kar je, kot bom pokazala, ključno za njegovo razumevanje in nujno izhodišče za kakršno koli kritiko etike filma.⁸ V pričujočem besedilu se bom zato posvetila analizi etike intervencije filma in poskušala pokazati, da film kljub svoji učinkoviti metazasnovi sloni na vnaprej določenih osebnih in subjektivnih režiserjevih resnicah, na katerih utemeljuje svojo intervencijo, zaradi česar ostaja neetičen in problematičen. Pri tem se bom naslanjala na avtorje kritične teorije in teorije sodobne umetnosti, ki so se dotikali etičnih vidikov filma (de Groof, Thompson, Sinnige itd.) in tudi na izjave samega avtorja. Izhajajoč iz filmske teorije (Williams, Nichols, Sobchak) bom osvetlila problem dvojnega subjekta filma, ki na prvi pogled omogoča izmikanje etičnim vprašanjem, ter problem resnice, zaradi katere film ne more upravičiti svojih etičnih strategij. Pokazala bom, da je nasilje v filmu uprizorjeno za zahodno občinstvo in da je resnica dejanskih odnosov med liki zakrita, zaradi česar pride do dvojne

6 Npr. Nora Kovacs, »Review // Discussing the Matter of Critique with Renzo Martens at KW Institute for Contemporary Art,« *Berlin Art Link*, 26. 5. 2015, <https://www.berlinartlink.com/2015/05/26/review-discussing-the-matter-of-critique-with-renzo-martens-at-kw-institute-for-contemporary-art/>.

7 Matthias de Groof, »*Episode III: Enjoy Poverty* from a Postcolonial Perspective,« v *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*, ur. Anthony Downey (Berlin: Sternberg Press, 2019), 144–145.

8 Ena od ključnih izjem, na katero se naslanja tudi pričujoče besedilo, je tekst Sanne Sinnige »Evidence, Subjectivity and Verité in Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty – A Shot by Shot Analysis,« *Image and Narrative* 18, št. 2 (julij 2017): 83–113.

etično sporne intervencije. V sklepnem delu bom nato pokazala, kako se je iz dejanskega sodelovanja umetnika z domačini razvil njegov naslednji projekt *Bela kocka*, ki pa še vedno temelji na etično vprašljivih nastavkih *Epizode III*. Filma bom nato osvetlila v luči družbenih sprememb, ki so botrovale k prehodu od subverzivnosti v sodobni umetnosti, kot jo malo po izidu filma *Epizoda III* opredeli de Cauter, do klica k 'veliki tranziciji', kot jo opredeli T. J. Demos. V prispevku bom tako izhajala predvsem iz sodobne teorije umetnosti, ki jo bom prepletala s filmsko in kritično teorijo.

Vprašanja, ki jih film odpira, so relevantna in v javnosti odmevajo vse do danes, ko je Martens probleme, ki jih je zastavil v filmu, naslovil z dejansko družbeno intervencijo. Po skoraj dvanajstletnem premoru je namreč Martens leta 2021 objavil nov film, *Bela kocka (White Cube, 2020)*,⁹ ki dokumentira njegov projekt postavitve belega galerijskega prostora na eni od plantaž v Kongu, s čimer poskuša vzpostaviti ekonomski model, ki bi umetnikom iz plantaž omogočil odkup njihove zemlje in jim s tem omogočil neodvisnost. Vprašanje etike intervencije v dokumentarnem filmu se je tako razvilo v vprašanje etike intervencije v aktivizmu. Ponovna analiza filma pa je danes relevantna tudi zato, ker ponuja okvir za razmišljanje o mogočih etično problematičnih vidikih razumevanja umetnosti kot aktivistične oziroma neposredne družbene prakse.

Ker gre v obeh primerih za izredno vplivna filma, ki ju je tako ali drugače podprla večina najvplivnejših umetniških institucij, in ker se del sodobnih umetniških praks s pozivanjem k aktivnemu »ustvarjanju svetov« ter k razmišljanju o »radikalni prihodnosti« razvija v smer razumevanja umetnosti kot neposrednega politično-družbenega delovanja, se tako v pričujočem tekstu vračam k ponovni analizi etičnih premis v filmu *Epizoda III*. V obeh primerih gre namreč za poseg v družbeno tkivo (v prvem za navidezni, v drugem pa za dejanski poseg), tako rekoč za družbeni eksperiment, ki kontekst in aparat sodobne umetnosti izrablja za uresničevanje družbenih

9 *White Cube*, režiral Renzo Martens (2020; Pieter van Huystee Film in Inti Films, 2020), barvni, DCP, 79'.

sprememb (z besedami Martensa: »Čarobno paličico že imamo. To sta umetnost in njen aparat. Če ju uporabimo, so možnosti neomejene.«¹⁰).

EPIZODA III: UŽIVAJTE V REVŠČINI

Epizoda III je film potovanja po kriznih žariščih Konga, po katerih nas vodi lik (da gre za lik, nam nedvomno pokaže že uvodna špica, ki v hollywoodskem slogu napove njegovo ime z velikimi začetnicami), ki ga uprizarja umetnik Renzo Martens sam. Okvirno ga lahko razdelimo na tri poglavja: temelje, intervencijo in sklep.¹¹ Prva tretjina filma prikazuje ekonomijo revščine v Kongu. Spoznamo plantažnega delavca (nobeden od domačinov ni predstavljen z imenom), njegovo nečloveško delo in življenje, njegovo družino in podhranjeno hčerko ter izvemo, da navkljub uradni odpovedi že leta dela na plantaži. Obiščemo begunsko taborišče, kjer delijo humanitarno pomoč: kadri se osredotočajo na fotografe, ki beležijo vsakega prejemnika pomoči, vojsko, ki ščiti taborišče, in fotografe, ki aktivno kadrirajo begunce. Spremljamo ribiče in si ogledamo njihov boren ulov ter nekakšno opravičilo, ko jih Martens vpraša, zakaj vztrajajo: »To je naše delo.« («It's what we do.») Sledi svetovna ekonomija: na konferenci Svetovne banke v Kinshasi je predstavljen načrt, da bo v Kongo investiranega 1,3 bilijona dolarjev denarne pomoči, kar je najvišji državni dohodek, višji od dohodka iz naravnih virov. Humanitarna pomoč je prikazana še z delovanjem Zdravnikov brez meja, ki zbirajo podatke o podhranjenosti otrok, a v naslednjem prizoru brez razloga zapustijo zelo problematično področje, kar je kasneje pojasnjeno z utemeljitvijo, da so lahko prisotni samo na vzhodu, kjer so naravni viri. V begunskem taborišču vidimo jokajoče ženske in nemočne, praviloma povsem negibne moške. Vodja nekega taborišča Renzu razloži, da morajo

10 Renzo Martens, »The Repatriation of the White Cube: How Should the Rural Capitalise on Art? A Conversation with Renzo Martens, Artistic Director of the Institute for Human Activities,« intervju s Camille Regli, *On Curating* 14, št. 41 (junij 2017): 51–56, https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-41/PDF_to_Download/Oncurating41_WEB.pdf.

11 Sinnige, »Evidence, Subjectivity and Verité,« 83–113.

na vseh plastičnih rjuhah za zaščito pred dežjem biti logotipi zaradi vidnosti. Podamo se tudi na razstavo umetniških fotografij plantažnih delavcev, na kateri lastnik plantaže kupi črnobeke fotografije verjetno svojih delavcev. Obiščemo tudi rudnike zlata ter lastnika plantaže, ki nam razloži, da je problem podhranjenosti otrok na plantažah odvisen od definicije podhranjenosti in da so lahko za podhranjenost krive tudi druge razmere v družini (recimo alkoholizem). Sprehodimo se po razdejani vasi, v kateri se je pred kratkim odvil spopad, pri čemer fotografe do trupel vodi gverilska vojska. Prvi del filma – tezni del – zaključi telefonski klic, ki ga Renzo opravi z Jessom, avtorjem neke raziskave, v kateri je ugotovil, da se več kot polovica sredstev humanitarne pomoči steka nazaj na Zahod v obliki t. i. tehnične podpore: celotne infrastrukture, ki humanitarno pomoč zbira, razdeljuje, nadzoruje, dokumentira itd.

V prvem delu filma spremljamo dokumentarni film, ki skuša prikazati resnico ekonomije revščine v Kongu. To poskuša doseči s klasičnimi dokumentarnimi pristopi, med drugim z lastnoročnim snemanjem, umazanim objektivom, skritim snemanjem, intervjuji, v katerih Martens postavlja provokativna vprašanja, in s prikazovanjem grozljivih podob podhranjenih otrok. Kamera, pogosto usmerjena v Martensov obraz, beleži njegovo prisotnost in privilegirano ter poudarja, da nam Martens ničesar ne prikriva. Vsi ti prizori se ukvarjajo s podobami in jih uveljavljajo kot najtrdnjšo valuto v izredno razdejanem svetu. Poudarjajo, da je kriza tržno blago, ki jo je mogoče monetizirati s podobami.

Kot je pokazala analiza kadrov, ki jo je opravila Sanne Sinnige, je prvemu delu filma namenjenih petdeset minut. V drugi tretjini filma se ta spremeni v film intervencije, ki pa se v celoti odvije v desetih minutah, kar potrjuje tezo, da izvedba intervencije ni bistvena za dokazovanje sporočila.¹² Film v drugem delu še vedno obravnava ista prizorišča in probleme, le da jih tokrat spremeni v prizorišča delovanja. Ta del se začne s prizorom, v katerem Renzo napiše na belo tablo vprašanje: »Komu pripada revščina?« Nato se vrne v izropan fotografski studio, ki ga je obiskal v prvem delu filma. Skupino lokalnih fotografov, ki fotografirajo poroke in rojstne dneve,

12 Sinnige, »Evidence, Subjectivity and Verité,« 94.

povabi k sodelovanju pri projektu emancipacije, v katerem naj bi služili s fotografiranjem revščine, nasilja in lakote v njihovi okolici ter tako vstopili na mednarodni trg krizne fotografije v Kongu. Pri tečaju fotografije, ki sledi, se pred očmi kamere odvije grobo učenje fotografov, ki morajo večkrat, pri vsaki nalogi, preseči meje svojega dostojanstva, pa tudi osebnega prostora in integritete. Urjenje fotografov se zdi izpeljano površno in nepremišljeno, kot vaba, ki cilja na neuspeh. Renzo se z izdelki in fotografi nato obrne na Zdravnike brez meja s prošnjo, naj jim omogočijo dostop do bolnikov, da bodo lahko konkurenčni ostalim fotografom z novinarskimi izkaznicami. Predstavniki Zdravnikov je izrazito nezainteresiran in vzvišen, odgovarja zleknen na kavču in s sončnimi očali. Fotografiranje svojih pacientov najprej oceni kot moralno sporno, a nato obrazloži, da imajo mednarodni fotografi dostop do pacientov, ker gre pri njih za ustvarjanje novic, ne za okoriščanje – služenje denarja s prodajo fotografij. Ker mu Renzo ugovarja, da so fotografi ne glede na namen plačani za svoje delo, pa se posluži argumenta, da fotografije, ki so jih prinesli, niso in nikoli ne bodo dovolj kvalitetne. Nato razočarani odidejo. Renzo na ulici svojim fotografom pove, da jim projekt emancipacije ni in ne bo uspel. Doda, da nimajo dostopa do novinarskih izkaznic in interneta, zaradi česar so njihove možnosti še slabše. Fotografi brez besed odidejo, kamera jih spremlja, ko se izgubijo na ulici in uprizorijo vdanost v usodo, kakršna koli že je. Režiser se tako ponovno zanaša na predsodke svojega ciljnega občinstva: v filmu so domačini vsakič znova prikazani kot ljudje brez lastne volje, ki jih vodi usoda.

Zadnja tretjina filma je posvečena duhovni pomiritvi oziroma umetniški gesti. V tretjem delu namreč Martensova umetniška instalacija, neonski napis »Uživajte v revščini, prosim«, predstavlja osrednji motiv in vrhunec filma. Čeprav se umetniška instalacija pojavlja v vseh treh delih filma, saj Martens z njo potuje po reki in obiskuje različne vasi, pa skozi film tudi ves čas spreminja pomen. V prvem delu je nekakšen znak upanja, po neuspeli intervenciji pa postane znak brezupa in tudi absurdnosti umetniškega aktivizma na ravni podobe. V tretjem delu se končno zgodi njen spektakularen prižig (osvetlitev) v eni od vasi, ki ga spremljajo kriki veselja otrok, bobni in glasba ter Renzov nagovor vaščanom, naj uživajo v revščini, saj druge možnosti nimajo. Nato sledi zabava. Renzov pristop postane ciničen: domačini

ga sprašujejo, zakaj je sploh prišel in kdaj misli, da bo umetniški projekt pokazal svoj učinek. Renzo jim odgovarja, da od njegovega dela v njihovih življenjih ne bo prišlo do nobene spremembe. Edino, kar se lahko izboljša, je njihov odnos do lastnega življenja: »Če boste sprejeli tisto, česar ne morete spremeniti, boste lahko imeli nekaj miru v srcu in mislih,« jim oznani. En od domačinov Renzu nato pove, da otroci že širijo sporočilo: vero, da lahko presežejo trpljenje tako, da ga sprejmejo. Nato se instalacija ugasne. V tej zadnji tretjini filma pride na dan 'umetnik – prerok – duhovni vodja'.¹³ Renzo prejme dopis MONUC-a (Mirovne agencije Združenih narodov v Kongu), da je njegov projekt sprevržen in da bo izgubil novinarsko izkaznico. V predzadnjem prizoru se vrne k plantažnemu delavcu iz začetka filma in njegovi družini privošči dobro kosilo, zaradi česar ima ta občutek, da le ni vse tako brezupno in da bo nekoč bolje. Toda cena za hrano je radikalno ponižanje: Renzo mu nemudoma pove, da nikoli ne bo bolje in da bo celo življenje izkoriščan. Gledalcem da vedeti, da tudi ta obrok ni brezplačen in da njegovo početje ni dobro: cena zanj je, da ga lahko snema. Nato njegovi hčeri na obleko našije logotip Evropske unije. S tem Martens za zahodno občinstvo iz svojih subjektov ponovno naredi predmete oziroma podobe in razvrednoti možnost kakršnega koli človeškega ali človekoljubnega stika. Ker bomo film gledali tisti, ki živimo od revščine teh ljudi, je za nas mogoč samo ogled človeških razmerij, zaznamovanih z logotipom. Z drugimi besedami: ker hodimo v galerije, ki so same del sistema izkoriščanja in neenakosti, in ker v teh galerijah vzpodbujamo odpiranje ter predelovanje družbenih tem, kot sokrivi na platnu nimamo pravice gledati resničnosti, ki jih ta razmerja zaznamujejo, brez da bi govorili o svoji lastni vpletenosti.

Film se zaključí z Renzovim umivanjem obraza v reki. Njegov komentar je: »Ni lahko, kljub najboljšim nameram, pomagati ljudem okoristiti se z lastnimi talenti in viri. Nikoli ne veš, kaj bo rezultat. Vedno se je treba zavedati lastne samovšečnosti. Vem, da sem je sposoben. To me žalosti.« Lik Martensa nas tako sooči s svojim napuhom in pretencioznim naklepom, da bo pomagal, kar je tudi odgovor na njegovo uvodno vprašanje: Kaj lahko storim?

¹³ de Groof, »Episode III,« 145.

DVOJNA INTERVENCIJA: RESNICA REVŠČINE IN RESNICA UMETNOSTI

Osnovna premisa filma je vprašanje, kako lahko govorimo o revščini, ne da bi prispevali k sistemu, ki jo ohranja. V prvi tretjini filma so prikazani mehanizmi izčrpavanja, ki jih napajajo podobe revščine, kar je temelj za intervencijo v drugi tretjini. Ta se izrecno oddalji od pomoči ali reševanja in je usmerjena v poskus dejavnega opolnomočenja. Kot napove Martens v filmu: »Ne moreš jim dati tistega, česar nimajo že sami. Ne smeš. Moraš jih izuriti in jih opolnomočiti.«¹⁴ Intervencija »reševanje revščine« je tako usmerjena v predajo znanj in orodij, ki bi posameznikom lahko pomagali, da bi se sami »rešili«.

Za analizo etike intervencije, za katero se bo izkazalo, da je dvojna, se bomo zatekli k analizi filma *Dobra ženska iz Bangkoka* (*The Good Woman of Bangkok*, 1991)¹⁵ Linde Williams. Čeprav je njen prvi odziv na film bil obsojajoč do režiserja, je s to analizo pokazala, da film pravzaprav odpira pomembna etična vprašanja, ki jih lahko odpira zgolj na ta, na prvi pogled sporen, način. Njena analiza je za nas relevantna, ker je takšen odziv najpogostejši tudi pri Martensovih kritikah, pa tudi zaradi sorodnih problemskih vidikov, ki jih Williamsova izpostavi (razmerje prvi-tretji svet, reševanje posameznikov, nezmožnost pomagati). V filmu režiser Dennis O'Rourke najame tajsko prostitutko Aoi in snema njeno življenje ter tudi njune pogovore v hotelski sobi, kjer mu Aoi nudi spolne usluge. O'Rourke ob posebno ganljivi izpovedi obupa, skrbi in naveličanosti intervenira tako, da Aoi obljubi, da ji bo kupil farmo riža pod pogojem, da opusti prostitucijo. Aoi pristane in ko se režiser čez eno leto vrne, jo najde v Bangkoku, kjer dela v erotičnem masažnem salonu. Aoi pravi, da je to njena usoda. Intervencija ni uspela.

Režiser v tem filmu izkorišča svoj subjekt, ki je v vseh pogledih depri-privilegirani. Od nje kupuje spolne in delovne usluge, nato pa ji »poskuša

¹⁴ Martens, *Enjoy Poverty*, 2008.

¹⁵ *The Good Woman of Bangkok*, režiral Dennis O'Rourke (1991; O'Rourke and Associates Filmmakers Pty. Ltd, 1992), barvni, 35 mm, 82'.

pomagati«. Williams si v analizi zastavi vprašanje: »Ali lahko inherentno izkoriščevalski pogled režiserja iz prvega sveta na spolno delavko iz tretjega sveta razkrije kar koli relevantnega ali 'resničnega' o njegovem subjektu? Ali lahko režiser, ki se svobodno prikazuje kot moški, ki kupuje spolne usluge od te ženske, naredi kar koli 'dobrega' za to 'dobro žensko'?«¹⁶ S podobnim etičnim problemom se sooči Martens: Ali lahko nekdo, ki se poslužuje ekonomije, ki subjekt izčrpava, s svojim projektom naredi kar koli dobrega za njen položaj? Po mnenju Linde Williams je ranljivost režiserja (njegova odkritost v priznanju, da ni nič drugačen od ostalih moških, ki uporabljajo tajske prostitutke) tisto, kar izzove konvencionalen etični odziv obsojanja režiserja, ker je izkoristil svoj subjekt ter to poskušal zakriti in ublažiti z nakupom riževe farme. Pri tem se Williams sklicuje na tipologijo pogledov, kot sta jo opredelila Bill Nichols in Vivian Sobchack v razponu od *klinično/ profesionalnega pogleda* (poskusa objektivnega poročanja) do *pogleda intervencije* ('ko film opusti razdaljo med režiserjem in subjektom in postavi režiserja na isto polje zgodovinske možnosti kot subjekt').¹⁷

Martensov film se giblje med tremi pogledi: kliničnim, nemočnim in intervencijskim. Tudi sicer je trojna organizicijski princip filma. *Epizoda III* je del trilogije, ki si jo Martens zamišlja kot 'srednjeveški oltar', katerega osrednji del bo film o ljubezni (doslej še nerealizirana Epizoda II). *Epizoda III* je sestavljena iz treh poglavij in treh tipologij glavnih likov (raziskovalnega novinarja, svetovalca, pridigarja).¹⁸ Prav tako se v filmu Martensovi trije liki, ki jih uprizarja sam, poslužujejo 'participatornega pogleda', tistega, ki se ne odmika ali izvzema iz situacij, temveč svojo participacijo poudarja. Svoj privilegij in vključenost v ekonomijo Martens poudarja z oblačili, ki aludirajo na stereotipno pojavo kolonialnega raziskovalca (bela srajca, slamnati klobuk, usnjeni čevlji), s prepevanjem pesmi *Moški potrebuje služkinjo*

16 Linda Williams, »The Ethics of Intervention: Dennis O'Rourke's The Good Woman of Bangkok,« v *Collecting Visible Evidence* 6, ur. Jane M. Gaines, Michael Renov (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 176–189.

17 Williams, »The Ethics of Intervention,« 177.

18 J. A. Koster, »The Poverty of Critique: Episode III: Enjoy Poverty and Humanitarianism,« v *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*, ur. Anthony Downey (Berlin: Sternberg Press, 2019), 262–283.

(A Man Needs A Maid) Neila Younga, nosačev, ki na glavah nosijo njegovo umetniško instalacijo, s svetovanjem ribičem, naj raje lovijo kaj drugega, in tudi v intervjujih z lastnikom plantaže ali s predstavnikom Zdravnikov brez meja, v katerih sicer postavlja provokativna vprašanja, vendar ob njihovih zelo retoričnih odgovorih prikimava, da je situacija res zapletena itd. Ves čas pa ta sokrivi in soudeleženi Renzo tudi odgovarja zahtevam umetnostnega Zahodnega sveta po kritični drži z vprašanji, ki jih postavlja predstavnikom različnih deležnikov sistema izčrpavanja revščine. Toda tudi vprašanja sama so ilustrativna in mejijo na parodijo, na primer: »Morajo imeti vse plastične rjuhe za zaščito pred dežjem logotipe Unicefa?«, »Ali mislite, da so plantažni delavci na fotografijah revni ali bogati?« itd.¹⁹ S svojo soudeležnostjo v filmu utemeljuje resničnost 'celotne slike' in nas pokuš prepričati, da s tem, da nam razgalja svoje motive in svoj položaj, počne tisto, kar bi morala početi vsa umetnost (vedno pokazati svoje produkcijske pogoje). Obenem igra tudi na karto ranljivosti, ki jo zagovarja Williams, saj je s svojo groteskno kolonialno podobo in pokroviteljskim odnosom lahka tarča kritikov. Na ta način se Martens poslužuje rešitve, ki jo je uporabil O'Rourke, ki se je tudi sam izpostavil kot lahka tarča feministk, ko je predstavil nič kaj zgledno resnico o svojem položaju. Z likom kolonialista, ki ga v filmu igra, je tudi Martens zavzel izredno ranljivo pozicijo. Zato mu je zahodni umetnostni in kritiški svet početje v veliki meri odpustil, saj je s svojo ranljivostjo in pripravljenostjo postati tarča odprl mnogo širše teme (»Z uprizarjanjem lastnih parametrov film poskuša narediti vidno svojo lastno udeležnost v svetu, ki se skriva za svojimi upodobitvami.«)²⁰ na prav isti način, kot O'Rourke opravičuje Linda Williams.

S strategijo ranljivosti pa Martens upravičuje zgolj sporočilo, namenjeno zahodnemu umetnostnemu občinstvu. Ne upravičuje strategije intervencije, ki jo izvede nad navidezno temo filma: nad ekonomijo revščine. Kljub temu da je namenjena zgolj ilustraciji in utemeljitvi teze, Martens namreč intervencijo izvede. To se zgodi takoj po razgrnitvi razlogov zanjo: ljudje

¹⁹ Martens, »*Enjoy Poverty*,« 2008.

²⁰ Opis filma *Epizoda III* v spletni trgovini IHA, Institut for Human Activities, dostopano 15. 2. 2021, <https://www.humanactivities.org/en/product/episode-iii-enjoy-poverty/>.

v Kongu so revni zato, ker ogromno ljudi služi z njihovo revščino. Njegov sklep je, da bi morali poskusiti s svojo revščino služiti tudi sami. Poskus intervencije sicer za fotografe ni uspešen, a v Martensu pride do preobrazbe, lahko bi rekli tudi pomiritve: revnim ne govori več, da se lahko njihova situacija izboljša, temveč samo še, da zanje ni rešitve in da jim preostane le, da prenehajo upati in začnejo uživati v svoji revščini. Pogled se iz intervencijskega spremeni v nemočni pogled,²¹ ki ne more ničesar spremeniti. Bill Nichols nemočni pogled opredeli kot »pogled, ki beleži neprostovoljno pasivnost, ko denimo režiser posname situacijo, v kateri je intervencija zaželeno, a nemogoča.« Martens tako zdaj stavi na moč umetnosti, da revnemu prebivalstvu sporoči, naj 'prosim uživa v revščini' in da Zahodnemu svetu prenese idejo, da z umetnostjo zgolj 'uživa v revščini (drugih)'. Njegovi subjekti ga v tem tretjem sklopu začnejo povzdigovati v božanstvo. Otroci že širijo njegovo sporočilo sreče o odrešitvi v revščini. Prav tako se plan-tažni delavec na postreženo kosilo odzove z: »Zaupam ti, ker vidim, da si dober človek. To, da lahko pojem kosilo skupaj s svojo družino, mi pravi, da Bog obstaja.« Delavci se nanj ves čas filma, še posebej pa v tretjem delu, ko nastopa kot umetnik-prerok, obračajo kot na absolutno avtoriteto, kar je nasprotno od emancipirane reakcije Aoi, ki vzame svojo usodo v svoje roke.

TRETJA RESNICA

Linda Williams pravi, da je O'Rourkeovo poseganje v Aoino življenje manj sporno, kot se zdi na prvi pogled, iz dveh vidikov: prvi je, da je O'Rourke v filmu uprizoril bolj problematično verzijo zgodbe kot se je dejansko zgodila. Riževo farmo je Aoi namreč kupil, že preden sta začela snemati, in je ni uporabljal kot sredstvo manipulacije in morebitno ženitno ponudbo, kot je prikazano v filmu – etično je bil torej manj sporen. Poleg tega v uprizoritvi drugačne zgodbe za film vidi predvsem O'Rourkeovo strategijo uprizarjanja sebe kot stereotipne stranke tajskih prostitutk, kar ga dela bolj ranljivega. Drugi vidik je, da je zgolj s tovrstnim subjektivnim, osebnim odnosom lahko

21 Williams, »The Ethics of Intervention,« 177.

svojemu subjektu nudil prostor za emancipatorni odziv in tako dokumentiral film, ki mu uspe prikazati globljo resnico o kompleksnih odnosih med prvim in tretjim svetom ter o ljubezni in odnosu med moškim in žensko.

Prvi vidik velja tudi za Martensov film. Na večih mestih veje iz odnosov med njim in domačini slutnja nekakšnega tihega dogovora, mestoma domačnosti in zaupanja, kar nam kaže, da so odnosi bolj kompleksni od prikazanega. Martens je o tem tudi odkrito govoril v pogovoru z Arturjem Žmijewskim: »O tem delu projekta raje ne govorim. Majhna izjema, ki sem jo ustvaril, ko sem prodal njihove fotografije zbirateljem umetnosti in jim poslal denar, je mnogo manj pomembna od statusa quo. V filmu vidite samo en prostor, kjer smo poskušali prodati fotografije. A obiskali smo mnoge organizacije in v to vložili veliko truda, brez uspeha. Mnoge organizacije ponujajo majhna sredstva vasem in skupnostim, da bi zagnali majhne posle in postali neodvisni od pomoči. Nekaj časa sem jih preučeval. Ukvarjajo se le z ustvarjanjem produktov, ki za zunanji svet nimajo nobene vrednosti.«²² Tudi nadaljevanje projekta (deset let kasneje je bil ustanovljen Inštitut za človeške dejavnosti (IHA), k čemur se bomo vrnili v sklepnem delu besedila) kaže na trajnejše vezi med njimi. Toda za zahodno občinstvo so domačini v filmu prikazani funkcionalno, vsak s svojo (skorajda stereotipno) vlogo v ekonomiji. Z bolj etičnimi pogoji dejanskega dogovora med njim in Aoi je O'Rourke za Aoi vzpostavil polje varnosti in zaščite, s čimer je odprl prostor za drugi vidik: za njen emancipiran odziv. Martens pa domačine prikaže pasivno, brez imen, lastnih mnenj in zgodb ali ciljev. Učinek, ki ga na ta način doseže, je občutek krutosti in nasilja nad njegovimi subjekti. Gledalce, ki so temu 'v imenu umetnosti' priča, z manipulacijo naredi za sokrive oziroma kaznuje njihovo željo po angažirani umetnosti, ki se dotika družbenih tem. Svoje subjekte, njihov položaj in upanje, da bodo s programom emancipacije ali s sodelovanjem v filmu lahko izboljšali svoje razmere, uporabi kot strategijo za prikazovanje lastne nemoči v umetniškem delovanju in za ogledalo sprevrženosti angažirane sodobne umetnosti. Ker dejanski odnosi niso prikazani v celoti, se pozornost preseli na nas, gledalce, na naše občutke krivde, ker kot udeleženci v svetu umetnosti to gledamo,

22 Martens, »Artists Come to Create Beauty and Kindness,« 116.

in posledično na sporočilo, ki nam ga skuša s svojimi poenostavljenimi liki umetnik predati: da smo mrhovinarji tudi sami. Odgovornost za njegovo postopanje tako pristane na nas, gledalcih, umetnik pa deluje v polju tretje, nam nedosegljive resnice.

Dalje Williams trdi, da je prav nejasen, intimen in osebni odnos med subjektom in režiserjem povzročil, da se je lahko problemu razmerij približal 'od znotraj'. To je Aoi dalo prostor, da se vzpostavi kot emancipirana ženska, kar nikoli ne bi bilo mogoče, če bi jo dokumentiral 'zunaj' tega odnosa. Po njeno je bil O'Rourke tarča (predvsem feminističnih) kritik zaradi izrabe svojega subjekta, a je moč njegovega filma ravno v različnih razdrobljenih pogledih (od intervencijskega do opazovalnega), zaradi katerih je lahko prišel do resnice, do katere ne bi mogel priti brez teh 'lepljivih' odnosov in brez da bi izpostavil lastno ranljivost.²³ Po Lindi Williams ne gre za to, da bi O'Rourke s filmom Aoi poskušal rešiti in se pokazati kot dober moški in režiser, temveč ravno za to, da je ne more rešiti in da le s tipom odnosa, ki ga z njo vzpostavi, pride do njenega odpora, ki priča o njeni integriteti in avtonomnosti bolj, kot če bi jo rešil. Toda če na ta način poskušamo utemeljiti intervencijo v filmu *Epizoda III*, se izkaže, da fotografi pravzaprav niso Martensov subjekt, čeprav so oni tisti, ki so izkoriščeni. Ko Martens intervenira v njihova življenja, v njih ne pride do nobenega odziva. Tudi Martens svojih fotografov ne more rešiti, a to ve že od samega začetka. Njegova intervencija ni usmerjena vanje, temveč v gledalce v zahodnem umetnostnem svetu, njihovo privilegiranost, sočutje, humanitarnost. Fotografe izrabi za uprizoritev svoje teze (resnice, ki jo na vsak način hoče prikazati), ta odnos pa v njih ne izzove nikakršnega upora. Najbližje uporju smo, ko jih Renzo uči fotografiranja revnih, kjer ženske zahtevajo denar za fotografije in se pred nami razgrne nelagodno drugačen odziv, kot ga vidimo, ko jih fotografirajo belski fotografi. Od domačinov ženske zahtevajo plačilo in pritiskajo na fotografe, dokler ti ne rečejo, da je bilo dovolj, da je preveč, in da je preprosto treba oditi. S to izjemo pa film dosledno prikazuje pasivnost lokalnih fotografov, ki je sicer glede na nadaljnji potek projekta ni bilo. Subjekt filma je torej zahodno umetnostno

23 Williams, »The Ethics of Intervention,« 183.

občinstvo oziroma angažirana umetnost. To je v različnih pogovorih potrdil tudi sam Martens, na primer v intervjuju z Anno Teixeira Pinto, kjer pravi, da »film sploh ne govori o Kongu, temveč o razmerjih moči med tistimi, ki gledajo, in tistimi, ki so videni.«²⁴

Intervencija je v tem primeru sam film, ki izkorišča revščino. Angažirana umetnost pa tista, ki ji je treba pomagati: spremeniti jo je treba tako, da bo »raziskovala lastne omejitve in s tem ustvarjala znanje«.²⁵ Oddaljiti jo je treba od ustvarjanja podob. Revščina, ki jo utelešajo fotografi, plantažni delavci in umirajoči otroci, je zaradi neprestane podreditve višjemu cilju – pokazati zahodnemu občinstvu, da je ideja angažirane umetnosti in humanitarnosti v resnici ključna za ohranjanje revščine – samo orodje. Svet angažirane umetnosti pa nima zares prostora za emancipacijo. Sklepni del filma, v katerem je umetnost le še znak ohranitve statusa quo, utelešen v znaku »Uživajte v revščini, prosim«, namreč ne pušča prostora za odgovor. Film je tako samo podvojitve dejanskega stanja v umetnosti in zato se, dokler bo svet umetnosti deloval znotraj obstoječe kapitalistične in kolonialne ekonomije, umetniško delo ne more emancipirati.

Zanimivo je, da je prav resnica tisto, v imenu česar režiser opravičuje svoje etične odločitve. Pokazati nam hoče sprva resnico o revščini v Kongu, nato pa resnico o angažirani umetnosti. Vendar pot do utemeljitve njegovih tez poteka z manipulacijo resnice. Kot je pokazala Sanne Sinigie, se Martens »namenoma poslužuje dokumentarnih konvencij, specifično v odnosu do objektivnosti, in zavestno uporablja dokumentarne kode domnevno zaradi njihove objektivnosti, medtem ko namenoma skriva, da so nekateri dogodki manj 'resnični' kot se zdi na prvi pogled«.²⁶ Upodobitev 'resnice' je podrejena ciljnemu občinstvu, zahodnim intelektualcem in ljubiteljem umetnosti. »S tem, ko film ni namenjen tistim, ki jih izkorišča moč, Martens zelo zoža krog občinstva. Dela, kakršno je Martensovo, pa lahko ostajajo

²⁴ Renzo Martens, »Love is Colder than Death,« intervju z Anno Teixeira Pinto, v *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*, ur. Anthony Downey (Berlin: Sternberg Press, 2019), 91.

²⁵ Martens, »Artists Come to Create Beauty and Kindness,« 116.

²⁶ Sinnige, »Evidence, Subjectivity and Verité,« 87.

pomembna samo, dokler dosegajo zelo omejeno publiko in če obupamo nad možnostjo, da je umetnost dejansko pomembna širokemu spektru ljudi.«²⁷ Intervencija v svet sodobne umetnosti, ki izrablja in poškoduje ljudi, da bi sodobno umetnost spremenila, je problematična.

Martens trdi, da dela ni mogoče kritizirati, ne da bi kritizirali celoten sistem umetnosti, saj je delo dvojniki že obstoječega sistema, ki katere koli subjekte izrablja za ustvarjanje podob.²⁸ Njegov argument je torej: ker to počne svet umetnosti, moram, če delam izdelek za svet umetnosti, da bi lahko povedal resnico, početi to tudi sam. Resnica je tako najvišja etična vrednota filma, ki upravičuje sporne etične odločitve. Tu pa se skriva tudi jedro etične problematičnosti filma, saj resnica ni, tako kot v primeru O'Rourkea, nekaj, kar vznikne v subjektu in posledično v gledalcih, temveč Martens svoje odločitve utemeljuje na svoji vnaprej določeni resnici, za katero izrablja svoje subjekte. Martensova izhodišča tako lahko strnemo v dveh točkah:

1. Kako je mogoče ustvarjati angažirano umetnost, ki upošteva lastni izkoriščevalski stroj in vrača tistim, ki jih izkorišča? Umetnik je ujet v krog: prepričan je, da mora umetnost naslavljati družbene probleme, vendar tega ne more početi zgolj z opozarjanjem nanje, saj je ta strategija zgolj še ena oblika izkoriščanja, od katere imajo korist zgolj on sam in svet umetnosti. Med mogočimi odgovori na problem bi bilo angažirano delovanje izven umetnosti. Vendar se Martens odloči za reševanje sebe kot umetnika in umetnosti. Da bi dokazal resnico o angažirani umetnosti, pa izvede nad svojim subjektom nasilje in ga uporabi (četudi le navidezno): v ospredje torej postavi problem reševanja položaja, v katerem se je znašla umetnost.
2. Drugo izhodišče, s katerim Martens upravičuje nasilje, pa je njegovo prepričanje, da sistema izkoriščanja ni mogoče spremeniti. Lahko ga le izkoristimo na njemu lasten način in njegove mehanizme uporabimo za svoje interese, kar je subjektivno mnenje, za katerega umetnik ne poda argumentov.

27 Nato Thompson, »Ethical Considerations in Public Art (2013),« v *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*, ur. Anthony Downey (Berlin: Sternberg Press, 2019), 127.

28 de Groof, »Episode III,« 144–45.

Martensov film predstavlja kompleksno, natančno in neposredno uprizoritev problema izkoriščanja Konga z ekonomijo podob v prvem delu filma. Prav tako film brezkompromisno osvetljuje ekonomijo umetniških del, denimo številnih akademskih študij, ki ob delu nastajajo v zahodnem svetu (ena od njih je tudi pričujoč tekst) in ki ponujajo številne konceptualne izzive, ne da bi kaj spremenile za materialne pogoje tistih, ki so v filmu uprizorjeni. V sklepnem delu bomo поблиže pogledali obe Martensovi izhodišči in ju poskušali osvetliti z vidika (nezmožnosti) subverzije in posledičnega prehoda iz umetnosti v aktivizem.

EPILOG: VRNITEV BELE KOCKE ALI VELIKA TRANZICIJA

Epizoda III se, kot smo že omenili, ni končala pri filmu. Renzo Martens je projekt emancipacije s pomočjo umetnosti nadaljeval. V svojem zadnjem filmu *Bela kocka* poskuša subvertirati sistem izkoriščanja plantažnih delavcev s postavitvijo bele kocke (razstavnega prostora po zahodnem modelu) na plantažo v Lusangi v Kongu. S tem projektom se torej vrne k reševanju revščine v Kongu.²⁹ Po *Epizodi III* je Martens namreč ustanovil Inštitut za človeške dejavnosti (Institute for Human Activities) s sedeži v Bruslju, Kinshasi in Amsterdamu z dolgoročnim namenom gentrificiranja dela gozda 650 kilometrov iz Kinshase, da bi fizičnim delavcem na plantažah pomagal pri vključitvi v nematerialno ekonomijo. Ustanovili so združenje umetnikov CATPC,³⁰ ki ga vodijo sami, Martens pa jim omogoča prodajo umetniških del na zahodnih umetnostnih trgih. CATPC je pod Martensovim umetniškim vodstvom izvedel prvi umetniški projekt na zahodu: razstavo čokoladnih skulptur, ki je potovala v Sculpture Centre ter na Armory Show v New Yorku in v berlinsko galerijo KOW. Z zaslužkom naj bi plantažni delavci počasi odkupovali zemljo, ki jim je

29 *Plantations and White Cubes*, režiral Renzo Martens (18. marec 2019, Univerza Goldsmiths, London), <https://www.youtube.com/watch?v=rsZbOovxSWw>.

30 Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC) ali angl. the Congolese Plantation Workers Art League.

bila ukradena. Zahodna umetnost na ta način neposredno in materialno prispeva k izboljšanju ekonomskih razmer plantažnih delavcev. Zadnje poglavje v tem dolgotrajnem procesu je postavitve muzeja, Bele kocke, na plantažo, pritegnitev pogleda zahodne javnosti in prodaja umetniških del kongoleških umetnikov na zahodnem trgu. Bela kocka po Martensovo predstavlja »modernistični simbol belske dominancje in reprezentacije zahodne estetike ter članom Kroga umetnikov omogoča, da intervenirajo v plantažni sistem s postkolonialnim pristopom, a tudi s kritičnim odzivom na umetniško eksperimentiranje in kulturno raznolikostjo«. ³¹ Z drugimi besedami: projekt Bela kocka je projekt vzpostavitve infrastrukture, ki bo kongoleške umetnike postavila na zemljevid zahodne umetnosti in jim na ta način omogočila emancipacijo, predvsem s kmetijstvom. Z izkupičkom od prodaje del umetniki namreč odkupujejo zemljo plantaž in razvijajo lastno ekološko in ustvarjalno postplantažo.

Čeprav se na tem mestu ne bom posvetila analizi filma *Bela kocka* in projekta postplantaže, pa bom izpostavila probleme, ki izhajajo iz zgoraj opisanih izhodišč filma *Epizoda III*. Pokazala sem, da je osrednji etični problem filma *Epizoda III* njegovo menjavanje subjekta, kar vodi v dvojno intervencijo, ter instrumentaliziranje lokalnega prebivalstva za prikazovanje aksiomatskih izhodišč, ki v svojem jedru ne odpirajo prostora za kompleksnost resnice niti za emancipacijo subjektov. Težavo manipulacije dejanskega materiala za dokazovanje resnice o angažirani zahodni umetnosti film *Bela kocka* opusti. Če je bila *Epizoda III* v prvi vrsti film, posnet in zmontiran kot moralni nauk za zahodni umetnostni svet, se za *Belo kocko* zdi, da je le stranski produkt, ki dokumentira proces družbenega eksperimenta. Film se sam po sebi več ne »sooča z lastnimi omejitvami«, temveč je namenjen predvsem utemeljitvi dejanja postavitve Bele kocke na plantažo. V tem smislu ga lahko razumemo kot promocijski film oziroma kot eno od sredstev, ki prinašajo Beli kocki na plantaži vidnost in s tem vrednost, ki naj bi jo plantažni delavci lahko monetizirali. Postavitve Bele kocke na plantažo je intervencija v problem izkoriščanja plantažnih delavcev in poskus vzpostavitve modela, ki ga je iskal film *Epizoda III*: model, s katerim bi ekonomija zahodne angažirane

31 Martens, *The Repatriation of the White Cube*, 51–56.

in kritične umetnosti prispevala k izboljšanju razmer tistih, ki jih izkorišča za svoja umetniška dela, kritične tekste, institucije itd.

Epizoda III je nastajala pet let pred finančno krizo leta 2008. Odzvala se je na porast dokumentarnega v kontekstu sodobne umetnosti, ki je bil odraz krize institucionalnega raziskovalnega novinarstva, razvoja in dostopnosti digitalnih tehnologij, nezadostnega odzivanja avtoritet in institucij na travmatične zgodovine, vedno glasnejših zahtev po vključevanju različnih globalnih in marginaliziranih skupnosti v sodobno umetnost in ne nazadnje krize umetnosti ter težnje po vzpostavitvi aktivnejšega razmerja z družbeno-politično realnostjo zunaj in znotraj muzejskih zidov. Toda *Epizoda III* je še zasidrana v iskanje estetske subverzije in še poskuša narediti spremembe v umetnosti. Diskurz umetnosti se je v času dokumentarnega obrata v prvem desetletju 21. stoletja odvijal okrog duhov preteklosti, neresnic v novicah in kritičnega pristopa do Zahoda, začele so se odpirati teme kolonialne zgodovine. Po finančnem zlomu, globalni in permanentni krizi, ki jo spremljajo ekološke in humanitarne krize, pa je subverzivnost postala le še en od odmevov v globalizirani neoliberalni ekonomiji, katere sestavni del je tudi kritična umetnost, kar film nesporno pokaže. Lahko bi tudi trdili, da je *Epizoda III* v tem smislu prelomna.

V tekstu *Rebellious Prologues/Notes on Subversion/Theses on Activism* Lieven de Caeter namreč trdi, da je subverzivnost v današnjem času v slabem stanju, tako rekoč izumrla praksa; estetskih subverzij, kakršne so bile modernizem in zgodovinske avantgarde, pa je konec, saj ni več kanonov ali konvencij, ki bi jih umetniki lahko napadali. Subverzivna gesta, ki naj bi bila usmerjena v ustvarjanje vsaj začasnih razpok v vladajočih ureditvah sveta, znotraj sveta umetnosti nima vrednosti. Za subverzivnost je potrebno izstopiti iz igrišča umetnosti.³² Martensova filma *Epizoda III* in *Bela kocka* tako lahko beremo tudi kot emblematični deli za čas in stanje umetnosti in sveta, v katerem so »vzpon nove oblike kapitalizma in dezintegracije družbenega skupaj s senco ekološke katastrofe spremenili pravila igre. Umetniki in intelektualci

32 Lieven De Caeter, »Rebellious Prologues/Notes on Subversion/Theses on Activism«, v *reflect #08 – Art and Activism in the Age of Globalization*, ur. Lieven De Caeter, Ruben De Roo in Karel Vanhaesebrouck (Amsterdam: Nai Publishers, 2011), 9.

morajo v odgovoru zamenjati prestave in mize se morajo obrniti: iz duha zanikanja morajo prestopiti v pritrديلen civilni protest, skratka, stopiti iz subverzije v aktivizem.«³³

Martensova *Bela kocka*, korak v aktivizem, torej ni nastala zgolj zaradi lekcij *Epizode III*, temveč v kontekstu trajanja permanentne krize, ki jo kritik, pisec in dolgoletni Martensov sodelavec T. J. Demos opiše kot »končno postajo demokracije, liberalizma in kapitalizma, hladnega planeta, antropocena in sveta, kot ga poznamo. Med drugim jo tvorijo katastrofalnen zlom okolja, globalne pandemije, neokolonialni ekstraktivizem, algoritmično vladanje, kapitalizem katastrof, rasni kapitalizem, antimigracijski populizem in neskončna vojna.«³⁴ Tudi Demos v tem svetu ne vidi več možnosti ali smisla za estetsko subverzijo. Knjigo namreč zaključí z idejo »velike tranzicije« (the Great Transition): nujne tranzicije v razumevanju umetnosti, ki bi radikalno predstavila umetniško delo iz polja konvencionalnega pojmovanja lepote v polje ustvarjanja 'lepih težav'.³⁵ Zapiše namreč: »Kaj če bi tiste prakse, ki požanjejo največjo vidnost na razstavah in v medijih – tipično (a ne vedno) posvečene individualistični avtonomiji, samoizrazni izvornosti, ustvarjalnosti brez dolžnosti in vizualnem spektaklu – začeli dojemati kot prakse, ki prikrivajo, kako neuspešno svet kulture nagovarja najpomembnejše svetovnozgodovinske dogodke, s katerimi se sooča sodobna civilizacija? Kaj če bodo, v podnebno spremenjeni prihodnosti, sedaj najvidnejše umetnostne oblike postale tiste, ki jih bomo obsojali zaradi zavračanja našega sodobnega urgentnega stanja?«³⁶ Na primerih gibanj #noDAPL, organizacije P.A.I.N., Liberate Tate ali avtonomne skupnosti Zad Demos predlaga, da bi vsa umetniška dela, ustvarjena izven polja dejanskih sprememb (ki delujejo zgolj na ravni ustvarjanja podob) razumeli kot dela, ki sodelujejo s sistemom nasilja in ga soustvarjajo. Takšna dela bi po njegovo morali razumeti kot nasilna in uničujoča za našo skupno sedanost in prihodnost. To radikalno propozicijo lahko razumemo tudi kot nadaljevanje sporočila

33 *Ibid.*, 25.

34 T.J. Demos, *Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing* (London in Durham: Duke University Press, 2020), 1.

35 Demos, *Beyond the World's End*, 190–92.

36 *Ibid.*, 171.

Martensovega filma *Epizoda III*. Podpira namreč njegovo razumevanje, da je večina angažiranih umetniških del zgolj lepih iluzij, ki vzbujajo začasno upanje in v zahodnem občinstvu vzbujajo občutek, da se nekdo že ukvarja z vsemi temi problemi, medtem ko svet resnično potrebuje, da ga rešimo.

Demos in de Caetero vzpodbujata umetnike k sooblikovanju nove prihodnosti sveta, kar podrazumeva delovanje iz galerijskega konteksta in v kontekstu neposrednega delovanja. Čeprav Demos govori o odmiku delovanja umetnikov v ustvarjalno kreiranje svetov kot o nujni in edini mogoči strategiji umetnosti v današnjem času, pa se v luči zgoraj izpeljanih izhodišč zdi, da bi bilo pri tem nujno premisliti o etičnih vidikih, ki bi lahko pri tem bili vprašljivi. Model, ki ga predlaga Martens, ostaja, kot smo pokazali z opredelitvijo njegovega drugega izhodišča, v zahodnem sistemu izkoriščanja. Plantažne delavce vpenja v zahodni umetnosti svet, z zaslužkom pa jim omogoča odkupovanje njihove lastne zemlje od lastnikov plantaž. Da bi sistem spreobrnil v njihov prid, ga najprej afirmira. Model ponovno (kakor v *Epizodi III*) predvideva, da sveta, v katerem vlada logika izčrpanja (zemlje, vrst, ljudi) in rasnega kapitalizma, ni mogoče spremeniti drugače kot tako, da ga uporabimo za svoj namen. Zato je na plantaži edina možnost postavitve galerijskega prostora v obliki Bele kocke, vključno z njeno zahodnjaško formo, ki jo zasnuje zvezdniški arhitekt (OMA / David Gianotten). Edina mogoča pot, ki jo vidi Martens, je pot zahodnega »rešitelja«, tokrat v obliki umetnika oziroma umetnosti. Umetnost je njegova 'čarobna paličica', svet, v katerem je vse dovoljeno, Bela kocka po zahodnem modelu umetnosti pa pot v enakopravnost in prihodnost. Zdi se, da na tej točki Martensov program stremi predvsem k ekonomski emancipaciji plantažnih delavcev, kar bo zagotovo spremenilo njihove življenjske pogoje in ekonomska razmerja, najverjetneje pa ne bo ustavilo 'kapitalističnega primeža skupne vizije drugačne prihodnosti', ki jo predvideva in zahteva velika tranzicija.³⁷

Demos s svojim razmišljanjem poskuša zmanjšati prepad med aktivizmom in umetnostjo. Toda če je v aktivizmu intervencija zaželjena ali vsaj dovoljena, pa je v umetnosti lahko sporna, kar lahko ponazorimo z Martensovo izjavo, da je svet njegovo platno, umetnost pa čarobna paličica. Ko dejanska

³⁷ Ibid., 190–92.

življenja postanejo predmet družbenih eksperimentov, katerih namen je preizkušanje novih modelov 'prihodnosti ustvarjanja svetov', kar je zaenkrat zgolj trenutni trend v kritični sodobni umetnosti, se mora, kljub dobrim namenom, pojaviti tudi zahteva po etičnih normah, ki jih morajo takšne intervencije upoštevati. Po klicu k razumevanju vseh, ki ustvarjajo zgolj lepe podobe, kot sokrivcev v sistemu izkoriščanja pa se lahko tudi vprašamo, ali bi bil svet brez podob res boljši in, ali si res želimo, da umetniki in umetniška dela v duhu mikavne besedne zveze 'kreativnega ustvarjanja svetov' neposredno spreminjajo svet in življenje?

LITERATURA

- De Groof, Mathias.** »Episode III: Enjoy Poverty from a Postcolonial Perspective.« V *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*, uredil Anthony Downey, 142–51. Berlin: Sternberg Press, 2019.
- Demos, T. J.** *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*. London in Durham: Duke Univesity Press, 2020.
- Goddeeris, Idesbald in Kiangu, Sindani E.** »Congomania in Academia: Recent Historical Research on the Belgian Colonial Past.« *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 126 (2011): 54–74.
- Koster, J. A.** »The Poverty of Critique: Episode III: Enjoy Poverty and Humanitarianism.« V *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*, ur. Anthony Downey, 267–68. Berlin: Sternberg Press, 2019.
- Kovacs, Nora.** »Review // Discussing the Matter of Critique with Renzo Martens at KW Institute for Contemporary Art.« *Berlin Art Link*, 26. 5. 2015. <https://www.berlinartlink.com/2015/05/26/review-discussing-the-matter-of-critique-with-renzo-martens-at-kw-institute-for-contemporary-art/>.
- Martens, Renzo,** režiser. *Episode III: Enjoy Poverty*. 2008. 90'. Inti Films, Renzo Martens Menselijke Activiteiten in Inti Films, 2008.
- Martens, Renzo,** režiser. *White Cube*. 2020. 77'. Pieter van Huystee for Pieter van Huystee Film, 2020.
- Martens, Renzo.** »The Repatriation of the White Cube: How Should the Rural Capitalise on Art? A Conversation with Renzo Martens, Artistic Director of the Institute for Human Activities.« Intervju s Camille Regli. V *On Curating*, 14, 51–56. Dostopano 15. decembra 2021, https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-41/PDF_to_Download/Oncurating41_WEB.pdf.
- Martens, Renzo.** »Plantations and White Cubes.« Posneto 18. marca 2019 na Univerzi Goldsmiths, London, 2019. YouTube video, dostopano 15. 2. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=rsZbO0vxSWw>.

- Martens, Renzo.** »Artists Come to Create Beauty and Kindness.« intervju z Arturjem Žmijevskim. V *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*, uredil Anthony Downey, 101–19. Berlin: Sternberg Press, 2019.
- Martens, Renzo.** »Love is Colder than Death.« intervju z Anno Teixeira Pinto. V *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*, uredil Anthony Downey, 88–95. Berlin: Sternberg Press, 2019.
- reflect #08 - Art and Activism in the Age of Globalization*, uredili Lieven De Cauter, Ruben De Roo in Karel Vanhaesebrouck. Amsterdam: Nai Publishers, 2011.
- Sinnige, Sanne.** »Evidence, Subjectivity and Verité in Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty – A Shot by Shot Analysis.« *Image and Narrative* 18, št. 2 (2017): 83–113.
- Thompson, Nato.** »Ethical Considerations in Public Art.« V *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*, ur. Anthony Downey, 120–29. Berlin: Sternberg Press, 2019.
- Williams, Linda.** »The Ethics of Intervention: Dennis O'Rourke's The Good Woman of Bangkok.« *Collecting Visible Evidence, Vol. 6*, uredila Jane M. Gaines in Michael Renov, 176–89. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.