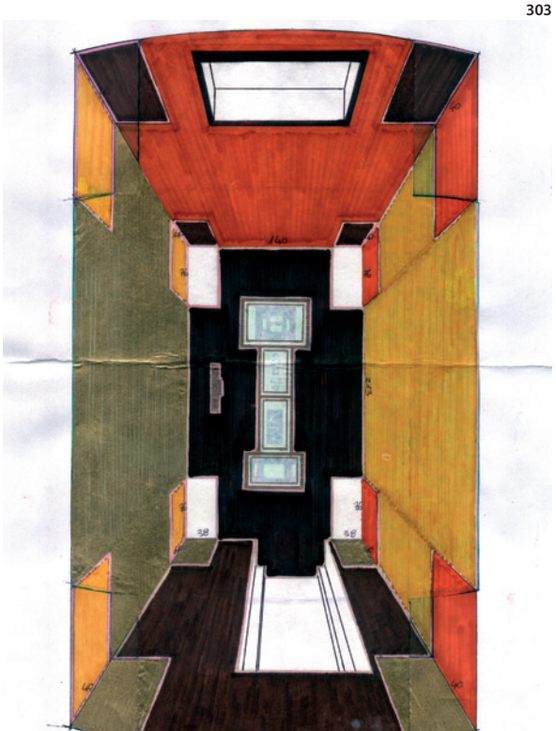
Posredno pa tudi z Bežigradom, ujetim v New York – in z New Yorkom, ujetim v Bežigrad. Okej: z Bežigradom-New Yorkom, ujetim v kolorit sedemdesetih. Ti akrili so bili imitacije modernističnih abstrakcij, ki so iskale svoj dom, svojo steno nad televizorjem, v katerem bi zakonski par listal revijo Schöner Wohnen. Ali pa še bolje: pred njim.

Potrebujem denar, da bi bil umetnik

Janez Janša je postal metelkovec, del Mreže za Metelkovo, del »politične mobilizacije umetnikov«, kot bi rekla Marina Gržinić, del boja za prostor, za realni prostor, za alternativni prostor, za kontraprostor, ki je, kot pravi Bratko Bibič, nadgradil boj za imaginarni alternativni prostor iz osemdesetih, za »resnično utopijo«, ki je postala medij zase. Zunaj rigidnega, institucionalnega umetniškega sistema je nastalo novo socialno polje umetnosti, mobilno, nomadsko, mrežno, taktično in fleksibilno, povsem alternativno, neodvisno, radikalno, avtonomno, zelo inovativno, kreativno, transgresivno, performativno, multimedijsko, metamedijsko, interdisciplinarno, filozofsko, konceptualistično. Vsi ti umetniki so postali glasniki nove strategije percepcije, ki se je po koncu dobe velikih Vizij, Kolektivov, Skupnosti, Ideologij, Emocij in Optimizma ter s pojavom novih tehnologij povsem spremenila. Kreativni prostor, ki sta ga v osemdesetih formatirala NSK in Dragan Živadinov, se je tako razširil in raztegnil, da se je moral Živadinov raztegniti v vesolje.
Janez je prvič razstavljal v Celici, v kateri je eno izmed celic predelal v instalacijo *Presenza,* ki ga je obenem tudi prvič pripeljala v slovenske časopise: »Italijanski slikar Janez Janša, ki trenutno dela v Ljubljani, prav zdaj dokončuje svoj 'prostor pod soncem' v eni od celic bivšega vojaškega zapora,« je poročal Dnevnik. Ker pa od razstav v galerijah Celica (*Rapporti*) in Alkatraz (*La Rabbia, Limbo*) ni mogel živeti, je stalno menjal stanovanja in opravljal odd jobs: v Novem mestu je poslikal in zdizajniral neko novo trgovino, v sitotisku na Poljanski je na plastične škatle za majonezne tube tiskal logo

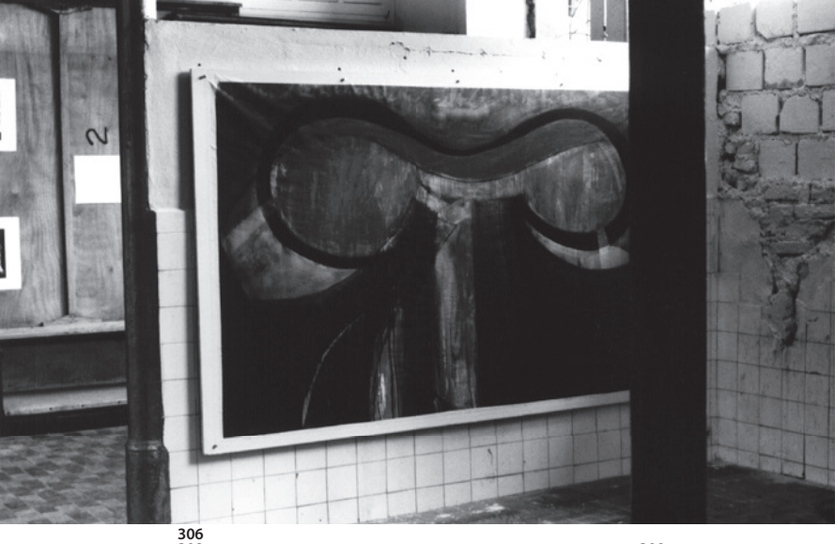
303 Skica za instalacijo *Rapporti,* Ljubljana, 1996
304 Janez med pripravljanjem instalacije *Rapporti,* nekdanji vojaški zapor na Metelkovi ulici v Ljubljani, 1996 (foto: Christian de Lutz)
305 Janez in njegova instalacija *Rapporti,* nekdanji vojaški zapor na Metelkovi ulici v Ljubljani, 1996 (foto: Boštjan Doma)
306 Janez Janša, *La Rabbia,* galerija Alkatraz, Ljubljana, 1996
307 Janez Janša, stenska poslikava v trgovini s športno obutvijo Hip Hop, Novo mesto, 1995
308 Janezovi zapiski. Seznam prejetih nakazil za različna priložnostna dela, Ljubljana, 1995
309 Janezovi zapiski. Levo: uporabne slovenske fraze. Desno: seznam delovnih ur na jezikovni šoli Berlitz in v Irish pubu, Ljubljana, 1995 – 96
310 Janez asistira Stelarcu v Galeriji Kapelica, Ljubljana, 1996 (foto: Igor Anđelić)

303



304

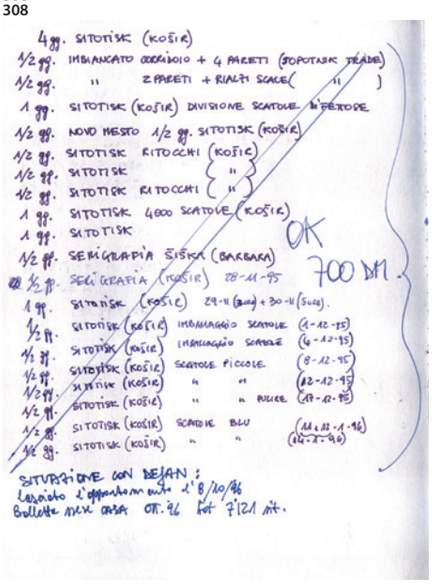
305



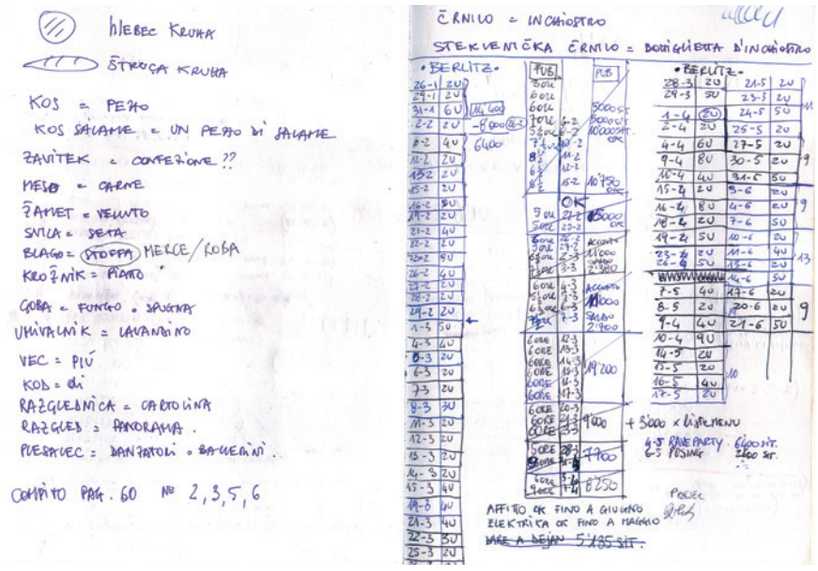
306

307

308



309



310

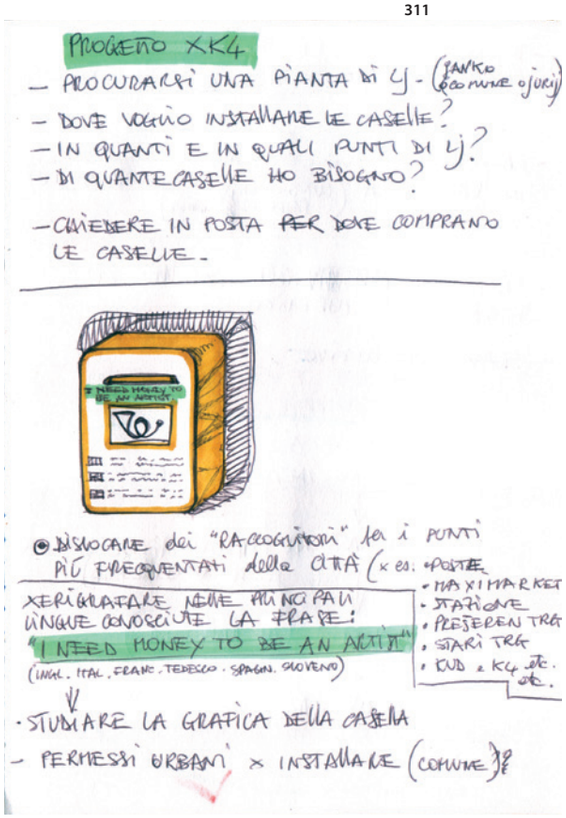
Hellman's (za slovenski, makedonski, ruski trg), v jezikovni šoli Berlitz pa je začel leta 1996 poučevati italijanščino, kar mu je prineslo mnoga znanstva, in stregel je v tedaj trendovskem Irish Pubu – v eksotični slovenščini, ki jo je pilil na začetnem tečaju slovenskega jezika.

Metelkova in Kapelica sta s svojo multimedijsko interaktivnostjo v nekaj letih povsem spremenili sodobno slovensko umetnost in obenem pokazali, da so se spremenili tudi produkcija, distribucija in trženje sodobne umetnosti. Slovenija tega ni dojela. Še manj etablirana slovenska kultura, njeni centri moči. Janez, ki se je na Metelkovi hitro asimiliral, je sklenil, da opozori na novo paradigmo produkcije, distribucije in trženja umetnosti. Čas je bil za rimejk akcije iz Limericka. Čas je bil, da kozarec zamenja s poštnimi nabiralniki, toda ko je začel projekt *Potrebujem denar, da bi bil umetnik* ponujati po Sloveniji, ni nihče trznil, dokler ni prišel k Juriju Krpanu, šefu Kapelice in velikemu promotorju sodobne umetnosti. Ko zavoha pravo stvar, ne potrebuje veliko vhodnih podatkov. Takoj je prikimal. In tako je Janez sredi septembra 1996 od pošte pridobil 26 poštnih nabiralnikov, jih prebarval na belo, na njih potem v štirih jezikih – v slovenščini, italijanščini, angleščini in nemščini napisal »Potrebujem denar, da bi bil umetnik«, in jih razmestil po Ljubljani: na Mačkovo, Metelkovo, avtobusne postaje in železniško postajo, pred Dairy Queen, banko, borzo, fakultete in tako dalje. Projekt ni bil mišljen kot beračenje ali banalna provokacija, ampak »kot gesta, ki postavlja umetniško delo v okolje in je kot katerakoli produkcija pripeta na denar,« je poudaril Krpan.

Pošta naj bi se v nabiralnikih zbirala do 19. oktobra, ko naj bi v Galeriji Kapelica sledil finalni performans – javno odpiranje nabiralnikov. Pred publiko. Poanta je bila jasna: iz tega, kar so ljudje vrgli v nabiralnike, naj bi Janez razbral, kaj si ljudje mislijo o umetnosti. *Pošta* naj bi torej pokazala, kako umetnost vidi in doživlja javno mnenje, množica, ki se vsak dan vali po ulicah, ali natančneje – množica, ki se vsak dan vali mimo umetnosti, mimo nabiralnikov, mimo umetniških instalacij, mimo street arta, ki ga je revija Mladina prelevila v efektno antipolitično naslovnico (»Rad bi bil poslanec. Želel sem se upokojiti po 25 letih delovne dobe, pa mi je 200 podpisov to preprečilo. Zato potrebujem denar.«). Projekt *Potrebujem denar, da bi bil umetnik* je bil javna instalacija, ritualna agitka, urbana akcija, razpršena po celem mestu. Bojni slogan *Potrebujem denar, da bi bil umetnik* je bil v resnici vprašanje: Vam je kaj do umetnosti? Ste za umetnost ali ne? Ali prepoznate umetnost, ko jo zagledate? Projekt *Potrebujem denar, da bi bil umetnik* je bil prvi slovenski referendum o umetnosti.

Ko je Janez končno razstavil vsebino nabiralnikov, se je izkazalo, da je zelo bogata, pestra in kakofonična. V nabiralnikih, popolnih talilnih loncih mnenj in izjav o umetnosti, se je nabralo resda tudi nekaj denarja, dobrih 40.000 tolarjev, in sicer v različnih valutah, toda o povsem drugačnih mnenjih o umetnosti so govorili cigaretni ogorki, smeti, pokvarjeni vžigalniki, rabljene vstopnice za kino, rabljeni kondomi, porabljene telefonske kartice, kostanj, žvečilni gumiji, ostanki čokolade, barvice, džointi, mastni papir od bureka, bonboni, različna sporočilca, tako vzpodbudna (»Go, Janez!«) kot žaljiva

311



312

313

314

315

316

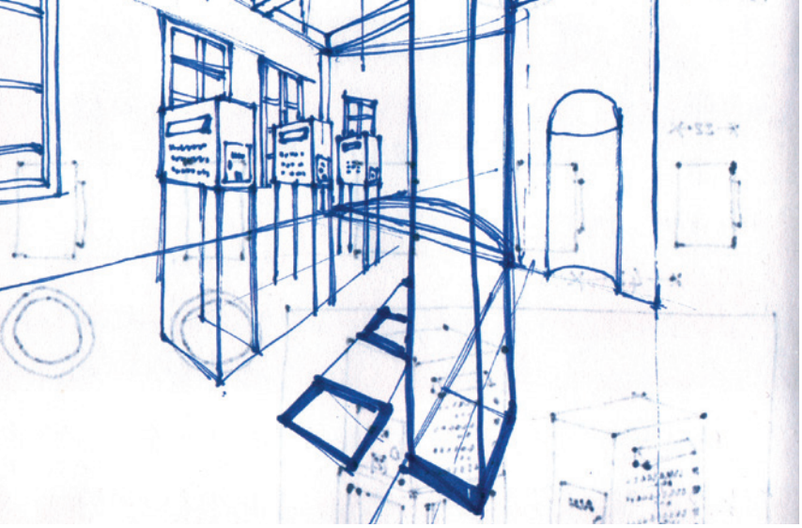
317

318

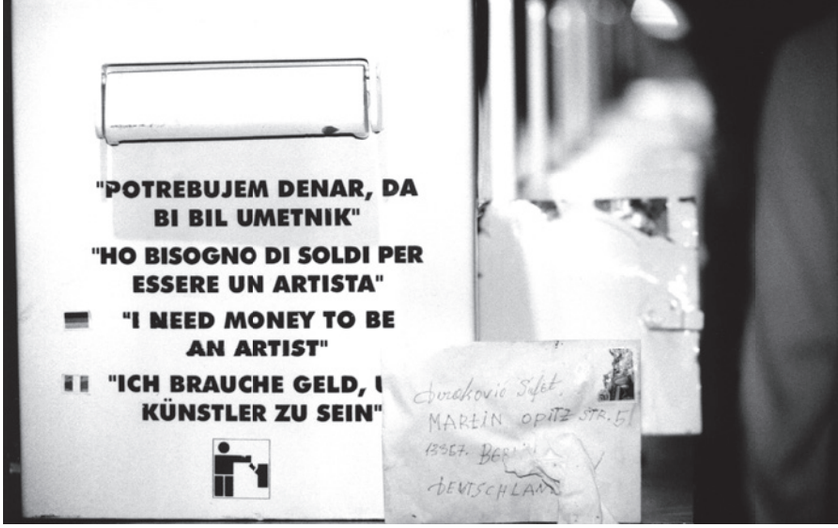
311 Skica za izvedbo urbane instalacije *Potrebujem denar, da bi bil umetnik,* Ljubljana, 1996
312 Janez in uslužbenec Pošte Slovenija s poštnimi nabiralniki, Ljubljana, 1996 (foto: arhiv Aksioma)
313 Janez in poštni nabiralnik št. 17 – Metelkova, Ljubljana, 1996 (foto: arhiv Aksioma)
314 Janez Janša in Rok Bogataj med nameščanjem poštnega nabiralnika na avtobusni postaji Ljubljana, 1996 (foto: arhiv Aksioma)
315-316 Janez Janša: *Potrebujem denar, da bi bil umetnik,* poštni nabiralniki, nameščeni po Ljubljani, 1996 (foto: arhiv Aksioma)
317-318 Janez prazni poštne nabiralnike, Ljubljana, 1996 (foto: Christian de Lutz)
319 Naslovnica Mladine, št. 42, Ljubljana, 1996 (foto: arhiv Mladine)

(»Pejt delat!«), pesmice in ženitne ponudbe, celo v italijanščini, jugoslovanski dinarji in napotnice za delo prek študentskega servisa, boni za hrano, bankovci s portretom Janeza Janše, listki s telefonskimi številkami in fotke fanic, fotokopija evangelija, predvolilni materiali in prošnja za subvencioniranje zgoščenke via Ali En. Svoje mnenje o umetnosti pa je povedala tudi prava, povsem regularna, frankirana pošta, ki je pristala v nabiralnikih – pisma, dopisnice z odgovori na nagradna vprašanja, pozivi na sodišče in razglednice z lepimi pozdravi iz Ljubljane, poslanimi nekomu drugemu in nekam drugam. Ti ljudje za razliko od onih drugih, ki so imeli *svoje* mnenje o umetnosti, o umetnosti niso imeli nobenega mnenja, še več, umetnosti sploh

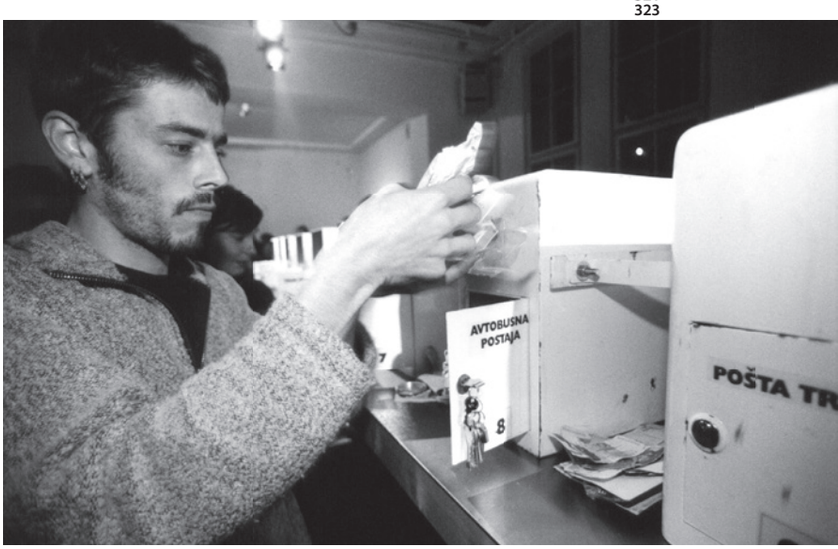
319



320
322



321
323



niso opazili, pa četudi so se vanjo dobesedno zaleteli, četudi so ji nehote zaupali svojo intimo in četudi so nevede postali njen integralni, interaktivni del. Da je bilo najmanj denarja v nabiralniku, ki je bil parkiran na Metelkovi, je bilo tako presenetljivo kot to, da je bilo največ denarja v nabiralniku, ki je bil parkiran pred Dairy Queenom. Toda po drugi strani je to razumljivo:

324

320 Skica za predstavitev projekta *Potrebujem denar, da bi bil umetnik v* Galeriji Kapelica, Ljubljana, 1996
321-323 Janez Janša: *Potrebujem denar, da bi bil umetnik,* Galerija Kapelica, Ljubljana, 1996 (foto: Denis Sarkić)
324 Annie Sprinkle, Jedrt Jež-Furlan in Janez Janša, Cankarjev dom, Ljubljana, 1998
325 Janez prevaža poštne nabiralnike za projekt *Potrebujem denar, da bi bil umetnik* v Benetke, 1997

ljudje, ki zahajajo na Metelkovo, se zavedajo, da sodobna umetnost temelji na manipulaciji in provokaciji, zato niso hoteli pasti na *finto,* v past, ali bolje rečeno – niso hoteli imeti občtuka, da kdo manipulira z njimi, niti njihova *lastna* umetnost. Zato ne čudi, da je bil najmanj obtolčen in vandaliziran prav nabiralnik na Metelkovi, kar je mimogrede tudi zrušilo mit o tem, da je Metelkova najbolj nevaren del Ljubljane. Mimo Dairy Queena, baziranega v upravno-poslovnem centru Ljubljane, pa hodijo povsem drugačni ljudje – ljudje z meščanskim odnosom do umetnosti, ki ga že od nekdaj definira pokroviteljski, mecenski, filantropski, zbiralski instinkt. Povsem logično je, da so v nabiralnik metali denar in skušali pomagati umetniku – donacije so afirmacije njihove širine, odprtosti in razumevanja. Specifično: z donacijo si vedno čestitajo za svojo širino, za svojo odprtost in za svoje razumevanje umetnosti.

325

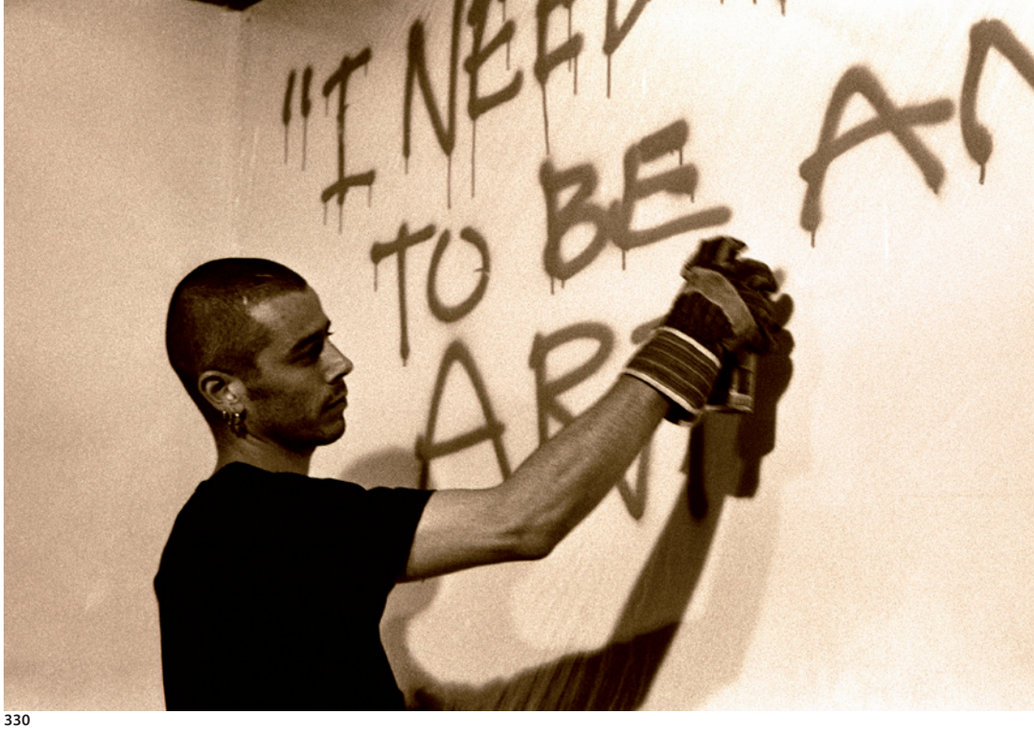
326

327

328

329

326-327 Janez prevaža poštne nabiralnike za projekt *Potrebujem denar, da bi bil umetnik* v Benetke, 1997 (foto: arhiv Aksioma)
328-329 Janez Janša: *Potrebujem denar, da bi bil umetnik,* Benetke, 1997 (foto: arhiv Aksioma)
330 Janez Janša: *Potrebujem denar, da bi bil umetnik,* otvoritev, galerija Priuli agli Scalzi, Benetke, 1997 (foto: Rajko Bizjak)
331 Janezovo dekle Marcela na vlaku Benetke Santa Lucia-Mestre, 1997
332 Janezov posvojeni brat Devis, mama Silvana in družinska prijateljica Laura na otvoritvi razstave *Potrebujem denar, da bi bil umetnik,* galerija Priuli agli Scalzi, Benetke, 1997



330

Toda na razstavi *pošte* se je zgodilo še nekaj presenetljivega: obiskovalci so odpirali pisma, brali vsebino in kleptomansko kradli denar, predvsem večje bankovce. Odnesli so približno polovico denarja. Senza rispetto. Je pa res, da je bil projekt *Potrebujem denar, da bi bil umetnik* interaktiven, zato po drugi strani ne čudi, da so se ljudje spontano vključili – da so torej vstopili v umetnino. »Konzumenti umetnosti so se prelevili v same umetnike – zavestno so se odločili, da ne bodo le pasivni opazovalci, ampak aktivni udeleženci v ustvarjalnem procesu,« kot je zapisal Igor Marković. Umetnost ni več nekaj, kar le gledaš. Ni več le stvar pogleda – projekt *Potrebujem denar, da bi bil umetnik* je bil primer sodobne umetnine, ki je ni več mogoče zaobjeti z enim samim pogledom. Pogled je prekratek, prešibak in omejen z novimi, povsem spremenjenimi, deteritorializiranimi pogoji nastajanja in distribucije umetnosti. Sodobno umetnino, ki je že po svoji definiciji naracija o njenem nastanku, lahko razumeš le, če se vanjo vključiš – če torej veš, kako je nastala. Če imaš vpogled v njen making-of.
Janez, ki je devet nabiralnikov prodal fetišistom in zbirateljem umetnosti, je hotel zrušiti stereotipe o umetnikih, ki da živijo boemsko, ki da cele dneve

331

332

333

334

poležavajo in čakajo na inspiracijo, ki da nič ne počnejo, ki da so le družbeni paraziti, ki da le pijejo, žurirajo in ponočujejo, ki da le stokajo, ki da vstajajo šele popoldne, ki da ne živijo po družbenih pravilih, ki da so naduti in zelo približni, ki da le trpijo, ki da pri vsem stalno zamujajo, ki da živijo v svojem svetu, ki da le sanjarijo, ki da le žicajo in podobno. Realnost nima kakopak nobene zveze s to pejorativno *romantično* percepcijo sodobnega umetnika. Projekt *Potrebujem denar, da bi bil umetnik* je bil umetniško delo, toda obenem tudi logistični puzzle: treba je bilo napisati kopico prošenj, dobiti kopico dovoljenj, se dogovoriti s Pošto Slovenije in podjetjem za javno razsvetljavo, in ko je Janez enkrat ugotovil, da ponekod v nabiralnike vlamljajo in *pošto* kradejo, mu ni preostalo drugega, kot da je s kolesom dvakrat na dan po poštarsko obletal vse nabiralnike, preveril, če so še celi, poškodovane popravil ali zamenjal, izpraznil vsebino in jo pedantno katalogiziral. Resnica je torej ravno obratna: če hoče sodobni umetnik preživeti, potem mora res delati in garati, fizično, vstajati zgodaj, iskati delo, denar in priložnosti, se prijavljati na razpise, prepričevati in zapeljevati sponzorje, skrbeti za vse bolj zahtevno logistiko in produkcijo projektov, jih javno predstavljati, biti naspidiran in podjeten, vse to dokumentirati, obenem pa se mora tudi tržiti. Poleg tega mora najti še čas, da umetniško delo ustvari. Ergo: umetnik mora biti ves čas povsem pri sebi. Ne more ležati, sanjariti in čakati, da se mu bo posvetilo. To danes ni več mogoče. Nove tehnologije, novi sistemi distribucije in novi načini financiranja so spremenili tudi ustvarjalni proces, tako da mora biti umetnik zdaj tudi menedžer in marketingar. Natančen, perfekcionističen.

Leta 1997, ko se je v Cankarjevem domu – v koprodukciji Galerije Kapelica – odvrtel prvi festival *Lepota ekstrema,* na katerem so nastopili nekateri izmed

333 Janez Janša: *strojZOIS,* grafika, 50 x 70 cm, Ljubljana, 2002 (foto: arhiv Aksioma)
334 Janez Janša: *strojZOIS* – Virtualni center za usposabljanje, posnetek z interneta, 2003 (foto: arhiv Aksioma)
335 Janez opazuje Andrejo Rihter, ministrico za kulturo, pri igranju na *strojZOIS,* novoletni sprejem ministrice za kulturo, Cankarjev dom, Ljubljana, 2003 (foto: Dejan Habicht)
336 Janez igra na *strojZOIS,* med drugimi z leve: Živa Brecelj, Igor Sviderski in Gregor Kamnikar, Cankarjev dom, Ljubljana, 2003 (foto: Dejan Habicht)
337 Janez Janša: *strojZOIS,* detajl z igralnega polja, 2003 (foto: arhiv Aksioma)
338 Blaž Peršin igra na *strojZOIS,* Jerneja Jambrek, Igor Štromajer in Dario Varga opazujejo, razstava *Sedem grehov Ljubljana – Moskva,* Moderna galerija Ljubljana, 2004 (foto: Miha Fras)
339 Janez Janša, Bojana Kunst, Lev Kreft opazujejo igralca na *strojZOIS,* Moderna galerija Ljubljana, 2004 (foto: Miha Fras)

335

336

337

najbolj slavnih mejnih, ekstremnih, eksperimentalnih umetnikov (Ron Athey, Annie Sprinkle, Lawrence Steger, Jerome Bel), je akcijo ponovil v Benetkah – v času bienala, potemtakem v času, ko Benetke pokajo od sodobne umetnosti, od debat o sodobni umetnosti, od zanimanja za sodobno umetnost, od glorifikacij sodobne umetnosti. V idealnem času – v času, ko Benetke živijo za umetnost. Velike, okrogle, na belo prepleskane nabiralnike, ki jih je pripeljal iz Ljubljane in na katerih je slovenski napis *Potrebujem denar, da bi bil umetnik* zamenjal z japonskim, je razmestil na šest lokacij. *Pošto* je spet pobiral dvakrat na dan, le da je bil to tokrat logistični problem še kompleksnejši: ker je stanoval zunaj Benetk, se je moral voziti z vlakom. Vsebino nabiralnikov je potem razstavil v neki galeriji. V Benetkah so se mimoidoči obnašali lepše, nabiralnikov niso vandalizirali, v njih pa so puščali predvsem smeti, tudi sendviče, solate, plenice, igle in celo pasje ekskremente – in bistveno manj denarja kot v Ljubljani. Beneški *publiki,* ki je že po definiciji pokroviteljska in filantropska, očitno ni kapnilo. Pa tudi nihče ni ničesar ukradel – niti iz zaprtih nabiralnikov niti ob odpiranju nabiralnikov. Vsi so le gledali – kot na bienalu. V umetniško delo niso vstopili. Ostali so na distanci.

Obe razstavi *pošte,* ljubljanska in beneška, sta pokazali razliko med socializmom in kapitalizmom. Reakcija ljubljanske publike je predstavljala dediščino socializma: vzameš, kar vidiš, ker je vse *naše.* Reakcija beneške publike pa je predstavljala dediščino kapitalizma, v katerem se kapital na koncu vedno spremeni v drek. V tem primeru pasjega.

Janez je bil tudi sam presenečen nad nekaterimi momenti svojega projekta, predvsem nad tem, kako in kakšna mašinerija se sproži ob takem umetniškem projektu. Prej se mu je zdelo, da umetnik za svoje delo potrebuje le atelje in dve kili barve – zdaj je ugotovil, da mora sodobni umetnik z družbo, v kateri živi in ustvarja, igrati socialni fliper, če hoče preživeti. To je kasneje, leta 2002, poudaril s projektom *strojZOIS,* ki ni bil brez razloga imenovan po baronu Žigi Zoisu, velikem mecenu slovenske umetnosti: izdelal je fliper, ki je umetniku pokazal, kako priti do projekta, do denarja, do »strategije

338

339

finaciranja sodobnih umetniških produkcij«. Ko je igralec – v vlogi umetnika, ki skuša priti do subvencije – v fliper izstrelil kroglico, je skušal z njo zadeti čim več polj, ki so predstavljala nujne *zakulisne* postaje na poti do projekta: zbiranje nagrad, flirtanje s privatno sfero, zapeljevanje sponzorjev, lobiranje in druženje s člani strokovnih komisij, vplivanje na njihove odločitve, pripravljanje prošenj, prijavljanje na nacionalne, mestne in mednarodne razpise, dokumentiranje projektov, pakiranje črnih fondov in tako dalje. Žeton je stal 100 tolarjev, kdor je prišel do konca, pa je pobral ves *vloženi* neobdavčeni kapital, toda pod pogojem, da je bil svobodni umetnik in ga je uporabil za umetniški projekt. Projekt *strojZOIS* je premierno predstavil na novoletnem sprejemu ministrice za kulturo: fliper se je prelevil v scenografijo celotne vhodne dvorane Cankarjevega doma, tako da so ga lahko igrali vsi, ministrstvu pa je celo predlagal, da bi financiralo 200 do 300 kopij, ki bi jih potem razmestili po celi Sloveniji.

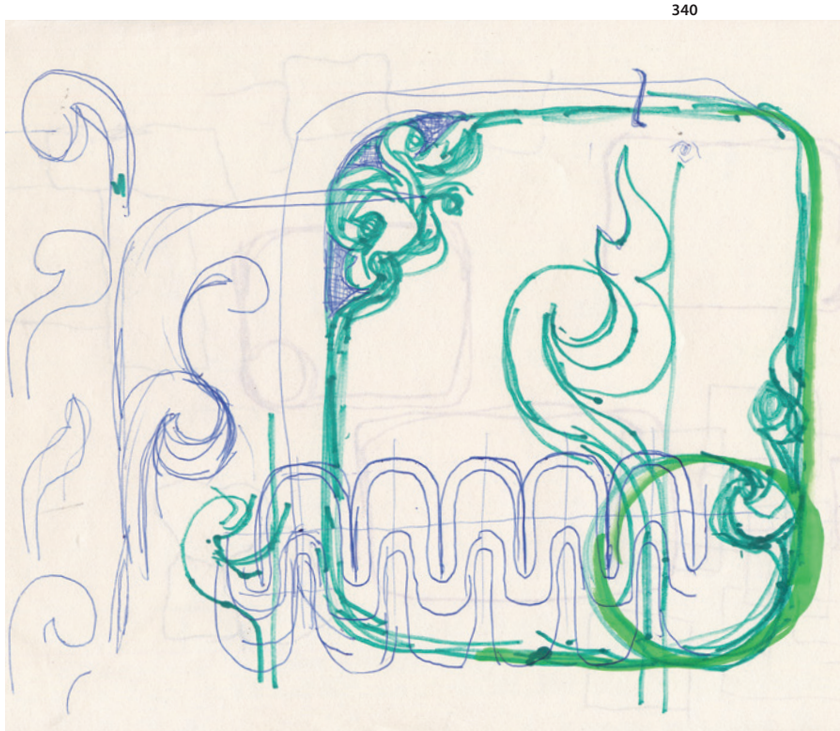
Janez tako leta 1997 ni imel več nobenih romantičnih iluzij: umetnik za svoje delo potrebuje producenta! In res, na hodniku jezikovne šole Berlitz je prav tedaj spoznal Marcelo Okretič, slovensko Argentinko, modno oblikovalko in učiteljico španščine, s katero je najprej komuniciral tako, da je italijanskim besedam dodajal črko s, kar pa je bilo tako seksi, da sta shodila. Čez čas se je prelevila v izvršno producentko njegovih umetniških projektov, pa tudi projektov drugih umetnikov, domačih in gostujočih.

340 Janez Janša, *Risba (študija za sliko Carlos)*, mešana tehnika na papirju, 21 x 29.7 cm, Ljubljana, 1997
341 Janez Janša, *Carlos (za ljudi)*, 90 x 90 x 15 cm, Ljubljana, 1997 (foto: Robert Ograjenšek)
342 Shaft, časopisni izrezek, 1996

Sivo mesto

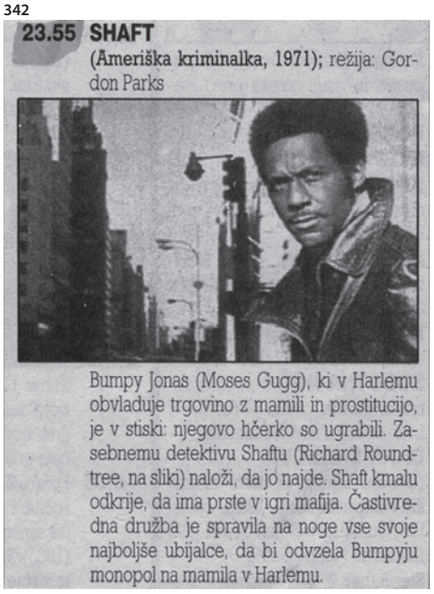
Ko je Janez končal akrile, se je v Parizu ravno pripravljalo sojenje Carlosu, teroristu iz sedemdesetih, ki je v zaporu izgledal kot aseptični kič iz sedemdesetih, kot ultimativno zlo, ki se je prelevilo v okras. In Janez je poudaril natanko to, ko je Carlosa predelal v akril *Carlos (za ljudi)*, v sequel prejšnjih štirih akrilov. Odslikava Carlosa, ujeta v zaobljeni, psihedelični, nostalgični, tapetni kolorit sedemdesetih (oranžno-zelena, škrlatno-rjava), je bila prelepljena z reprodukcijo izrezka iz revije Schöner Wohnen – na okrogli fotografiji, posneti v sedemdesetih, je bila *srečna, zadovoljna, moderna* gospodinja v idealni, sanjski kuhinji. Zapor, ki naj bi Carlosa udomačil, je bil le prequel akrila, ki je Carlosa odpeljal domov – ljudje so si ga lahko obesili na steno, recimo v kuhinji, kjer je kratkočasil gospodinjo, ki z enim očesom kuha, z drugim pa spremlja TV poročilo z Bližnjega vzhoda, dekoriranega s terorjem. Ultimativno zlo je postalo ultimativni kič. Ultimativni teror je postal ultimativni dekor, quality design. Srhljivo je postalo fascinantno. Distanca dela čudeže. Most wanted terorist iz sedemdesetih je izgledal kot most wanted italijanski dizajn iz sedemdesetih. Stena v stanovanju srednjega razreda je postala njegov novi dom. Njegov pravi dom.

340



341

342



23.55 SHAFT
(Ameriška kriminalka, 1971); režija: Gordon Parks

Bumpy Jonas (Moses Gugg), ki v Harlemu obvladuje trgovino z mamili in prostitucijo, je v stiski: njegovo hčerko so ugrabili. Zasebnemu detektivu Shaftu (Richard Roundtree, na sliki) naloži, da jo najde. Shaft kmalu odkrije, da ima prste v igri mafija. Častivredna družba je spravila na noge vse svoje najboljše ubijalce, da bi odvzela Bumpyju monopol na mamila v Harlemu.

Še več: ker je bil akril *Carlos (za ljudi)* debel, je imel status objekta – status potencialnega kosa pohištva.

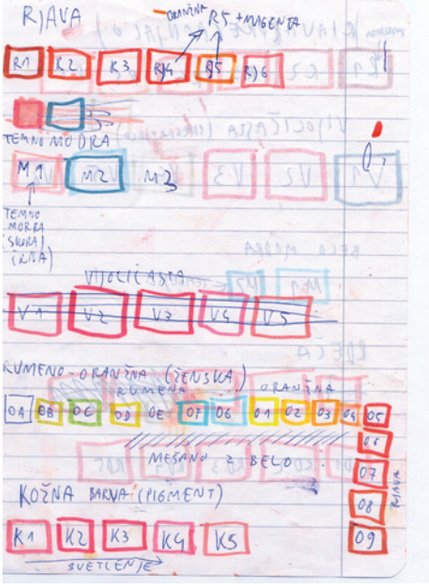
Carlos je bil medijska kreacija. Živel je od medijev, stalno je iskal medijsko pozornost, njegove teroristične akcije so bile nastopi, performansi, še celo njegov vzdevek *Šakal* je bil le stvar medijske pomote: mediji so mu ta vzdevek prilepili, ker so mislili, da je policija na začetku sedemdesetih med njegovimi stvarmi našla tudi Forsythov bestseller *The Day of the Jackal,* a se je potem izkazalo, da ga niso našli pri njem, ampak pri nekom drugem, toda vzdevek je ostal – in z vzdevkom je prišla mitologija. Mitomanija. Medijski glamur. Carlos je začel samega sebe povezovati s terorističnimi operacijami, pri katerih ga ni bilo zraven, in celo s terorističnimi operacijami, ki se sploh niso zgodile. Mediji so posredniki, toda obenem tudi posredniki distance – mediji nam posredujejo svet, slike sveta, toda posredujejo nam jih z distance, tako da se nam ni treba do ničesar distancirati, ampak to opravijo mediji kar sami. Mediji nas distancirajo namesto nas.

Razlog več, da je Janez, svež po *udomačitvi* Carlosa, sklenil, da v slikarstvo spusti še druge medije, predvsem film, televizijo in fotografijo. Filmske slike, televizijske slike, fotografske slike. Praktično to pomeni, da je New York pretočil skozi različne medije. Ni ga torej le distanciral, ampak ga je pre-distanciral. Še bolje: postdistanciral. Vzel je nekaj najbolj tipičnih,

343

344

343 Janez Janša, *Sivo mesto A,* fotografija TV ekrana, 12 x 29 cm, Ljubljana, 1996
344 Janez Janša, *Delovna risba (Sivo mesto A),* 20 x 14.5 cm, mešana tehnika na papirju, Ljubljana, 1996
345 Janez Janša, *Sivo mesto A (barvna študija),* 32 x 80 cm, mešana tehnika na papirju, Ljubljana, 1996
346 Janez Janša, *Sivo mesto A,* 80 x 195 cm, olje na platnu, Ljubljana, 1997 (foto: Matija Pavlovec)


RJAVA
R5 + MAGENTA
R1 R2 R3 R4 R5 R6
TEMNO MODRA
M1 M2 M3
TEMNO MORRA (SKORA) (RNA)
VIJOLIČASTA
V1 V2 V3 V4 V5
RUMENO-ORANŽNA (ŽENSKA)
RUMENA
ORANŽNA
OA OB OC OD OE OF OG O1 O2 O3 O4 O5
O6
O7
O8
O9
MEŠANO Z BELO
KOŽNA BARVA (PIGMENT)
K1 K2 K3 K4 K5
SVETLENJE

345

346

Sivo mesto A

najbolj ikoničnih filmov iz sedemdesetih, ki so se dogajali v New Yorku in ga prikazovali kot zlobnega, grdega, nevarnega, sivega, fantazmagoričnega: *Detektiva Shafta, Shaftov veliki podvig, Taksista* in *Bojevnike podzemlja.* Potem je film vtaknil v videorekorder, impresionistično česal New York in stisnil tipko *pause,* da je sliko New Yorka – ta *impresionistični* pejsaž, izsek eksterierja, flash, klik, fotosliko, rečeno z Andrejem Medvedom, »časovno točko nič podobe« – zamrznil. To je fotografiral, fotografijo prerisal in to še enkrat fotografiral. To fotografijo je z diaprojektorjem projiciral na slikarsko platno in narisal risbo, obenem pa še dodatno risbo, na kateri je določil barvno shemo. In to je dal potem v impresionistično olje. Tako je nastalo osem postmedijskih slik New Yorka, naslovljenih *Sivo mesto 1–8.* Tem eksteriernim slikam je dodal še dve interierni, naslovljeni *Sivo mesto A, B* in sneti iz filma *Čistina,* ki se ni dogajal v New Yorku, ampak Los Angelesu. Na eni je postmedijsko obdelan Lee Marvin, ki srepo bulji v televizor, na drugi pa je postmedijsko obdelan *trojanski konj,* Angie Dickinson, s katero Marvin zapelje, zmede in onesposobi svojega nasprotnika, Johna Vernona. Zadnji dve sliki sta bili neke vrste navodilo za uporabo prvih osmih: prvič, te slike sodijo domov, na steno, k televizorju (Lee Marvin, hladni avtomat), in drugič, te slike so *trojanski konji* (Angie Dickinson, kopija svoje mrtve sestre), kopije umetnosti, ki se vtihotapijo na dom, *teroristične subverzije,* ki jih prineseš domov, tako da potem na televizorju vidiš to, kar vidiš na sliki, ki visi na steni.

Janez je vse te postmedijske slike New Yorka – slike urbane džungle, kaosa, nasilja, *terorja* – distanciral, filtriral skozi kopico medijev in distanc, toda s tem, ko jih je distanciral in *potujil,* jih je obenem naredil bolj domačne. Distance je vrnil tja, kamor sodijo – domov. V raj. Tja, kjer distance nastanejo – doma. V raju. Dom je ultimativni paralelni svet, ultimativno kopičenje mentalnih, emocionalnih, socialnih, generacijskih in psiho-geografskih distanc, ultimativni proizvajalec slik, filtriranih skozi kopico distanc, ultimativna galerija fantazem, ki hlepijo po metafori, po dekorativnosti, po distanci. Dom skupaj držijo le distance, le dekor. Dom je (k)raj, kjer so ljudje videti kot odlomki iz filmov o njih. Kot izrezki iz revialnih poročil o njih samih. Kot to, kar visi na njihovih stenah, v dnevni sobi. Janezove postmedijske slike niso zaman izgledale kot simulacije *črtastih* impresionističnih slik, ki jih premožni Slovenci tako radi obešajo na svoje stene. *Sivo mesto* je bila umetnost za slovenski dom – slike New Yorka bi bile najbolj pri sebi na steni kakega luksuznega bežigrajskega stanovanja, recimo v Zupančičevi jami, kjer bi visele nad televizorjem. Če bi Janez lahko izbiral, kdaj in kje bi živel, bi živel v New Yorku sedemdesetih. Ker pa do New Yorka v živo ni in ni prišel, ga je pač fotografiral s televizije.

347 Janez Janša in Sašo Vrabič na slikarski koloniji, Novi Vinodolski, 1996 (foto: Miha Štrukelj)
348 Janez Janša, *Sivo mesto,* razstava U3, Moderna galerija Ljubljana, 1997 (foto: Matija Pavlovec)

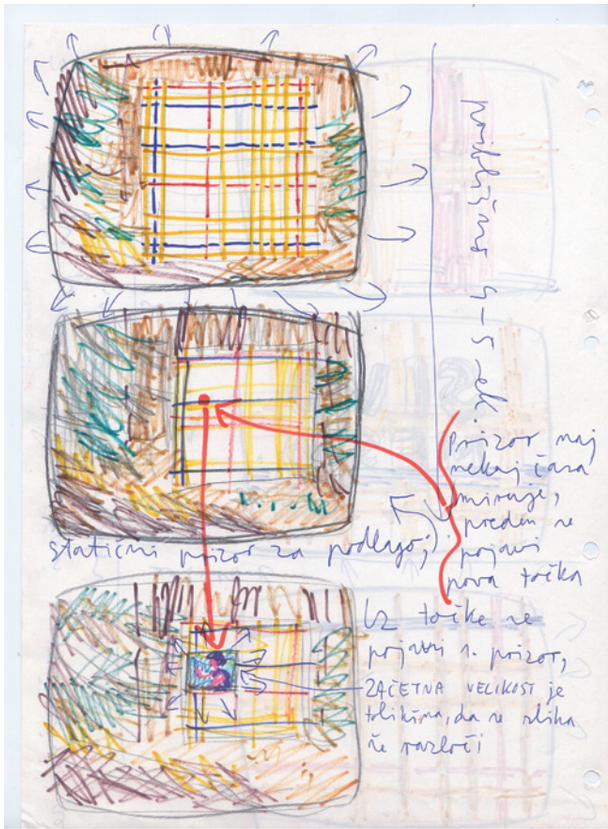
347

Janezova fascinacija nad New Yorkom in sedemdesetimi se je končno izplačala, dokončno kanonizacijo pa je doživela ob koncu leta 1997, ko so v Moderni galeriji pripravili U3, drugi Trienale sodobne slovenske umetnosti, katerega selektor je bil Peter Weibel, vplivni avstrijski konceptualist, artist in eden izmed ključnih teoretikov *postmedijskega slikarstva,* ki je brutalno potegnil ločnico med slovenskim modernizmom in slovensko sodobno umetnostjo. Vso tisto tipično, dominantno, kanonizirano, nagrajevano slovensko umetnost – lirično, travmatično, temno, depresivno, zagrenjeno, melanholično, tragično, tesnobno, metafizično ipd. – je počistil, izločil, odslovil, vrgel na smetišče. Moral je priti tujec, provocateur, da je povedal, kaj je in kaj ni slovenska sodobna umetnost, in da je kanoniziral alternativo uradni liniji slovenske likovne umetnosti, alternativo, ki so jo tlakovale Kersnikova, Metelkova in Prušnikova.

Z Vrabičem sta na Prušnikovi, v galeriji P74, ravno tedaj predstavljala projekt *This Town Ain't Big Enough for Both of Us:* Janez štiri akrile na les, Vrabič serijo slik po fotkah. In Weibel je prišel na prvi sestanek z Igorjem Zabelom v Moderno galerijo prav na dan otvoritve njune razstave. Janez se je pred tem že prijavil na U3: objavljen je bil razpis, ki je umetnike vabil, naj pošljejo predloge, med katerimi bo Weibel izbiral umetnike za U3. Janez je bil edini nobody med prispelimi predlogi. Tudi Zabel ni imel pojma, kdo je Janez, zato ga je že takoj po Weiblovem prihodu v Ljubljano poklical, naj pride na pogovor, češ da se Weibel zanima zanj. Janez je tako prvič srečal Zabela in Weibla. Janez je Weibla, ki je hvalil *Sivo mesto,* povabil na otvoritev razstave. Ko se je razvedelo, da je v mestu Weibel in da bo zvečer prišel na otvoritev razstave (in to dveh anonimnih umetnikov), se je na Prušnikovi zbrala vsa ljubljanska art scena, vključno z Irwini in Zdenko Badovinac, direktorico Moderne galerije. Weibel je bil nad razstavo tako navdušen, da je na U3 vključil še Vrabiča.

U3 je dvignil veliko prahu. »Zanimivo je, da so se mnenja strokovnjakov polarizirala okoli veliko bolj usodnega vprašanja, kot je zgolj estetska kvaliteta razstavljenih artefaktov. Večini stališč ocenjevalcev dogodka je skupno, da postavljajo pod vprašaj celotno verigo: od politike vodstva Moderne galerije, ki se je odločila izbrati ravno takšnega, 'evromafijskega' kustosa, prek

samega kustosa, ki naj bi v slovenski prostor skozi glavni portal nacionalne institucije 'prešvercal' dekadentno zahodno ideologijo, utemeljeno na njegovi osebni karizmi, do, posledično, postavitve pod vprašaj kakovosti in estetske vrednosti same razstave,« je zapisala Eda Čufer, ki je obenem poudarila, da »projektu naklonjeni pisci prav tako linearno soglašajo s politiko vodstva Moderne galerije, z Weiblovimi odločitvami in posledično s 'svežino' in 'energijo' umetnosti, ki naseljuje U3.« Weibel, *agent 007,* je kot kriterij selekcije upošteval »tako rekoč vse ustvarjalne postopke, razen enega in za slikarstvo najbolj samoumevnega modela, ki prisega na platno, barvo, čopič in kvalitetnega slikarja,« kar pomeni, da je vključil predvsem umetnike, ki so bili zaradi *monokulturnega in reprezentativnega okvirja svojega časa* zapostavljeni ali pa izključeni. *Samotnim jezdecem* iz sedemdesetih in osemdesetih je dodal *celo vojsko podmladka* iz osemdesetih in devetdesetih, tako da je U3 izgledal kot *potrošniški prerez duha časa,* brez kakšnega posebnega komentarja, ki pa bi ga morali opraviti domači strokovnjaki, če bi hoteli »preprečiti delovanje avtodestruktivnega in kulturno nerazvitega mehanizma, po katerem lahko obstaja samo ena, avtohtona kultura,« v tem primeru »avtohtona tradicija slovenskega sodobnega slikarstva«. Ta ena, avtohtona kultura »se v moderni družbi vedno izkaže za nekulturno, saj lahko obstaja samo tako, da izkoreninja drugo. In to, kar ostane, je premalo, da bi lahko na njem utemeljili kakršno koli stabilno, odprto in moderno kulturno identiteto.« Medtem ko je Jelka Šutej Adamič poudarila, da Moderna galerija – tudi s tem – »vzpostavlja kontinuiteto, ki je bila po ohojevskem gibanju pretrgana,« so Jure Mikuž, Lev Menaše in Brane Kovič razstavo *zvezdniškega kuratorja* razsuli, najbolj ostro slednji, ki je v njej videl le Big Nothing, le zmes »ljubiteljskega sociologiziranja, narcisoidnega samopoveličevanja in hlapčevskega podrejanja gurujem«, še več: *ilustracijo* slovenske sodobne umetnosti in »izročila, ki temelji na sistematičnem obravnavanju likovnih vprašanj, avtorefleksiji, metagovorici, vztrajanju pri kreativnem individualizmu in zavzetem, poštenem delu«. Melita Zajc je trdila ravno obratno: da je bila razstava U3 »dogodek leta v slovenski kulturi«, to pa zato, ker je »radikalno zarezala v uveljavljene družbene predstave, kulturne norme in umetnostna merila«.



349

350

351

352

Janez, ki kot *weiblovski* umetnik med starejšimi kustosi in kritiki ni požel hvalnic, med mlajšimi pač, je na U3 razstavil *Sivo mesto,* sedem postmedijskih slik, toda s twistom. Ni namreč razstavil olj *Sivega mesta,* ampak fotografirane reprodukcije teh olj. Ergo: razstavil je reprodukcije, ne pa originalov, ki so čakali na Kapelico, v kateri naj bi Janez po dogovoru z Jurijem Krpanom, umetniškim vodjem Kapelice, *Sivo mesto* ob koncu leta 1997 sploh premierno razstavil, če ne bi vmes prišel U3. Janez je tem reprodukcijam dodal še Mondrianovo sliko New Yorka (*New York City*), geometrično abstrakcijo New Yorka, ki je poudarila, da je New York le načrt za New York, ki ga potem vsakdo sam ustvari – da je torej New York le medijski konstrukt in talilni lonec fikcij o New Yorku.

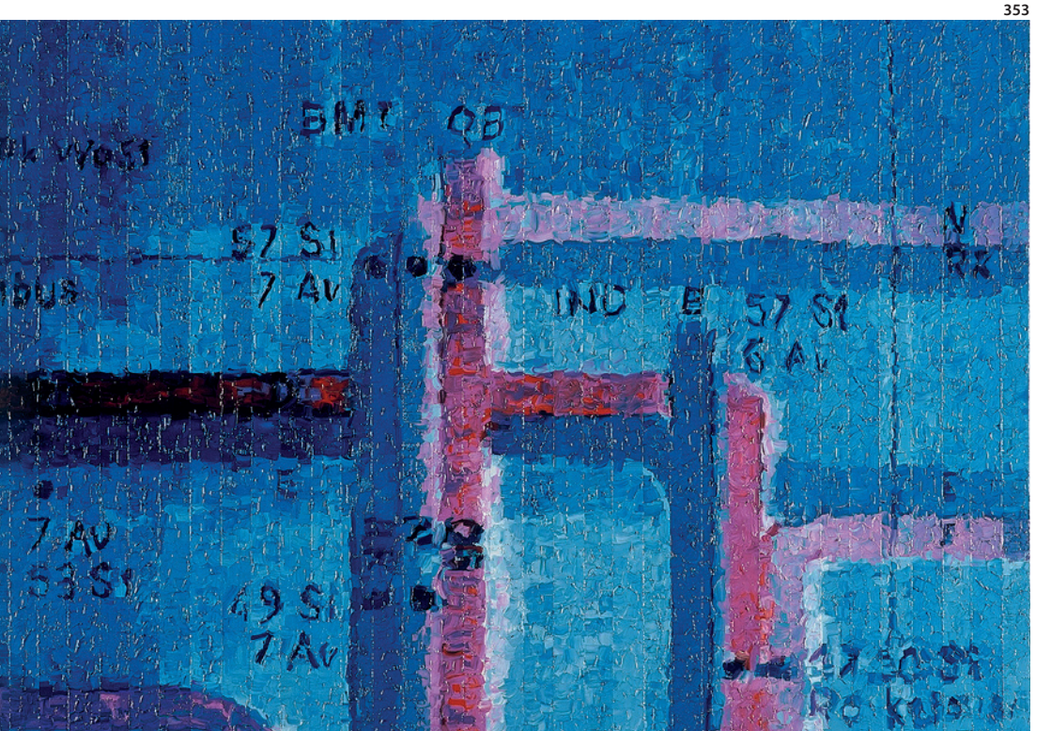
Takoj zatem, 15 januarja 1998, je Janez naredil še korak naprej: v Galeriji Kapelica je razstavil prvotno verzijo *Sivega mesta.* Deset post(tele)medijskih slik je obesil na dve steni, po pet na eno, na tretjo steno, imitacijo pragozda sekvoj (mesto v gozdu, divjina v divjini, džungla v džungli), je inštaliral Mondrianov *New York City* in monitor, na katerem so se vrteli filmi, ki jih je ekscerptiral na slikah, toda le tisti, ki so se dogajali v New Yorku, vse to pa je povezal z rdečo črto, *z rdečo nitjo,* ki kaže domov. Instalacija *Sivo mesto,* za katero je Janez rekel, da »definitivno ni slikarska razstava«, je izgledala kot načrt New Yorka, kot geometrična abstrakcija, ki čaka, da mutira v dom, kot fantazmagorija New Yorka, ki čaka, da se razprši domov. New York ni nič realnega, obstaja le kot fantazmagorija, le kot podoba, ki so jo ustvarili

349 Janez Janša, *Sivo mesto (študija),* mešana tehnika na papirju, 21 x 29.7 cm, Ljubljana, 1997
350 Janez Janša, *Sivo mesto,* Galerija Kapelica, Ljubljana, 1998 (foto: Jože Rehberger Ogrin)
351 Otvoritev razstave *Sivo mesto,* Galerija Kapelica. Z leve: Janez Janša, Viktor Bernik, Miha Štrukelj, Ljubljana, 1998
352 Janez Janša, *Teror = Dekor 5,* akril, olje in fotografija na lesu, 90 x 124 x 12 cm , Ljubljana, 1998 (foto: Matija Pavlovec)

različni mediji. In mediji so spremenili našo percepcijo, toda spremenili niso le naše percepcije sveta in naše percepcije nas samih, ampak tudi našo percepcijo medijev, ki stremijo k vizualnosti, k proizvajanju slik. Proizvodnja slik je proizvodnja distance – in Janez je te distance pomnožil. Vsi ti mediji, ki jih je pomnožil v *Sivem mestu,* drug drugega fascinirajo. Vse te distance druga drugo fascinirajo. Druga drugi so dom. Druga drugi so raj. Druga druge se spominjajo. Druga drugo dekorirajo in obenem terorizirajo.
Da vsak teror slej ko prej postane dekor, je Janez tedaj poudaril tudi s serijo petih postmedijskih slik, naslovljenih *Teror = Dekor,* predelav znane Marcusejeve teze o avtonomni umetnosti, ki se vzpostavlja kot dekor v svetu terorja, sicer kombinacij akrila, olja, kolorita sedemdesetih in fotografij, snetih iz Frankenheimerjevega filma *Leto nasilja,* ki se je dogajal v Italiji, v času Rdečih brigad, toda maskiranima teroristoma, ki drvita na motorju, se je – tako kot *Carlosu (za ljudi)* – pridružil posnetek tiste idealne gospodinje v sanjski kuhinji, izrezan iz revije Schöner Wohnen. Gospodinja, ki je v sedemdesetih, v *svinčenih časih,* živela v strahu pred terorjem, si lahko zdaj z njim okrasi kuhinjo. Prišel je k njej domov. In postal nov družinski član – kot televizor. Teror je preživel v dekorju kot preostanek preteklih utopij, tako bežigrajske hiše, v kateri je živel Janez, kot sedemdesetih, v katerih so živeli teroristi, radikalne ikone »zadnje junaške dobe evropskega razrednega boja«, kot je tedaj zapisal Janez.
»Onstran akademije za likovno umetnost je divjina,« je zapisal Jurij Krpan, ki ni puščal nobene dileme, da je *Sivo mesto* Janezov *fuck off painting.* Proizvodnja slik, vizualnega materiala, je proizvodnja št.1, tako da naša percepcija, sicer popolna divjina, živi sredi ultimativne divjine – sredi eksplozije vizualnega, sredi vizualne eksplozije. In proizvodnja slik je postala pomembnejša od produkta, od samih slik, kot sta poudarila Peter Weibel in Igor Zabel, ki sta zapisala, da *Sivo mesto* raziskuje »dislocirano, medijsko podobo resničnega mesta, v tem primeru New Yorka; slike, ki so produkti mnogih transformacij (s filma na televizijo, fotografija, olje, spet fotografija in barvna reprodukcija), tvorijo imaginarno topografijo 'sivega mesta'. To topografijo postavi v modernistično mrežo (Mondrian);

353 Janez Janša, *Sivo mesto 7,* olje na platnu, 106 x 140 cm, Ljubljana, 1997 (foto: Matija Pavlovec)
354 Janez Janša, *Banket,* Slovensko mladinsko gledališče, produkcija B-51, 1997. Na fotografiji gledalci v delavskem razredu. (foto: Diego Andrés Gómez)
355 Jedilni list za gostovanje *Banketa* v Teatro di Vita v Bologni, 1997

353

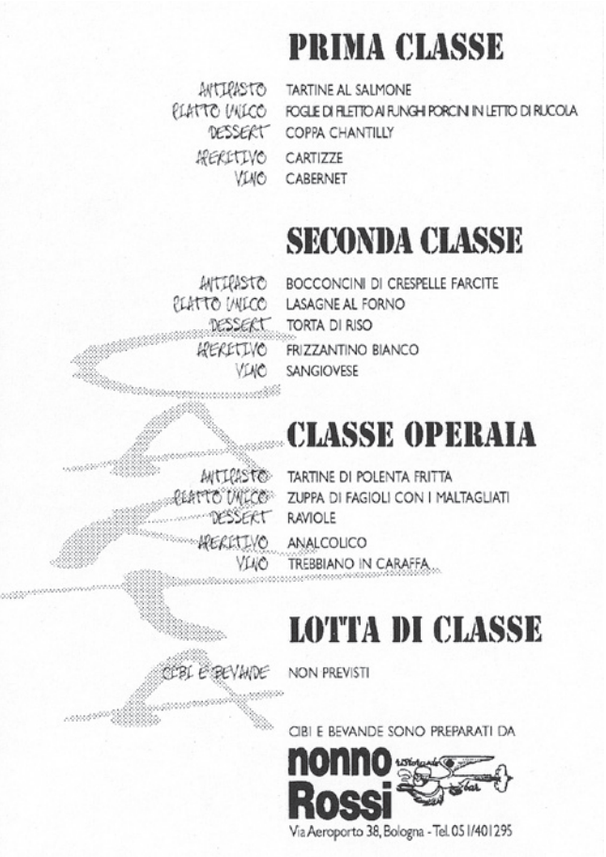


354

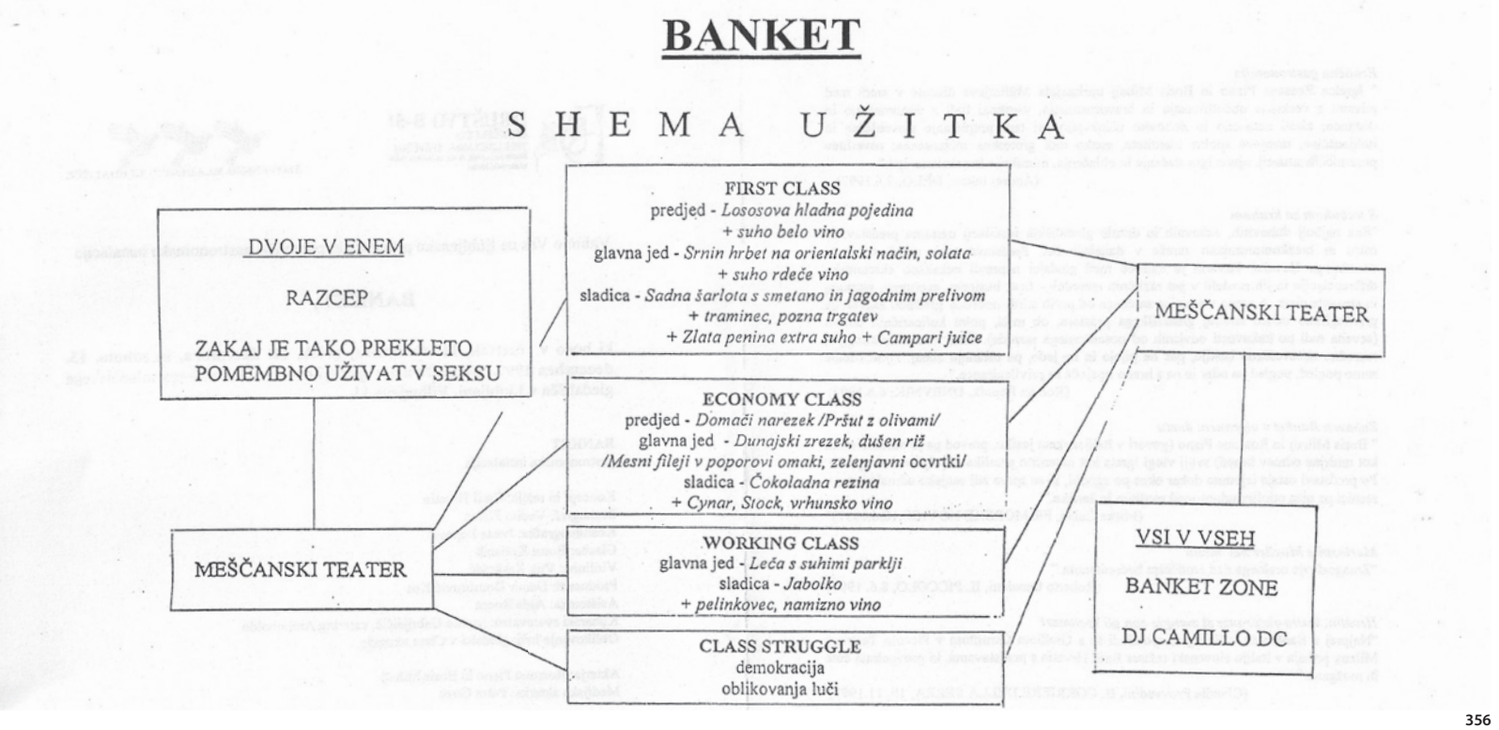
analogija med modernistično mrežo in navzkrižnim načrtom Manhattna razkrije modernistično abstraktno formo kot idejo, ki stoji za racionalnim načrtovanjem mesta, in implicitno tudi kot izraz kapitala v prostoru.« Vprašanje je bilo le: kako postmedijske slike New Yorka približati dnevni sobi, kako ga približati televizorju, kako ga speti s hedonizmom srednjega razreda, kako ga pripeljati domov, kako ga spremeniti v dekor, ultimativno fantazmagorijo terorja?

Banket

355



Po padcu berlinskega zidu so bile utopije ad acta. Nove demokracije – tudi slovenska – so se po eni strani predale spektaklu, telenoveliziranju, konzumiranju, nakupovanju, hedonizmu in materializmu, po drugi strani so dovolile, da jih je hipnotiziral evangelij prostega trga in dereguliranega kapitalizma, po tretji strani pa jih je začela preoblikovati vse bolj očitna in vse bolj turbulentna socialna polarizacija. Vprašanje je bilo: kako je to spremenilo njihovo percepcijo? Ali bolje rečeno: če je razrednega boja konec, ali to pomeni, da njihova percepcija sveta – spektakla, hedonizma ipd. – ni več razredno posredovana? In dalje, če je postal užitek pravica in dolžnost, ali to pomeni, da ni razredno posredovan? *Banket,* gastronomsko instalacijo, predstavo – restavracijo, sicer sequel *Celice,* ki ga je Janša 5. junija 1997 najprej predstavil v mali dvorani Primorskega dramskega gledališča v Novi Gorici in potem še v kleti Mladinskega gledališča, je opozoril na razredno bistvo percepcije, spektakla in užitka. Gledalec se je že s tem, ko je kupil vstopnico, socialno in razredno opredelil, in to dobesedno: ko je kupil vstopnico, je kupil razred, ki mu pripada. Lahko je kupil vstopnico bodisi za first class, za business class, za economy class, working class ali struggle class.



356

Če je kupil vstopnico za katerega izmed prvih štirih razredov, so mu med predstavo postregli s pijačo in jedačo. V višjem razredu ko je bil, bližje je bil *odru* – okej, vrtljivim mizam z vgrajenimi krožniki, ob katerih sta senzualno in po potrebi kanibalsko nastopala Boris Mihalj in Rossana Piano, ljubimca, ki ugotovita, da ne govorita več istega jezika – in boljšo ponudbo je imel. Boljšo jedačo, boljšo pijačo, boljši razgled – večji užitek. Medtem ko je working class mljaskal enolončnico, je first class grizljal lososa in srnin hrbet. Na krznenem prtu, ob svečnikih. In medtem ko je working class srebal slabo vino, se je first class opijal s šampanjcem in arhivskimi vini. Tisti, ki so kupili vstopnico za class struggle, potemtakem tisti, ki so bili razredno še neosveščeni in ki so se za vstop v razred – kateregakoli! – šele borili, pa so sedeli za steno, tako da so lahko predstavo gledali le skozi špranje, skozi kukala. Jasno, ostali so tudi brez jedače in pijače. Za razliko od razredno opredeljene – in razredno kategorizirane – publike, so imeli ta mali privilegij, da so v nekem smislu odločali o tem, kaj se bo videlo: kukala so bila namreč opremljena z reflektorji, s katerimi so lahko poljubno osvetljevali – in s tem *kadrirali* – oba nastopajoča in publiko. Če so hoteli, so lahko drugim gledalcem – tistim bogatejšim, razredno profiliranim – svetili v oči. Bili so kombinacija lučkarja, voajerja in korežiserja. Razredno opredeljeni so lahko videli le tisto, kar so hoteli videti razredno deklasirani, ali bolje rečeno – razredno opredeljeni so lahko videli le tisto, kar so jim dali na ogled in dovolili videti razredno deklasirani, ki jih ni bilo mogoče videti. Vir svetlobe in vir pogleda so bili tisti, ki so bili v offu – in razredno opredeljeni so ob tem pogledu začutili sram. Težko so jih pripravili do tega, da bi jedli – jedli so le v temi. Ko jih ni nihče videl. Pogled – pogled njihove hrane! – jih je prisilil v nelagodje. S pogledom niso soustvarjali le predstave, ampak tudi percepcijo predstave, v kateri so bila razmerja med gledalci intenzivirana, radikalizirana, razredno pogojena. Ne režiser, ampak gledalci so odločali, kaj se bo gledalo. Razredno nelagodje, ki ga povzroča neoliberalno razslojevanje družbe, je izkusil slovenski veleposlanik Mirošič, ki si je na predstavi v Sarajevu zagotovil first class, potem pa zgroženo ugotovil, da je njegov prvi sosed *Ćelo,* eden izmed največjih vojnih dobičkarjev, jasno, v spremstvu telesnega stražarja. Mirošiča so morali presesti – v business class. V nižji razred.

356 Janez Janša, *Banket,* Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, 1997. Na fotografiji Rossana Piano in Boris Mihalj. (foto: Diego Andrés Gómez)
357 Shema užitka in jedilni list za gostovanje *Banketa* v Slovenskem mladinskem gledališču, Ljubljana, 1997
358 Janez na razgledni ploščadi WTC-ja, Manhattan, New York, 1998 (foto: Miha Štrukelj)

357

Meja med umetniškim in razrednim je razpadla – razredi so postali partnerji *Banketa,* partnerji banketa, partnerji spektakla in s tem tudi partnerji užitka, toda vprašanje je bilo, kdo je bolj užival: razredno opredeljeni, ki so bili sredi spektakla in ki so lahko, kot je rekel Jaša Kramaršič, »uživali le v svojem nelagodju«, ali razredno neosveščeni, ki so bili izključeni, v deprivilegiranem offu, daleč od spektakla, ki so lahko posedovali le s pogledom, ki so opazovali razredno publiko, kako gleda, in ki so svetilke spremenili v podaljške svoje želje, svoje želje-videti, ali pa nemara oba nastopajoča, ki sta na mizi – neposredno pred usti razredne publike – med zapeljevanjem, slačenjem ter menjanjem spolnih vlog in jezikov bruhala pasuse iz Müllerjevega *Kvarteta,* Laclosovih *Nevarnih razmerij,* Platonovega *Simpozija* in Marinettijevega *Manifesta futuristične kuhinje,* pa tudi Engelsovega *Položaja delavskega razreda v Angliji?* Kdo je zmagal – usta, pogled ali telo? Je mogoče gledati z usti? Je mogoče gledati in jesti? Je mogoče gledati le še skozi oči hrane? So usta zamenjala pogled? So usta postala pogled? Na kateri točki užitek postane travma? Je mogoče konzumirati skozi oči Friedricha Engelsa? Kdo ima večjo moč: ta, ki gleda z usti, ali ta, ki gleda s pogledom? Razredni boj je v devetdesetih mutiral v boj za užitek – in v boj za pogled.

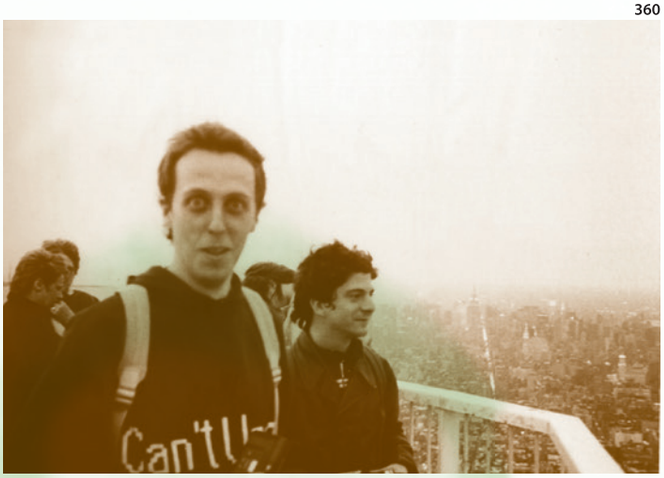
New York

Leta 1998 je New York prišel k Janezu. Ministrstvo za kulturo in Soros sta mu – še kot absolventu ALU – odobrila trimesečno štipendijo za New York. Live! Not edited! Končno. New York 1997 leta 1998! Prijatelji so mu med vožnjo na Brnik rolali štikel *No Sleep Till Brooklyn* (via Beastie Boys). Ko je 5. aprila pripotoval v New York, se mu je rolalo. Nikoli ni bil še zdoma tri mesece. In nikoli se ni še nikjer počutil tako domače. Tako pri sebi. Na letališču ga je pričakal Tomaž Šalamun, poet in slovenski kulturni ataše, brat Andraža Šalamuna, ki mu je med vožnjo proti Brooklynu dajal nasvete (kaj videti, kje piti, kje jesti, kolikšno napitnino dati), medtem ko se je odpiral manhattanski skyline. Najprej sploh

358

359

360



361

362

363

364

365

366

359 Janez v brooklynskem stanovanju, New York, 1998 (foto: Miha Štrukelj)
360 Sašo Vrabič in Janez Janša na razgledni ploščadi WTC-ja, Manhattan, New York, 1998 (foto: Miha Štrukelj)
361 Janez v Uptownu, Manhattan, New York, 1998 (foto: Miha Štrukelj)
362 V newyorškem subwayu, z leve: Miha Štrukelj, Janez Janša, Janezova sestra Špela, Gorazd Krnc, Brooklyn, New York, 1998 (foto: Sašo Vrabič)
363 Sašo, Gorazd in Janez v enem od williamsburških delijev, Brooklyn, New York, 1998 (foto: Miha Štrukelj)
364 Sašo, Gorazd in Janez na brooklynskem mostu, Brooklyn, New York, 1998 (foto: Miha Štrukelj)
365 Janez se pelje na Coney Island, Brooklyn, New York, 1998 (foto: Miha Štukelj)
366 Pri Janezovemu prijatelju Davidu na Manhattnu. Z leve: David Šalamun, Janez Janša, Viktor Bernik, Urša Piskar, Mojca Osojnik, New York, 1998 (foto: Ana Šalamun)
367 Na ulicah Lower East Side-a. Z leve: Janezova sestra Špela, Janez, nakljucni kolesar, Gorazd, Manhattan, New York, 1998 (foto: Sašo Vrabič)
368 Janez in sestra Špela na Brooklynskem mostu, Brooklyn, New York, 1998. (foto: Sašo Vrabič)
369 Janez Janša in Emil Memon v brooklynskem stanovanju, New York, 1998 (foto: Viktor Bernik)
370 Janez pred skulpturo Anisha Kapoorja v eni izmed Chelsea galerij, Manhattan, New York, 1998 (foto: Sašo Vrabič)
371 Janez na obali Atlantskega oceana, New York, 1998 (foto: Mojca Ogrizek)

367

368

369

370

371

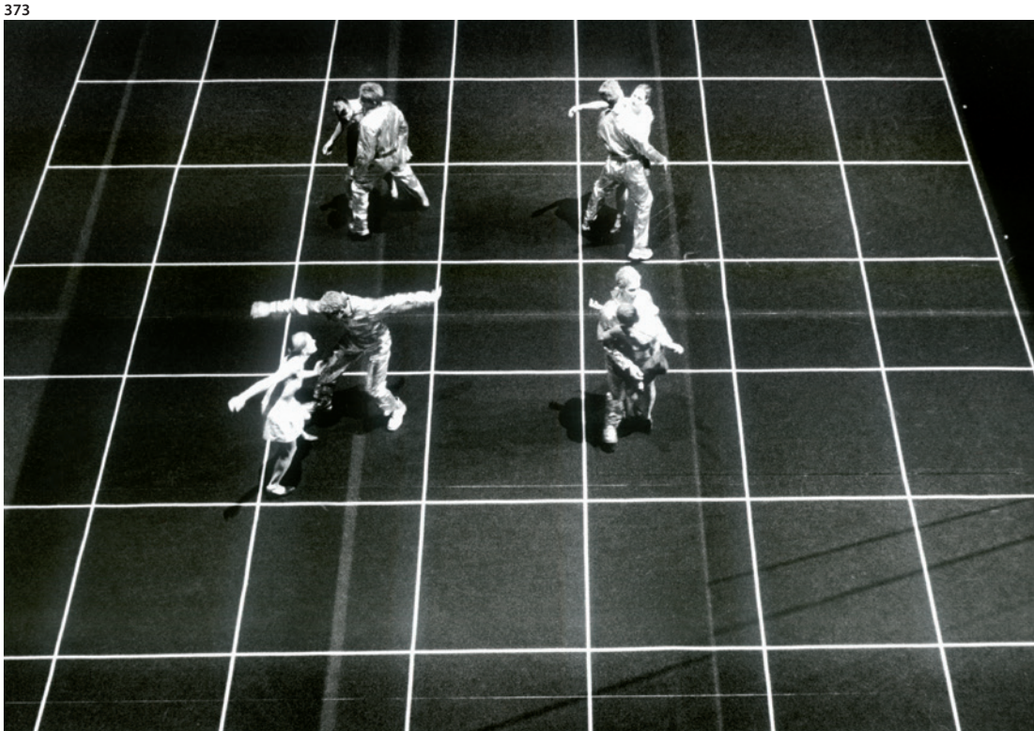
ni dojel. Z metrojem do Central Parka, pa v SOHO, na sever, pomotoma proti Harlemu. Across the 110th street. Nooot! Otipaval je NY, ga raziskoval, srkal, grizel in bil fasciniran nad vsakim človekom, ki je tam živel, domov pa pošiljal pisma, ki so se začenjala taksistično: »Ko se zvečer vračam iz mesta v Brooklyn, sem edini belec v metroju.« Vletela sta Vrabič in Štrukelj, pa sestra, prijatelj Gorazd, prijatelj Viktor in njegova punca Urša, prijateljica Mojca in drugi. Vse je bilo njihovo – New York, Empire State Building, WTC, metro, noč, neon, peep shows. Vse je bilo mitsko. Tudi Brooklyn. Prepešačili so ga podolgem in počez. Ponoči. Sedeli so na brooklynskem nabrežju in gledali Williamsburg Bridge in skyline Manhattna in brezskrbno srebali pivo in si z dvotolarskimi kovanci vrteli Billyja Joela. *New York State of Mind.* Sci-fi! Najbolj nevarnemu mestu na svetu so ukradli noč. In ritem. Vletavali so novi in novi prijatelji. Spoznal je Marjetico Potrč, kiparko in arhitektko, ki se je prebila in ki mu je rekla, da naj svoje slike polepi po stanovanju, v katerem živi, in potem vabi galeriste, ker da bo tako lažje prišel do razstave. Slike je sicer nalepil, toda raje se je kopal na Coney Islandu, kot pa da bi pecal galeriste.

Spoznal je tudi Emila Memona, slikarja, ki ga je v New York že davno prej pripeljala Fullbrightova štipendija in ki se ni prebil, a je bil poln zgodb. In anekdot. In tračev. In mitov. In legend. Pripovedoval mu je, kako se je nekoč orjaška kovinska klada, sicer umetniško delo Richarda Serre, nenadoma prekucnila in pokopala galerijskega tehnika, ki je nadomeščal prav njega. Sodobna umetnost je nevarna in pogubna. Ubija! Kot New York. Pripovedoval mu je, kako je nekoč Richarda Gera prepričal, da je kupil zadnjo še neprodano sliko z razstave Francesca Clementeja, kako se je družil z mafijci, kako se je prevažal v kabrioletu Matta Dillona in kako se mu je Andy Warhol podpisal na dolarski bankovec, a ga je potem zapravil, ker ga je zanimalo, če bo kdo prepoznal Warholov podpis. Emil je v New Yorku doživel vse. Povsod je bil zraven. Forrest Gump. Toda ni bil poln le zgodb, ampak tudi kontaktov. Poznal je vse. Boljšega vodiča po nočnem New Yorku ni. In Janez je potreboval ravno takega. Emil, originalno iz Kopra, bi moral še kot otrok Titu izročiti šopek rož, toda ko je Tito prišel v Koper, je zjutraj zaspal. Študiral je v Italiji, in to v svinčenih časih, v dobi Rdečih brigad in ugrabitve Alda Mora, se v

372

372 Janezovo dekle Nina, Ljubljana, 1998 (foto: Stanislav Zevec)
373 Janez Janša, *Camillo Memo 1.0: costruzione del teatro,* Piccolo Teatro di Milano, 1998 (foto: Luigi Ciminaghi)

Ljubljano vrnil v alter osemdesetih, razstavljal v galeriji ŠKUC, ki jo je služba državne varnosti vzela na piko prav zaradi njegovih subverzivnih slik. Vsaj tako je pripovedoval Emil, ki je potem dobil štipendijo in še ravno ujel *zlati čas* New Yorka. Janez je ugotovil, da je zamudil še eno obdobje New Yorka. Ko je odhajal v New York, je staršema rekel: »Ne čakajta me. Verjetno bom tam kar ostal.« Starša sta imela dovolj razlogov, da sta v tem videla kliše, toda Janezu se je New York zdel popolna utopija. S prijatelji se niso z ničemer obremenjevali. Niti s tem, kako izgledajo. Na nosu jim je pisalo, da so mulci iz vzhodne Evrope. Njihovi newyorški vrstniki so nosili široke skaterske hlače – oni so bili ukrojeni po evropsko, zastarelo. Ko so pred Metropolitanskim muzejem po denarnicah iskali denar za vstopnino, je pristopila neka starka in rekla: »Ne skrbite, fantje. Jaz bom plačala vašo vstopnino, da boste prihranili za hrano.« O oblačenju in imidžu in modi niso imeli pojma. O kulinariki tudi ne. Dragan Živadinov ni zaman rekel, da so bili avantgardisti vedno kmečki fantje, ki se jim je ob pogledu na beton, nebotičnike in luči velemesta zmešalo. Janeza je zmešala tudi Nina Meško, plesalka, prav tako štipendistka, že zelo udomačena v New Yorku, bazirana v Kitajski četrti, ki jo je spoznal na zabavi pri Davidu, sinu Tomaža Šalamuna. Najprej nista vedela, da sta Slovenca, zato sta se pogovarjala angleško. Za začetek ga je predstavila Emilu.
Vsi so pričakovali, da bo tiste tri mesece slikal, pa ni. Ko je žlico nesel k ustom, je bila preveč polna New Yorka. Bil je Man in Motion. Bil je povsod. Dobra štipendija! Tuhtal je le, kako bi dobil še eno. Pa potem še eno. New York, New York, New York. New York je spremenil v Bežigrad, v dvorišče. Njegovo bivanje v New Yorku je imelo intenzivnost zgodnjega otroštva. New York je bil prerokba, ki je izpolnila samo sebe. New York – to so bile počitnice. Zadnje poletje. Toda vedel je, da v New Yorku ne bo ostal. Pripeljal je taksi in ga odpeljal na letališče. Po vrnitvi domov je diplomiral, shodil z Nino, se – z nekaj oblekami, videorekorderjem ter s škatlami videokaset in knjig – preselil k njej na Prule, atelje obdržal v spalnici stare mame Ane in začel kariero poklicnega umetnika. Še je hodil v New York, toda nikoli več tako kot leta 1997.



374

Gledališče spomina

Janez Janša je 5. maja 1998 v milanskem Piccolo Teatro – v okviru programa *Mladi evropski režiserji* – predstavil projekt *Camillo Memo 1.0: costruzione del teatro,* multimedijski interaktivni performans, cyberpunkovsko teatralizacijo prve verzije interneta, izumljenega pred 450 leti. S tem projektom je Janša odgovoril na vprašanje, ki ga je zastavil v *Novem organonu:* kako naj sortiramo vse te informacije, ki nas zasuvajo? Kako naj jih obvladamo, katalogiziramo, klasificiramo, sistematiziramo, arhiviramo, sprocesiramo? Kako naj jim vrnemo zgodbo? Kako naj jih memoriramo? In *Gledališče spomina,* ki ga je v 16. stoletju – v knjigi *Ideja gledališča* (1550) – koncipiral filozof in polihistor Giulio Camillo Delminio (1480-1544), sicer veliko odkritje knjige *Umetnost spomina,* ki jo je leta 1966 napisala Frances A. Yates. Ker mu meceni niso sledili, svojega interaktivnega projekta ni nikoli dokončal, toda šlo naj bi, kot je zapisala Tatjana Greif, za »stavbo, dovolj veliko za dva odrasla človeka, polno zabojev, organiziranih v več vrstah in nivojih, napolnjenih z neštetimi podobami in najrazličnejšim okrasjem, kjer vsak nivo predstavlja zgodovino božanske misli.« Vsakdo, ki bi vstopil v to *gledališče spomina,* v to prainstalacijo, bi lahko tekoče »razpravljal o katerem koli predmetu«. Ali bolje rečeno: »Namesto, da bi skozi mentalno vizualizacijo gradil domišljijsko palačo za skladiščenje znanja, kot so to počeli antični retoriki, je postavil pravo zgradbo.« Kar pomeni, da je lahko

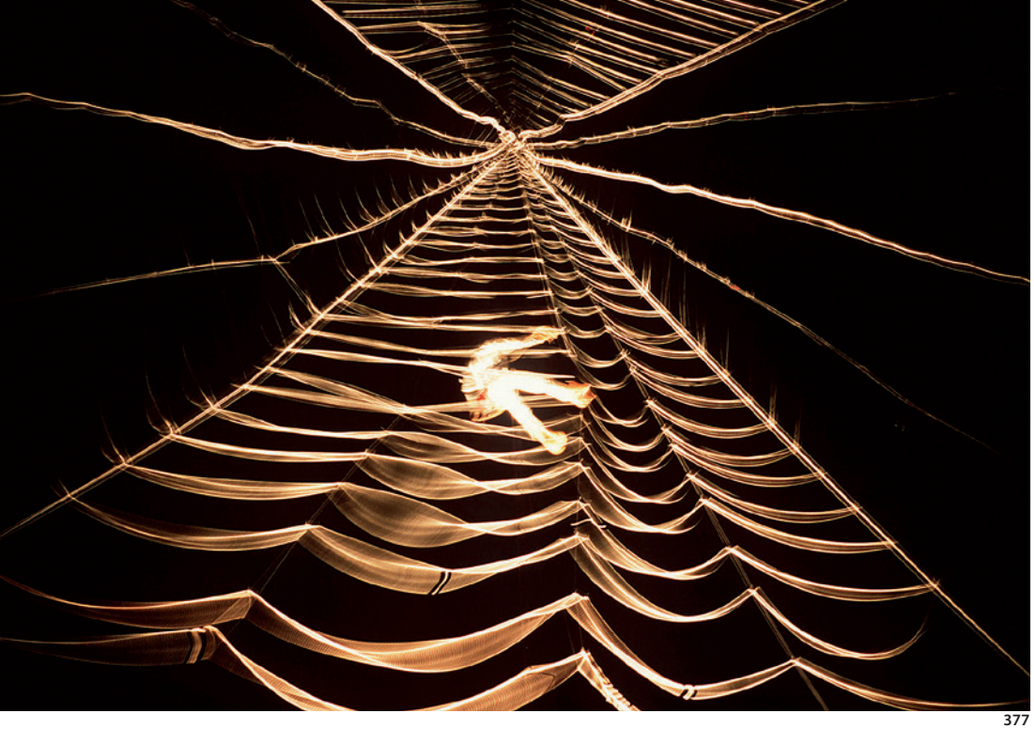
374 Janez Janša, *Camillo Memo 1.0: costruzione del teatro,* Piccolo Teatro di Milano, 1998. Na fotografiji: Matia Sbraggia in Michele Nanni. (foto: Danijel Novakovič)
375 Loreta, nečak Franc, Janez, Vito, Ema, Asja in Varja v kostumih iz predstave *Camillo Memo 1.0,* Matulji, 1998
376 Janez Janša, *Camillo Memo 1.0: costruzione del teatro,* Piccolo Teatro di Milano, 1998. Na fotografiji Michele Nanni.

375

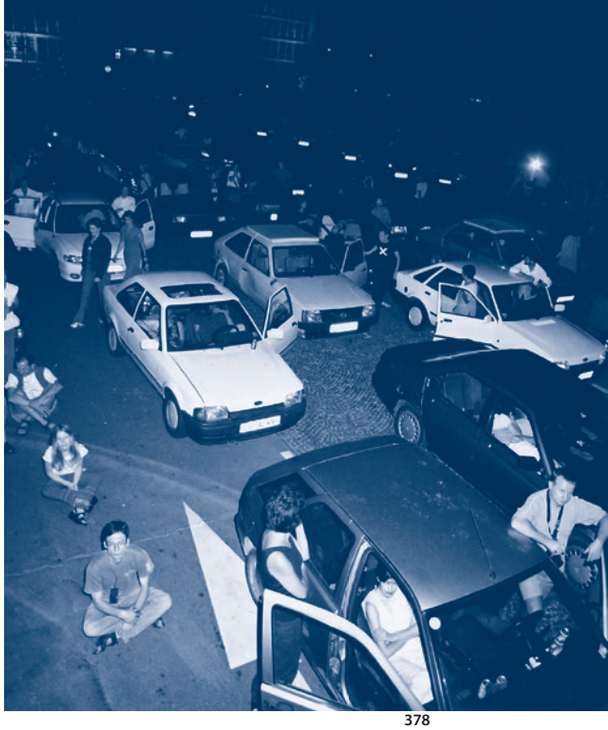
gledalec z enim samim pogledom zaobjel vso znanje, vse informacije, vso širino in globino človeškega uma. V Camillovem *Gledališču spomina* – v tej virtualni enciklopediji asociacij, podob in pojmov, v tej neskončni kombinatorični mreži – ni občinstva, ampak je »gledalec postavljen na oder«. In seveda, »povezava med različnimi temami je bila izrazito mrežna,« kot je poudaril Janša. Mrežna pomeni: praspletna, prainternetna, prahipertekstna.

Piccolo Teatro je pomembna, referenčna institucija, v kateri je Janez štiri leta pred tem – na povabilo mreže združenja evropskih gledališč – vodil delavnico, Giorgio Strehler, režiser in umetniški vodja tega teatra, pa je bil nad njegovim delom tako navdušen, da ga je povabil, naj še kaj režira. To je bila kakopak ponudba, ki je ni mogel zavrniti: tehnično osebje mu je bilo na voljo od jutra do večera, scenografija je bila dokončana že tri tedne pred premiero, kostumi so bili izdelani že dva tedna pred premiero, lučkarji so korekcije delali že kar med vajami, ki so trajale od treh popoldne do polnoči, in to vsak dan, medije pa je zapeljeval in mamil 10-članski press office. Piccolo Teatro je imel zelo tradicionalno publiko, toda Camillo je

376



377



378

njihove vrste pomladil – v teater je namreč pripeljal povsem novo, mlado publiko. Le da Strehler tega ni dočakal – tik pred premiero je umrl. Camillo, renesančni genij hrvaškega rodu, nezadovoljen z mediji in informiranjem, v predstavi nastopa le kot šamanski virtualni lik, kot duh, v živo pa ga nadomeščajo štirje Kloni, ki oblast prepričujejo, da je *gledališče spomina* nujnost, da je edina vez, ki bi razpadlo skupnost lahko še povezala, in da so vsi ostali znaki pripadnosti in povezanosti le iluzije. Ko se pojavijo štiri Camomile, ekstenzije Klonov, ki hipertekstualno vzklikajo *gesla* milenijske družbe (bolezen, lakota, vojna, kapital, rasizem, bančni sistem, korporativni terorizem, možnost prvega temnopoltega predsednika ipd.), in ko dogajanje in verbalni dueli, ki se odvijajo v mreži (Windows), napeti nad odrom, sicer simulaciji *gledališča spomina,* prevzamejo format TV kviza, postane jasno, da so v sodobnem *informacijskem* svetu dobre le še informacije, iz katerih je mogoče delati spektakel, da so mediji zadolženi le še za spektakel in da spektakel kontrolira tisti, ki kontrolira medije. Politik, ki ne kontrolira medijev, ne kontrolira ljudi, njihovih fantazij, njihovih želja, njihove percepcije – in njihovega spomina. Kralj Francije (Michelle Nanni), metafora klasičnega totalitarizma, ki maha z vojaško močjo, si skuša prisvojiti gledališče spomina, da bi imel nadzor nad vsem, guverner Milana (Mattia Sbragia), metafora sodobnega totalitarizma, ki maha z medijsko močjo, pa v *gledališču spomina* vidi medij, logiko televizije, ki pri ljudeh z nenehnim kopičenjem informacij vzbuja vtis, da stalno zamujajo, s čimer jih dela hendikepirane in odvisne. Kralj Francije je človek starega sveta, guverner Milana – Berlusconi je tu prva asociacija – pa človek novega sveta. Kralj Francije je človek stare politike, guverner Milana pa je človek nove politike, ki jo poganja *koalicija voljnih,* sprega kapitala, medijev in spektakla.

379

377 Janez Janša, *Drive in Camillo,* Trg Republike, Ljubljana, 2000. Na fotografiji Zoran Radetič. (foto: Saša Prelesnik)
378 Gledalci v avtomobilih, pripravljeni na ogled predstave *Drive in Camillo,* Trg Republike, Ljubljana, 2000 (foto: Igor Delorenzo Omahen)
379 Janez poskuša jokat nad smrtjo Tita v prostoru kolektivnega spomina, Mucsarnok, Budimpešta, 1999. (foto: Igor Delorenzo Omahen)
380 Janez Janša, *Kabinet spominov,* Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 1998 (foto: Igor Delorenzo Omahen)

Mediji in spektakli so realnejši od vojske, pa tudi večjo moč imajo. In bolj ko so vizualni, močnejši so. Medije lahko dobiš brez vojne, toda vojne ne moreš dobiti brez medijev. Informiranje je manipuliranje. Javni prostor je le še sled informacij, ki so izginile. Vojna je dobra le še zato, ker je iz nje mogoče narediti spektakel. Isto velja za nasilje in korupcijo in slačenje hlačk in seksualne škandale, recimo tistega, povezanega z ameriškim predsednikom Billom Clintonom in praktikantko Monico Lewinsky. Clintona je skušala desnica sestreliti, med drugim zato, ker naj bi v Belo hišo in Ameriko vpeljal vrednote iz leta 1968 – kontrakulturne revolucije. Toda revolucija je v resnici pozabljena utopija, ki živi le še v štiklu *Children of the Revolution.* Mediji, ki so bili na tem, da postanejo *gledališče spomina,* so zatajili – internet, novi up *gledališča spomina,* tvega, da bo šel po isti poti in da bo postal le nova oblika spektakelskega kontroliranja družbe, le nova iluzija skupnosti, ki je dejansko ni več, le novi organon družbe telekviza. Individualizem in nomadizem nista rešitev, dokler skupnost ne postane *gledališče spomina.* Individualizem ima smisel, ko si lahko sam izbiraš reči, ki jih potrebuješ – če pa si hočeš sam izbirati stvari, ki jih potrebuješ, potrebuješ *gledališče spomina.* In končno: ker *gledališče spomina* ne obstaja, tudi klasično konzumiranje gledališke predstave ni več mogoče.
Projekt *Camillo Memo 1.0: costruzione del teatro,* v katerega se je s svojimi vizijami tretjega tisočletja elektronsko vključevala tudi publika, je bil zgodba

380

381

382

o tem, kako se je družba, ki je izgubila spomin, prelevila v družbo, ki se sprašuje: zakaj bi se sploh še česa spominjali? Po drugi strani pa je bil zgodba o velikem paradoksu te dobe: bolj ko se virtualni spomin širi, bolj se individualni spomin krči. In kolektivni nič manj. Toda *Memo 1.0,* ki je, kot je rekel Ugo Ronfani, pokazal, kako je utopična ideja o univerzalnem znanju potovala od srednjeveškega kralja do Berlusconija, je kmalu dobil še tri nadaljevanja, *Camillo Memo 2.0: Gledališče spomina na prihodnost, Camillo Memo 4.0: Kabinet spominov* in *Drive-in Camillo.* Prvi je bil spletni projekt, drugega – »gledališko igro za enega gledalca«, kot je rekla Marina Gržinić – je Janša predstavil ob koncu septembra 1998 v Slovenskem gledališkem muzeju, tretjega, s katerim je leta 2000 odprl evropski bienale likovne umetnosti Manifesta 3, pa na Trgu republike, na trgu slovenskega kolektivnega spomina, ki ga je spremenil v drive-in, v spektakularni kino na prostem, v katerem so gledalci, varno spakirani v avtomobile in obdani z natakaricami na kotalkah, gledali *hipertekstni* balet sedmih plesalcev (Goran Bogdanovski, Siniša Bukinac, Rosana Hribar, Regina Križaj, Gregor Luštek, Damjan Mohorko, Igor Sviderski), ki so predstavljali sedem vrat v mesto – v mesto, ki je prizorišče boja spominov, v mesto s tlorisom pajčevine, v pajčevino, ki plete spomin, v *gledališče spomina.* Plesalci so izrisovali pajčevino, orjaško mrežo/pajčevino, razpeto med dvema stolpnicama (NLB, TR3), pa je *pletel* človek-pajek (Zoran Radetič). Medtem ko so plesalci turbulentno izrisovali spomine, ki se skušajo prebiti, spomine, ki bežijo, spomine, ki izginjajo, spomine, ki se znova pojavljajo, spomine, ki naglo spreminjajo smer, spomine, ki se približujejo, spomine, ki se oddaljujejo, spomine, ki se zaletavajo, spomine na to, kar bi se moglo zgoditi, pa se ni, in spomine na to, kar se bo šele zgodilo, je na zaslonih, na fasadah obeh stolpnic, drvela zgodba mesta – zgodba spomina: agresivni prebliski, fotografije, klipi, slow-motioni, fast-motioni, zablurane slike, računalniške animacije. Boj za spomine je boj spominov. In tako kot je spomin nevaren, je nevarno tudi gledanje – da v *gledališču spomina* ni varne distance ali pa intimne izolacije, so gledalci izkusili v trenutku, ko so jih začeli igralci obmetavati z vodnimi bombami in obstreljevati z vodnimi topovi. TV Slovenija je predvajala posnetek celotne predstave, reportažo o dogodku pa je predvajal tudi CNN.

Kabinet spominov, uprizorjen v *predapokaliptičnem* času, ko se je iztekalo neko obdobje (desetletje, stoletje, tisočletje), je spomine pretopil v solze, ali bolje

383

384

381 Janez Janša, *Kabinet spominov – prostor fiziološkega spomina,* Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 1998 (foto: Igor Delorenzo Omahen)
382 Britanska režiserka Katie Mitchel z očali za zbiranje solz, Mucsarnok, Budimpešta, 1999
383 Varja in morski prašiček Kazimir, Ljubljana, 1998
384 Janez Janša pred Masko v Moskvi, 1999
385 Janez v Zvezdnem mestu poleg Moskve, središču za izobraževanje kozmonavtov, 1999
386 Janez, opremljen s padalom v letalu Iljušin 76, na poti za izvedbo paraboličnih poletov, Zvezdno mesto, Moskva, 1999

rečeno: publiki je dal priložnost, da se razjoče. Gledalci so se lahko razjokali v treh prostorih: v prostoru individualnega spomina, v prostoru kolektivnega spomina in v prostoru fiziološkega spomina. V prvem se je obiskovalec lahko pred ogledalom razjokal nad svojim življenjem – podoživljal je svoje osebne spomine in emocionalna stanja, ki ga spravijo v jok. Če je hotel, je lahko imel s seboj pripomočke, recimo fotografije, videokaseto ali pa avdiokasete z glasbo, ki ga gane. V drugem se je lahko razjokal nad kolektivnim življenjem, nad življenjem nacije – tu je ob pomoči insertov iz igranih in dokumentarnih filmov podoživljal kolektivni spomin, recimo smrt maršala Tita, smrt princese Diane, filme *Imitacija življenja, Društvo mrtvih pesnikov* in *Kdo neki tam poje?*, lakoto v Sudanu, razglasitev slovenske samostojnosti, letalsko nesrečo na Korziki, košarkarsko tekmo jugoslovanske reprezentance, Srebrenico, Vukovar in tako dalje. Če se mu ni uspelo razjokati ob podoživljanju individualnega in kolektivnega spomina, je bil zrel za tretji prostor, kjer so mu solze izvabili na silo – fiziološko, s pomočjo neškodljivih kemičnih stimulansov, recimo čebule, s katero so prepojili komoro.
Obiskovalci, ki so se spravili v jok, so lahko svoje solze zlili v epruvete, ki so jih potem darovali – tako kot človek daruje svojo kri. Kdor se je razjokal v prostoru individualnega spomina, je dobil zlati Camillov certifikat, kdor se je razjokal v prostoru kolektivnega spomina, je dobil srebrnega, kdor se je razjokal v prostoru fiziološkega spomina, pa je dobil le navadno potrdilo. *Kabinet spominov* je bil verzija Camillovega *Gledališča spomina,* le da so ga skupaj držale solze, ki so kot fajli, spletne strani in druge virtualne informacije – prikličeš jih s klikom, s pogledom, asociativno. S solzami surfamo po individualnem in kolektivnem spominu, ali bolje rečeno, solze med nepregledno množico individualnih in kolektivnih spominov delajo selekcijo, menedžirajo naše *gledališče spomina,* problem pa je v tem, da so se solze telenovelizirale in komodificirale, da so postale potrošno blago ter interaktivni podaljšek spektakla in shizopatosa, da so dobile menjalno vrednost, da je z njimi mogoče prodajati vse, tako medije in spektakel kot politiko, da so torej postale *proof of life,* dokaz avtentičnosti produktov. Memoriranje je le še igra solz. Ko pride do spominov in solz, se pač ljudje

385

386

prelevijo v igralce, zato ne preseneča, da memorirajo s telesi – s solzami. Gledalci *Kabineta spominov* postanejo, kot je poudarila Barbara Orel, avtorji gledališkega dogodka – avtorji svoje predstave. Med *avtorji* sta bila tudi Janez in Nina – *Kabinet spominov* je bil lepa priložnost za randi. Hja, mnogi so prihajali, pogosto po koncu službe – in se razjokali. Sam Janez Janša pa je dobil še eno službo – postal je odgovorni urednik Maske in tudi direktor zavoda Maska, ki je nastopal kot založnik in producent.

387

Leta 1999, tik pred novim milenijem, je imel človek le dve možnosti: da se zapelje po Route 66, ki je dala 20. stoletju *vanishing point,* ali pa da se zapelje v breztežnostno stanje, ki je dalo 20. stoletju *point of no return.* Janez Janša je izbral slednje. Dragan Živadinov je namreč 15. decembra v letalu Iljušin 76, v ruskem Zvezdnem mestu, kakšno uro vožnje od Moskve, uprizoril *Biomehaniko Noordung,* prvo celovito gledališko predstavo v pogojih gravitacije 0, sicer produkcijo Kozmokinetičnega kabineta Noordung, aufhebunga Kozmokinetičnega gledališča Rdeči pilot. Z Iljušinom 76, prirejenim za vadbo kozmonavtov, izvajajo parabolične polete, namenjene začasni kreaciji breztežnostnega stanja. Za 25 sekund se v letalu vzpostavi gravitacija 0: telesa in nepritrjeni predmeti začnejo lebdeti. Ko je Janša lebdel s predstavo, z Živadinovom, njegovimi igralci, producentom Markom Peljhanom in gledalci, med katerimi so bili tudi Janez Pipan, Jurij Krpan in Michael Benson, ki je poudaril, da se je tako močno in tako totalno identificiral z igralci, da je tudi sam postal del te umetnine, te »pure shared experience«, tega liričnega klimaksa Neue Slowenische Kunsta, je letalo naredilo enajst paraboličnih krivulj, kar pomeni, da je enajstkrat ustvarilo breztežnostno stanje. Pri paraboličnem letu je kritična spodnja točka krivulje, ki jo doseže letalo: gravitacija 0 se v prostoru spremeni v gravitacijo 2, tako da je telo dvakrat težje kot sicer. Šok, ki ga v delčku sekunde doživi telo, je hud preizkus vzdržljivosti, za nekatere prehud. Recimo za Janšo, ki je po sedmih parabolah kolapsnil – vrečko je napolnil z bruhanjem, toda kljub temu skrbno pazil, da se ti ostanki 20. stoletja v naslednji paraboli ne bi razlili v 21. stoletje.

388

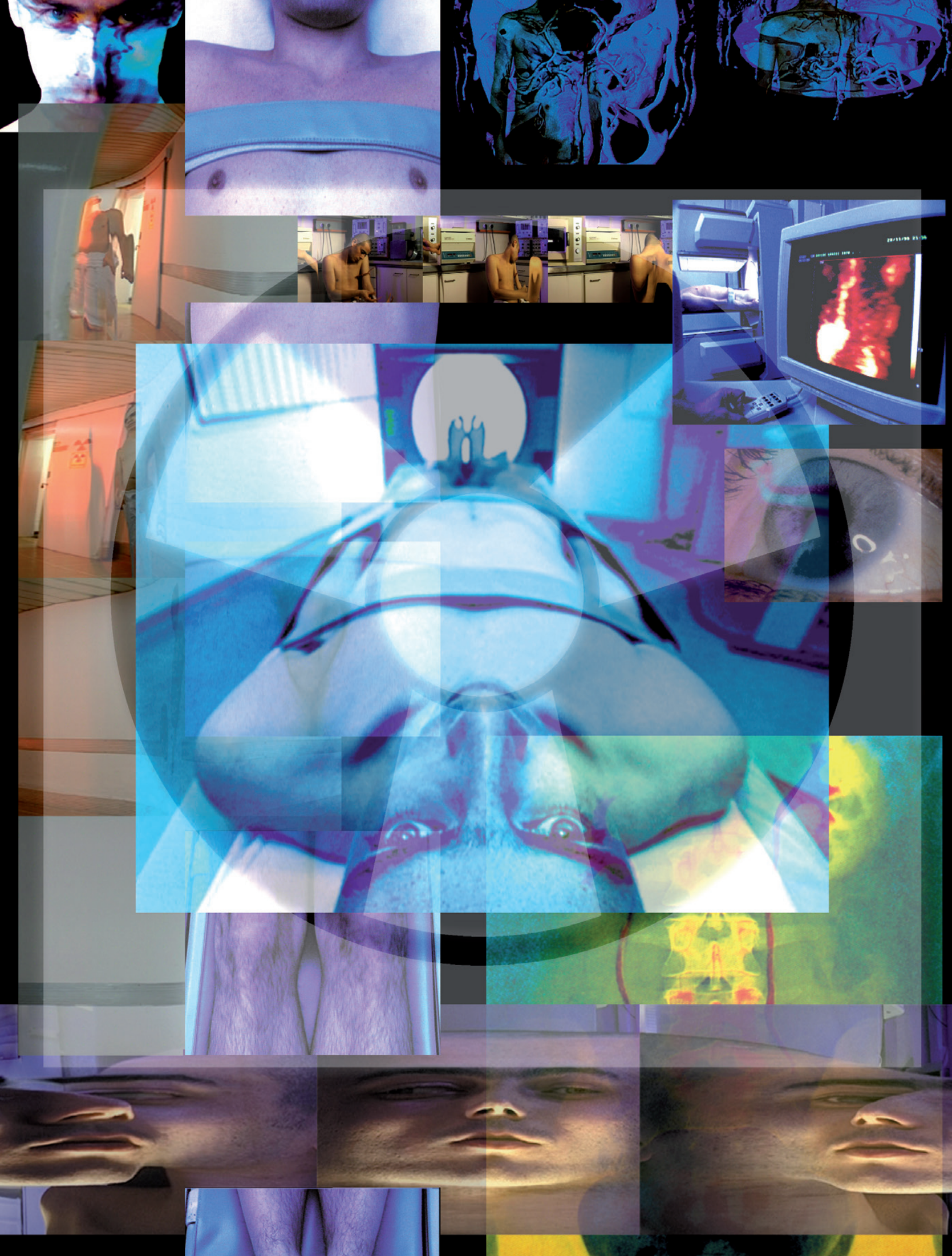
Nuklearno telo

Ko se konektaš, dahneš: končno sem se znebil telesa! Telo je simbol realnosti, pred katero bežimo. Toda kdo pravi, da je telo sploh še kaj realnega? Je kaj bolj irealnega, fiktivnega, fabriciranega in konstruiranega od telesa? Mar ni telo le še plen industrije imidža in korporacij, ki tržijo telo (modni kreatorji, dizajnerji, kozmetika, farmacija, plastična kirurgija, fitness, zdrava prehrana, reklame), le še pasivni konzument, ki niha med anoreksijo in bulimijo, le še ogaben in srhljiv nebodigatreba, potreben stalnega retuširanja, stalnega redekoriranja in stalne higiene? Vsekakor, telo je le še podatek. Byte. Pixel.

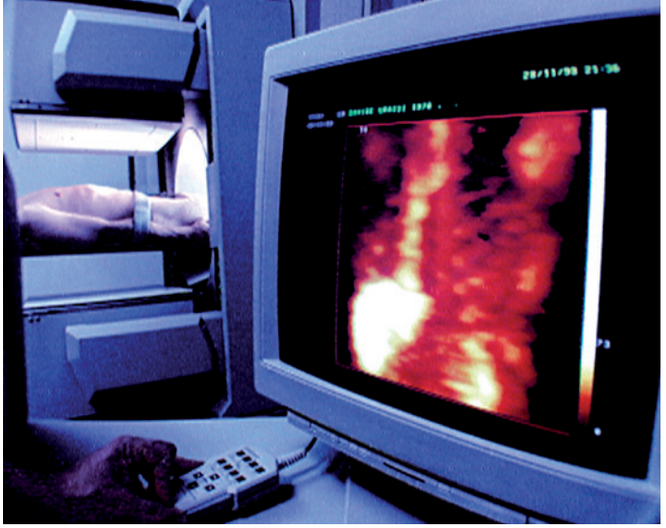
387 Janez Janša in Dragan Živadinov servirata škampe na buzaro v Mali galeriji, Ljubljana, 2002 (foto: Miha Fras)

388 Janez Janša, *Nuklearno telo,* grafika za katalog, 22.5 x 29 cm, Bolzano, 1999 (foto: arhiv Aksioma)

389 na naslednji strani Janez Janša, študije za instalacijo *Brez naslova,* Ljubljana, 1997 (foto: Rajko Bizjak)



390



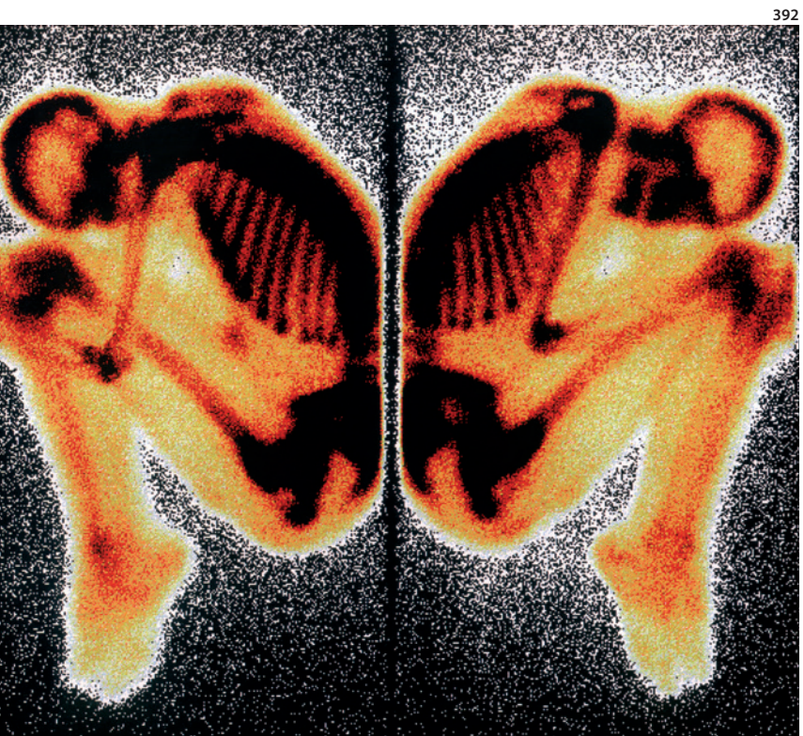
391

Izgubilo je misijo, angažma – dobro je le še za tuširanje, aerobiko, vitamine, diete, silikon, bodybuilding, modo ter retoriko korporativnih logotipov in trademarkov. Telo je inkorporirano. Signale dobiva z reklamnih panojev. Je dobro za seks? Ne, zaboga! Kaj pa aids, virusi, bolezni, viagra, strah pred fizičnim kontaktom, obsedenost z varnostjo? Telo je bolj panično, bolj strupeno, bolj sterilno in bolj nevarno kot kdajkoli. Izdalo nas je. Ne zaupamo mu več. Razlog več, da se vprašate: je telo sploh še moje? Povsem upravičeno, kajti telo je le še bojišče ideologij, ki ga hočejo regulirati in ugrabiti, ideologij, ki hočejo človeku vzeti pravico do svobodnega razpolaganja s svojim telesom (anti-abortusarji, anti-evtanazisti, anti-genetiki, anti-kadilci ipd.). Zakaj bi še potrebovali telo, če nad njim tako in tako nimamo več nobene kontrole? In lepo prosim, da bi bila mera polna, ga jebejo še biologija, gravitacija in čas. Samo pomislite, kako je bilo nekoč, ko so skušali iz ujetnikov izvleči kak podatek, ujetniki pa niso hoteli izdati resnice – in potem so jih mučili. Natančneje, mučili so njihovo telo, ki se je slej ko prej zlomilo in povedalo resnico. Zdaj mučenje nima več nobenega smisla. Telo ne pozna več resnice. Telo je prazno. Ne ve ničesar več. Dobro je le še za art ... ee, za body-art. Za tatuje & piercing & bondage. In cyberspace je odgovor na to prazno, izolirano, degradirano telo.

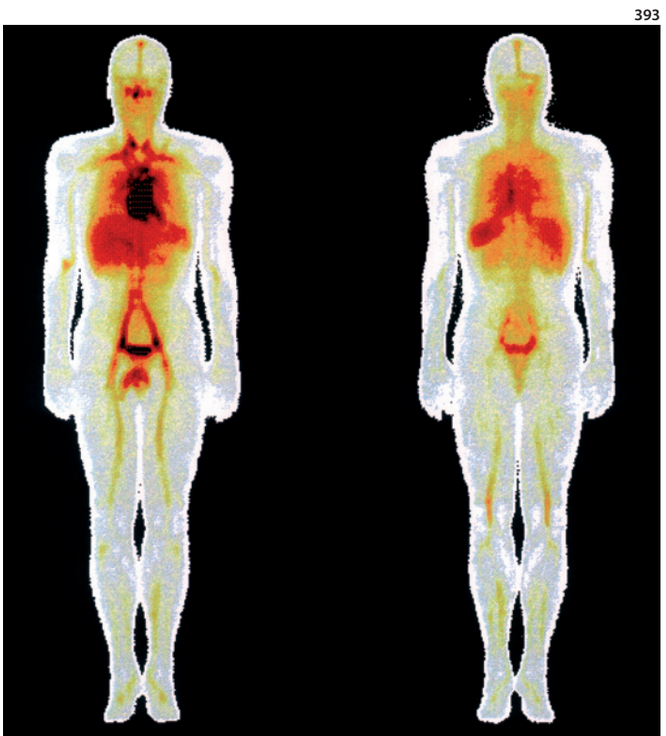
Janez je zato leta 1998 svoje telo pretvoril v digitalni format in ga v začetku marca 1999 razstavil na drugem festivalu *Lepota ekstrema,* ki je – spet v

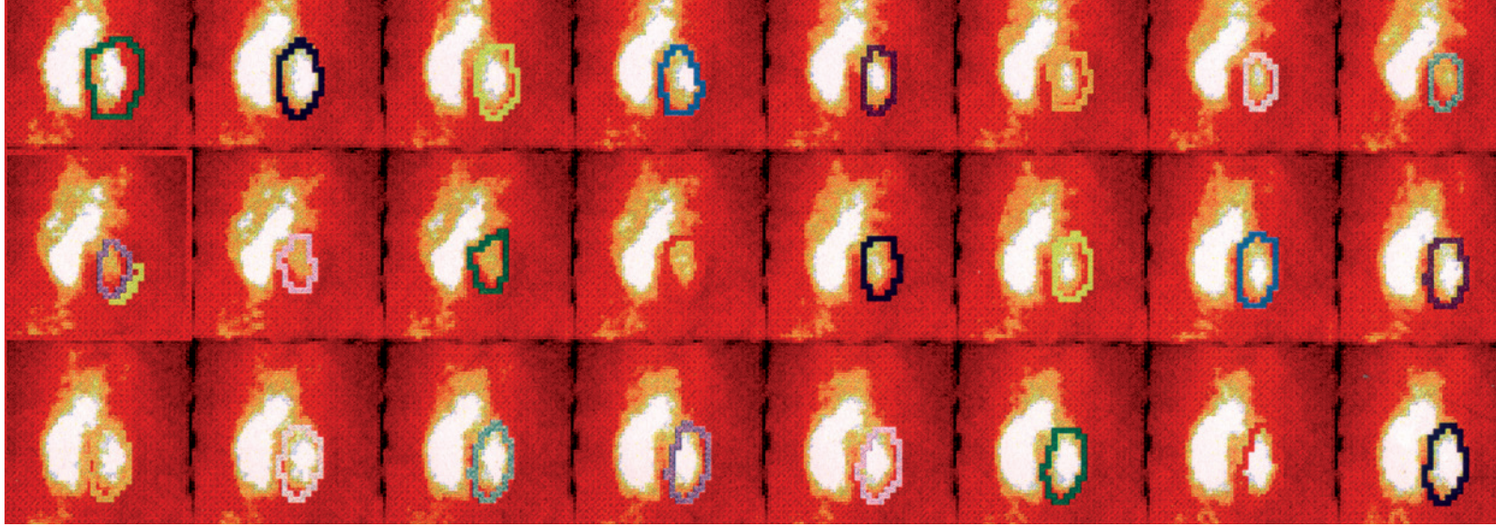
390-391 Janez Janša, *Nuklearno telo,* posnetek z videa, 1999 (foto: arhiv Aksioma)
392 Janez Janša, *Nuklearno telo,* scintigrafija telesa, Ljubljana, 1998 (foto: arhiv Aksioma)
393 Janez Janša, *Nuklearno telo,* scintigrafija telesa, Ljubljana, 1998 (foto: arhiv Aksioma)
394 Janez Janša, *Nuklearno telo,* scintigrafija srca, Ljubljana, 1998 (foto: arhiv Aksioma)
395 Janez Janša, *Nuklearno telo,* scintigrafija glave, Ljubljana, 1998 (foto: arhiv Aksioma)

392



393

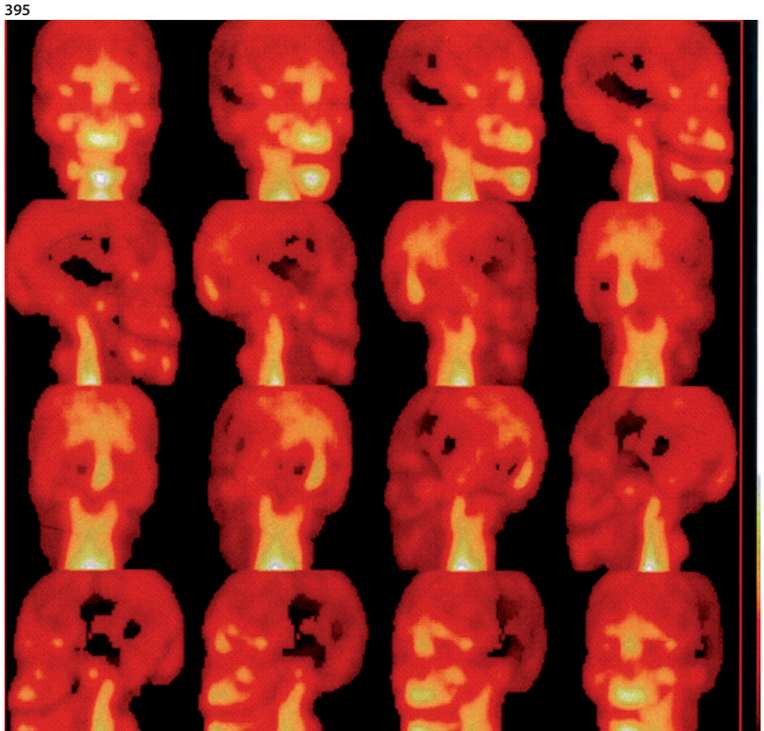




394

koprodukciji Kapelice – potekal v Cankarjevem domu in na katerem so nastopili mnogi slavni ekstremisti (TBC, Goran Bertok, Motus, Marcel.li Antunez Roca, Eclipse, Ema Kugler). To je bil idealni milje za predstavitev *Nuklearnega telesa,* Janezovega digitalnega dvojnika. Projekt *Nuklearno telo* je bil dvodelna video instalacija, tako da je publika najprej videla 8-minutni film, ki ga je zrežiral Simon Obleščak, neke vrste making-of tega, kar je videla takoj zatem, v drugem delu – v posebni aluminijasti komori. Janez si je najprej – ob asistenci in superviziji strokovnega osebja Izotopne enote na Onkološkem institutu – v žilo vbrizgal izotope, s katerimi zdravniki običajno detektirajo in locirajo obolele dele človeškega telesa, recimo tumorje. Ta tekočina se je stopila in razlezla po Janezovem telesu, kar je potrdil tudi vizualni prikaz *fantastičnega* potovanja raztopljenih radioaktivnih izotopov po telesu. S pomočjo scintigrafije – gama kamere, ki je *lovila* radiacije – so zgenerirali sliko *nuklearnega* telesa in jo shranili v digitalni format. Film se je končal z *nuklearnim* telesom, spodvitim v fetus, ki je čakal na rojstvo. To je bil obenem tudi signal publiki, naj se premakne k aluminijasti komori, kjer se je odvrtel *peep-show,* drugi del instalacije. V tej komori, v katero je lahko skozi posebne reže naenkrat špegalo le po šest gledalcev, se je začelo na parnem zaslonu in ob soundtracku Braneta Zormana, zmiksanega iz zvokov pretakanja telesnih tekočin, rojevati *nuklearno* telo, Janezov digitalni, virtualni dvojnik, de facto računalniška animacija *nuklearnega* telesa, digitalizacija organskih, življenjskih funkcij Janezovega telesa.

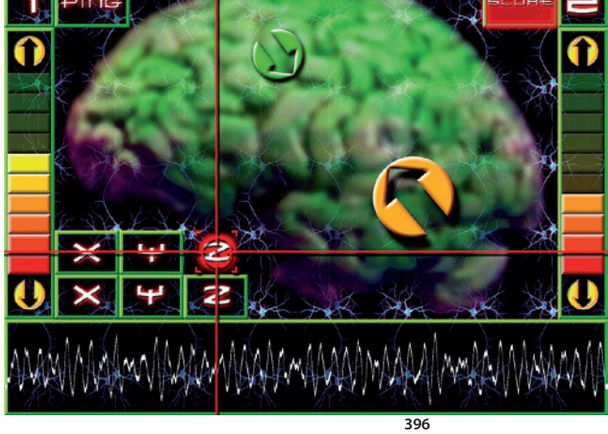
395



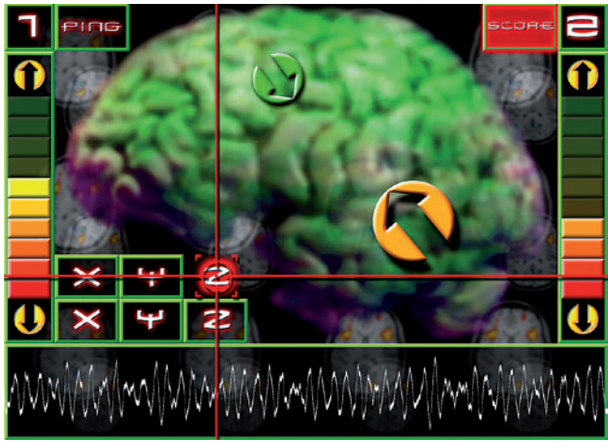
Janez je *Nuklearno telo* razstavil v času, ko se je svet prelevil v križišče vročih, polemičnih in polariziranih debat o veliki premeni sodobne civilizacije: o digitalizaciji človeštva, genomu, kloniranju, umetnem oplojevanju, nano-tehnologiji, monopolizaciji in razdiralnem socialnem efektu novih tehnologij, korporativni kolonizaciji interneta, high-tech odtujenosti, vse večji fiktivnosti človeškega telesa, vse hujši simuliranosti realnosti in *selitvi svetega v cyberspace.* Publika se je lahko zato ob *Nuklearnem telesu* – tako kot ob priključitvi na internet – prepuščala shizofreniji. Ali bolje rečeno, pulzirala je med biologijo in tehnologijo, med izkustvenim

telesom in digitalno simulacijo, med organskim telesom in telesom brez organov, med *smrtjo* človeka in vzletom *bioničnih angelov,* med apokalipso mesa in vstajenjem *nuklearnega* telesa, med psihoanalizo in cyberpunkom, med intuicijo in matrico, med psihozo in konsenzualno halucinacijo, med originalom in kopijo, med socialno programiranostjo in high-tech odtujenostjo, med odvisnostjo in neodvisnostjo. Janez je svoje telo razgradil in dematerializiral, ga digitalno prekodiral in rekonstruiral, da je dobil *nuklearno* telo, ki je bilo podatkovno identično njegovemu telesu v času vbrizga, in ga potem *teleportiral* v fluidni, eterični, psihedelični paralelni svet, v virtualna nebesa, kjer je stalno mutiralo, migetalo in utripalo, se prižigalo in ugašalo. Janez je razstavil svoje okuženo telo – svoje napadeno telo – svoje estetizirano telo – svoje radioaktivno telo – svoje digitalno telo – svoje ekstremno telo – svoje tuje telo – svoje novo telo – svoje nečloveško telo – svoje posthumanistično telo – svoje telo prihodnosti. Toda svoj projekt je začel z body-artističnim samožrtvovanjem telesa. Ne brez razloga: njegov projekt je bil digitalizacija body-artistične naracije, virtualizacija body-artističnega dramaturškega loka. Kaj počne body-artist? Da bi testiral in presegel meje svojega telesa, ga podvrže ekstremnim bolečinam, nevarnostim in avtodestruktivnim šokom, to pa stori zato, da bi ga radikaliziral in prignal do točke, v kateri bi preskočilo v novo obliko, v novo telo, potemtakem do točke, v kateri bi telo doživelo evolucijski skok, mutacijo, metamorfozo, revolucijo – in postalo nekaj nečloveškega, tujega, posthumanističnega, pač telo prihodnosti. Janez je body-artistični ideal dosegel digitalno – s kreacijo nuklearnega telesa.

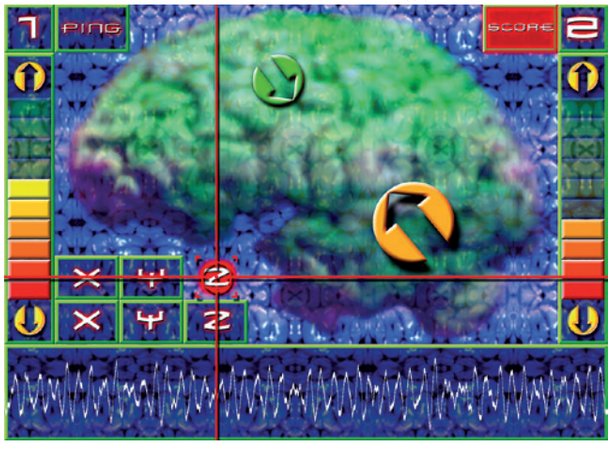
V vsakem paralelnem svetu je nekaj *Epa o Gilgamešu,* nekaj Homerjeve *Odiseje,* nekaj *Beowulfa,* nekaj Miltonovega *Izgubljenega raja,* nekaj Rabelaisa, nekaj Danteja, nekaj Shakespeara, nekaj Charlesa Darwina, nekaj ameriške deklaracije o neodvisnosti, nekaj francoske deklaracije o človekovih pravicah, nekaj Byronove poeme *Darkness,* nekaj Edgarja Allana Poeja, nekaj Williama Blaka, nekaj Marka Twaina, nekaj Lewisa Carrolla, nekaj Sheridana Le Fanuja, nekaj Roberta Louisa Stevensona, nekaj Wildove *Slike Doriana Graya,* nekaj Biblije in nekaj Kubrickove *Odiseje v vesolju.* V Janezovem *Nuklearnem telesu* je bilo veliko Doriana Graya, veliko Biblije in veliko Odiseje v vesolju. Tu je bil človek, ki hoče postati večen, nesmrten: Dorian Gray. Tu je bil človek, ki body-artistično mutira: Jezus Kristus (ja, JK je bil prvi body-artist). In tu je bil *star child,* ki se rodi v virtualnem vesolju: *Odiseja v vesolju.* Stanley Kubrick je v Odiseji, predhodnici cyberpunka, povzel celotno zgodovino človeštva: film se začne v globoki preteklosti, pri pračloveku, v *Zori človeštva,* konča pa v globoki prihodnosti – s prvo človeško misijo na Jupiter, z vesoljskim fetusom, ki lebdi pri Jupitru, s psihedeličnim potovanjem *onstran neskončnosti,* z novim Big Bangom, z astronavtom Davom, ki se naglo stara, in z rojstvom vesoljskega otroka. Toda ironično, samo zgodovino – njeno genezo, njene vojne, njeno industrializacijo, njej napredek, njeno kapitalizacijo – je izpustil. Ostaneta le začetek in konec, le skrajnosti. Odiseja namreč iz predtehnološke idile skoči naravnost v čas visoke računalniške tehnologije. Kost, ki jo opičjak zaluča v zrak, mutira direktno v vesoljsko ladjo – štiri milijone let kasneje. Janezovo telo je bilo kost –



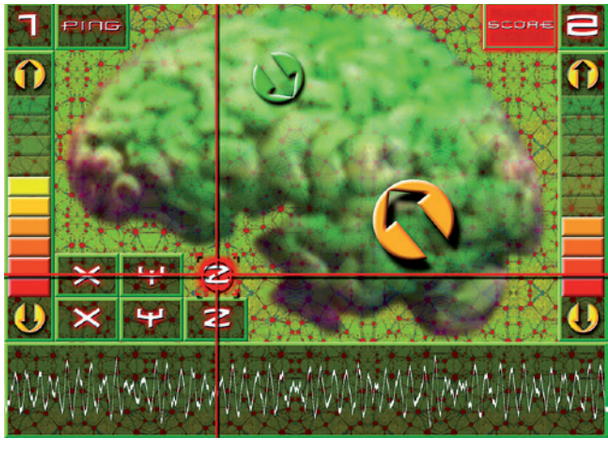
396
397



398



399



396-399 Študije za načrt vmesnika za projekt *Brainscore,* 2000
400 Darij Kreuh in Janez Janša, *Brainscore – brezteles na komunikacija,* Cankarjev dom, Ljubljana, 2000. Na fotografiji avtorja. (foto: Miha Fras)
401 Darij Kreuh and Janez Janša, *Brainscore – brezteles na komunikacija,* Cankarjev dom, Ljubljana, 2000. Na fotografiji gledalci z očali za ogled 3D projekcije. (foto: Miha Fras)

400

njegov digitalni dvojnik je bil otrok vesolja. Razlika je le v tem, da od rojstva človeka do rojstva njegovega digitalnega dvojnika ni več štiri milijone let, ampak le še klik.

Ko se v vesolju pojavi monolit, ki z oglušujočim oddajanjem visokih radijskih frekvenc kaže proti Jupitru, javnosti to prikrijejo. Monolit, *prvi znak inteligentnega življenja v vesolju,* bi lahko povzročil *hud kulturni šok in družbeno dezorientacijo.* Človeštvo še ni pripravljeno. *18 mesecev kasneje* se monolit pojavi še dvakrat. Najprej ga Dave odkrije globoko v vesolju, pri Jupitru, potem pa ga, tik pred smrtjo, zagleda še ob svoji postelji. Ko namreč odpotuje *onstran neskončnosti,* se znajde v hladnem, sterilnem, klinično belkastem stanovanju, kjer stopa iz ene sobe v drugo – in v vsaki sobi sreča sebe, vedno starejšega, vedno bolj postaranega. Stara se pred svojimi lastnimi očmi. Kopira se. In z vsako kopijo se postara. V vsaki nadaljnji sobi sreča naslednjo generacijo samega sebe, svojo postarano kopijo. Videti je kot file, ki kopira samega sebe. Videti je, kot bi stopil v virtualni prostor, v cyberspace. Toda leta 1968 ni bilo jasno, kam prispe Dave – kje se nahaja to stanovanje, v katerem srečuje samega sebe in svoje kopije? *Nuklearno telo* je pojasnilo,

401

kam prispe Dave: v virtualno vesolje. Halucinantno potovanje *onstran neskončnosti,* evolucijsko potovanje v središče uma, je v resnici digitalizacija človeka. Računalnik in človek sta se povezala v nekaj novega. In rodila otroka vesolja, digitalnega otroka, *nuklearno* telo. Janezovo telo je smrtno, minljivo, njegov digitalni dvojnik pa je nesmrten, večen. Ergo: original je smrten, minljiv, njegova kopija pa je večna, nesmrtna. In lepša od originala, bolj estetska, ekstremno lepa. Telo je znotraj bolj estetsko kot zunaj. Publika je kukala v digitalno vagino.

Nuklearno telo je tako uspelo, da je že naslednje – ponovno v Cankarjevem domu – dobilo sequel: *Brainscore.* Janez je že pri *Nuklearnem telesu* pokazal, da telo postaja nepotrebno, da je torej le še motnja, toda še vedno ga je potreboval – kot vir podatkov. Pa tudi digitalni dvojnik je še vedno predstavljal njega samega, njegovo fizično telo, ne pa virtualno realnost. Ali bolje rečeno: digitalni dvojnik še ni predstavljal uporabnika virtualne realnosti, ampak je bil tja, v virtualno realnost, le postavljen. Napočil je čas, da se od telesa končno distancira. *Brainscore,* ki je vzletel 21. septembra in demonstriral, kako so nove tehnologije, novi mediji in novi načini komuniciranja spremenili ustvarjalni proces, je bil primer »breztelesne komunikacije«, »prva slovenska predstava, ki jo spremljate s 3D očali«, »interaktivni performans v okolju virtualne realnosti«. Janez in Darij Kreuh, soavtor tega performansa, sta sedela v dvorani, pripeta na stola, pred projekcijskim platnom, s hrbtoma obrnjena proti publiki, ki je sedela za njima, opremljena s 3D očali. Carrie White je s pogledom in možganskimi biosignali premikala predmete – Janša in Kreuh sta s pogledom in možganskimi biosignali premikala virtualno realnost in ustvarila svoja avatarja, svoja amorfna zastopnika v virtualnem okolju.

Ergo: s pogledi sta na ekranu vodila kurzor in predstavo obeh avatarjev, ki sta se prikazovala stereoskopsko, v treh dimenzijah, tako da se je virtualna realnost s projekcijskega platna zlila v fizično realnost. Vmes – med njunima pogledoma in njunima avatarjema – je bilo veliko tehnologije, recimo senzorske elektrode, naprava za sledenje očesa, dekoder možganskih biosignalov, posebni software, računalnik za vizualizacijo, digitalne kamere, monitorski konzoli in ojačevalci zvoka. Performerja, opremljena s senzorji, nista gledala drug drugega, ampak predse – vse ukaze kurzorju sta sprožila s pogledom. Brez uporabe telesa. Ne da bi se dotaknila tipkovnice ali pa miške. To, kar sta digitalni kameri projicirali na platno in kar je videla publika, sta generirala izključno s pogledom. S pogledi in možganskimi biosignali sta prek tehno-vmesnika, brainmasterja, ki je upravljal računalniške funkcije, ustvarila avatarja, amorfni gmoti z lastnostmi, ki jih je sistem izbral na podlagi njunih možganskih valov. Njuna avatarja, ki uporabljala le podatke, iz katerih sta bila sestavljena, sta bila produkta *digitalnega diskurza,* njune breztelesne z sta bila avatarja. Publika je videla to, kar je videla virtualna realnost, potem-takem to, kar je videl kiborgizirani pogled avatarja, ta pogled brez telesa.

Oko je gledalo, toda videlo ni tistega, kar je gledalo. *Brainscore* ni kompromitiral le telesa, ampak tudi oko, ki je postalo prešibko za umevanje sodobne umetnosti, tega poganjka možganov in evolucijskega skoka tehnologije. Kar so potrdili tudi gledalci, ki se jim je zdelo, da so videli premalo. Ta paradoks

402

402 Suzana Koncut med predstavo *Prostornina kože,* v ozadju video Janeza Janše *ID:00000000,* Mestno gledališče – Mala scena, Ljubljana, 2000 (foto: Dejan Habicht)
403 Janez Janša in Rajko Bizjak pred instalacijo *Conversion,* galerija Alkatraz, Ljubljana, 1999 (foto: Rajko Bizjak)
404 Janez Janša: *Ron's Story,* posnetek z videa, 2002 (foto: arhiv Aksioma)

405 na naslednji strani Janez Janša, *Conversion,* fotografija, 1998 (foto: Janez Janša in Rajko Bizjak)
406 na naslednji strani Janez Janša, *ID:00000000,* fotografija, 2000 (foto: Janez Janša in Diego Andrés Gómez)

403

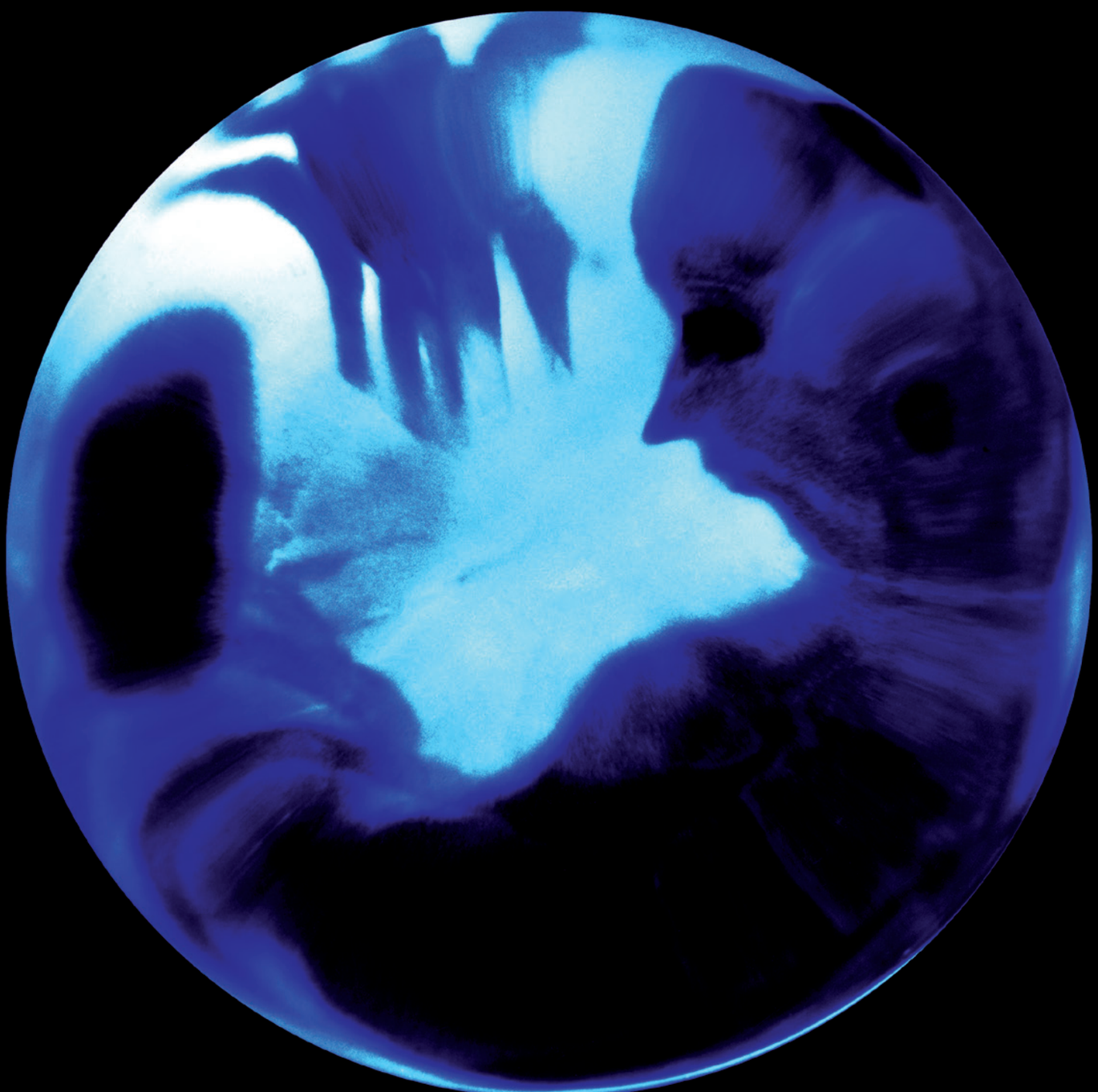
404

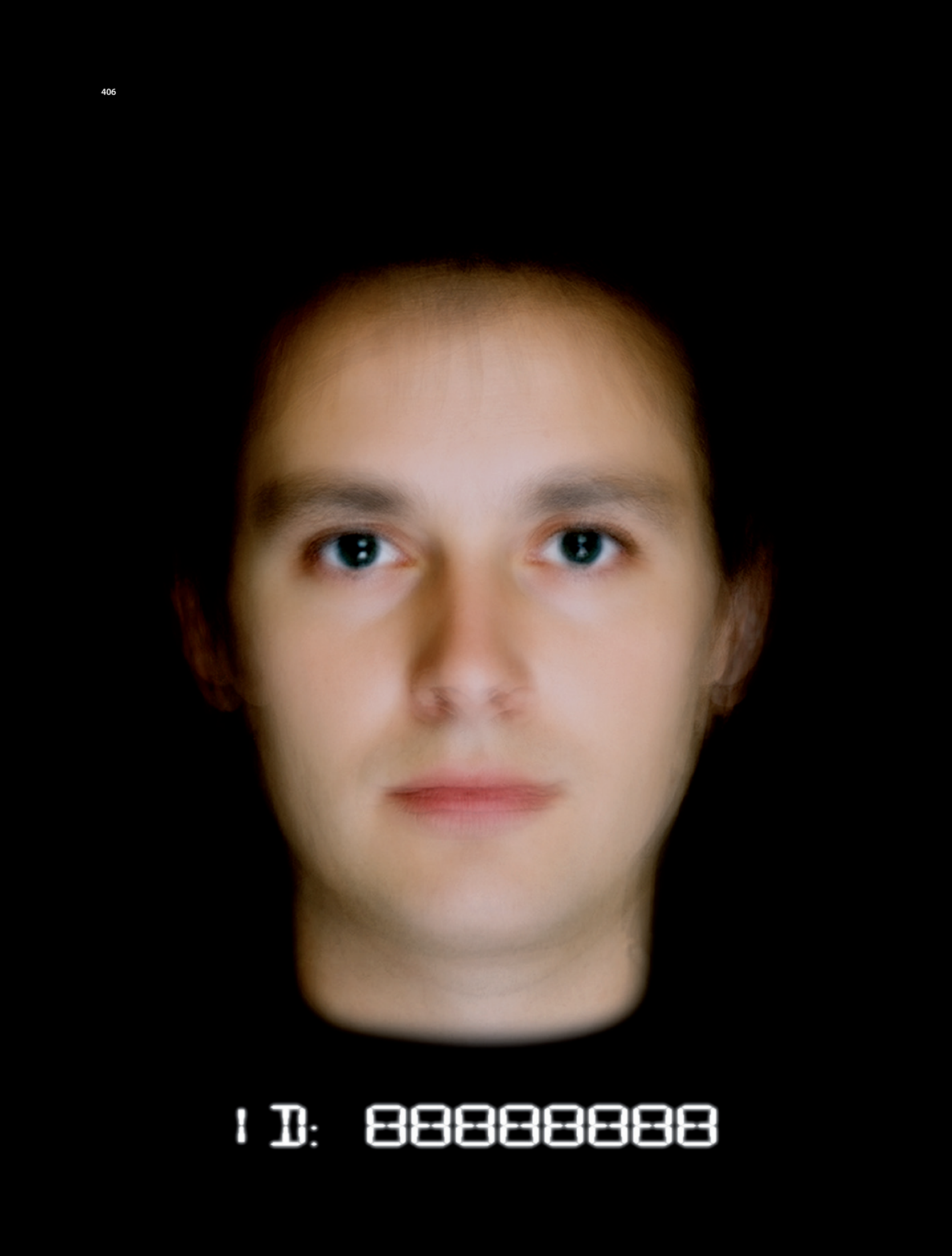
je lepo povzel Janez Strehovec: »Kompetentni gledalec tega performansa je dejansko šele tisti, ki je 'šel' predtem skozi 'izobraževanje' v obliki delavnic, ki so spremljale performans v Cankarjevem domu. Šele na osnovi tako pridobljenega znanja ve, za kaj gre pri tem performansu, in nato v vlogi gledalca v amfiteatrskem prizorišču dejansko vidi (sliši, spoznava, imaginira) več, kot je videl prvič, ko tega (pred)znanja ni imel.« Če hoče gledalec dojeti performans, ki ga gleda, potem se morajo njegovi čuti spremeniti v teoretike. Ali kot je zapisal Gregor Butala: »Tako se ponovno postavlja vprašanje o naravi umetnosti danes. In priznati je treba, da je skupna poteza velikega števila sodobnih umetniških del (med katera lahko s postmodernistično popustljivostjo štejemo tudi *Brainscore*), da sama po sebi ne delujejo kot 'umetniška' – kot taka jih lahko doume šele 'ozaveščeni' gledalec oziroma porabnik umetnosti, kajti za umetniška jih naredi njihova zgodba iz ozadja, njihov konceptualni, kontekstualni ali ideološki smisel, ne pa njihova pojavnost kot taka.« Oko potrebuje veliko teoretskih in tehnoloških protez, da bi videlo. Več kot kdajkoli.

Svojo postmedicinsko obsedenost s telesom je tedaj dodatno niansiral pri mnogih projektih: sodeloval je pri multimedijski plesni predstavi *Prostornina kože,* v kateri je Suzana Koncut problematizirala telo in kožo kot njegovo mejo, z Rajkom Bizjakom je pripravil projekt *Conversion,* razstavo šestih *fetoskopskih* fotografij, ki so ujele trenutek prehoda iz prenatalne v postnatalno obliko življenja, za kolektiv BAST, talilni lonec neopoganskega metelkovskega transa, pa je posnel tudi tri transžanrske videospote, *The More You Know, The Less You Kill, Our People/ID: 00000000* in *Ron's Story* – v slednjem je zmiksal performanse ekstremnega body-artista Rona Atheyja.

Seattle

Ob koncu novembra 1999, tik pred novim milenijem, so Rusi tolkli po uporniški Čečeniji, Afganistan se je kopal v državljanski vojni, lider beloruske opozicije je bil na tem, da pristane v arestu, francoska policija je udrihala po množici uporniških rudarjev, volitve na Haitiju so se prelevile pokol, v Indiji so množično protestirali uslužbenci zavarovalnic in bank, v Mehiki je štrajkala univerza, v Pakistanu so ustanavljali specialna sodišča,




ID: 88888888

407 Janez Janša, *Sivo mesto II,* stenska slikarija, mešana tehnika, 300 x 600 cm, razstava *Potovanje brez premikanja,* Tolmin, 1998 (foto: Robert Ograjenšek)

ki naj bi se ukvarjala izključno s korupcijo, nekdanjega nemškega kanclerja Helmuta Kohla so mučili zaradi korupcije, na Slovaškem je divjala bombaška vojna med slovaškimi, ukrajinskimi, jugoslovanskimi in ruskimi bandami, v Armeniji in Gruziji so režirali nogometne rezultate, neki kanadski turist pa je tožil ameriško korporacijo Starbucks, ker si je na stranišču ene izmed njenih kafetarij priprl tiča. Vso to množico naključnih, različnih, navidez nametanih dogodkov, je povezovala ena stvar: ekonomija. Ključno je bilo dvoje: prvič, vsi ti dogodki so bili simptomi nove delitve ekonomske moči, in drugič, vsi ti različni, razpršeni interesi drug v drugem niso znali več prepoznati delov istega interesa, iste zgodbe, istega nezadovoljstva, iste nepotešenosti, istega dvoma, istega resentimenta. Kapital ni več žrl le proletariata, ampak vse razrede, profesije, politične stranke, etnične skupnosti, subkulture, kontrakulture, Tretji svet in Prvi svet, razvite in nerazvite, prerazvite in podrazvite, komije in japije, sever in jug, vzhod in zahod, celo podzemlje.

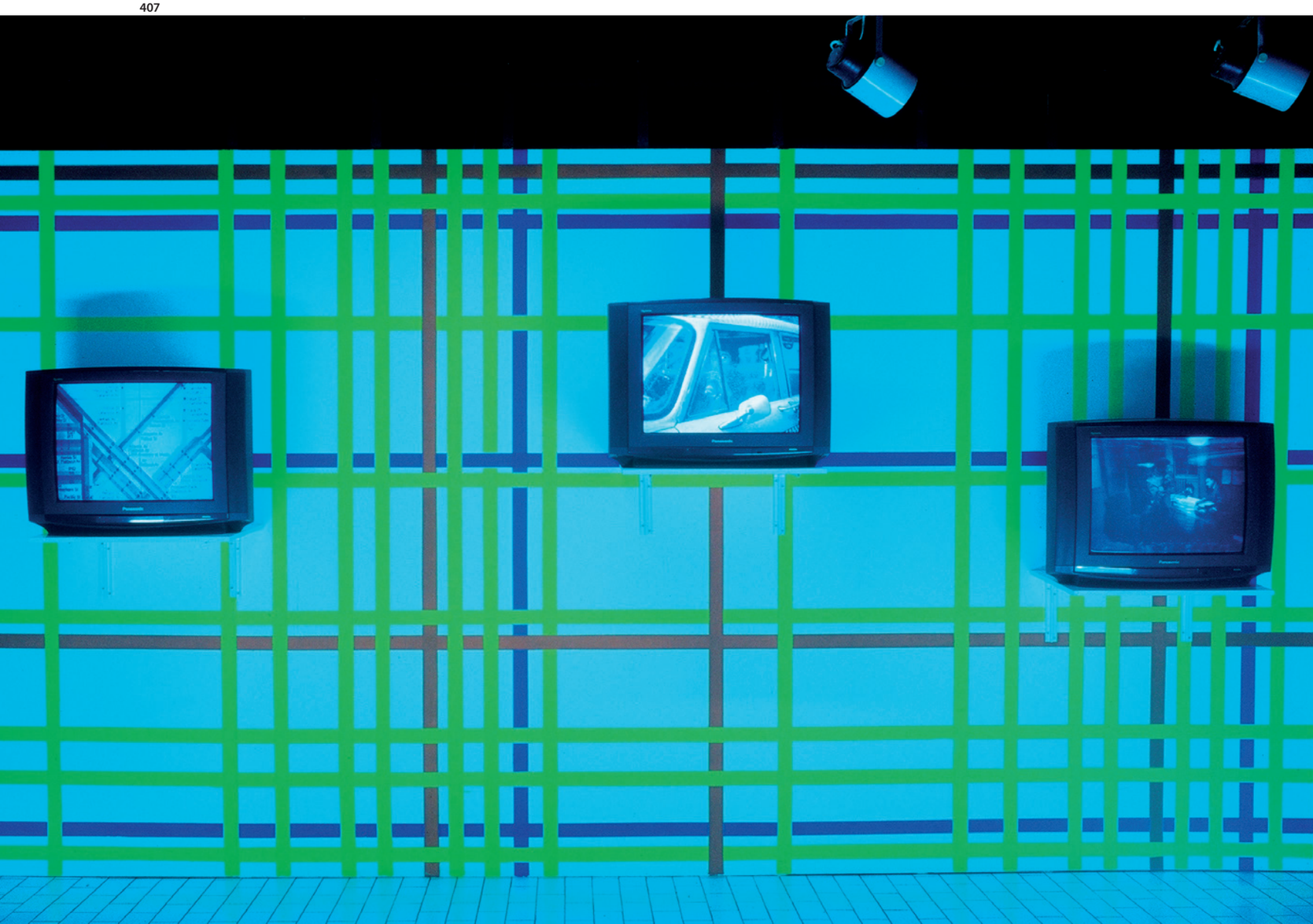
30. novembra se je v Seattlu odvrtel ministrski shod Svetovne trgovinske organizacije (World Trade Organization): najmočnejše in najbolj globalne ekonomije so si skušale razdeliti ekonomsko moč prihodnosti. Ali bolje rečeno: ugrabiti so skušale 21. stoletje. Toda z ulice je priletela protestna klofuta, ki je poudarjala, da je STO le tajna diktatura, tajna svetovna vlada, globalni policaj, agent korporativnih interesov, tiranski zatiralec malih, lokalnih, nacionalnih ekonomij, izsiljevalska kabala, ki nacionalnim ekonomijam predpisuje politiko, imperij zla, krvoločna zver, ki delavcem niža plače, morilska pošast, ki otroke rine v fabrike in prostitucijo, ruši sindikate, uničuje gozdove ter ubija človekove pravice, zdravje in okolje, profitne interese korporacij pa postavlja nad interese ljudi. Maskirani protestniki so napadli McDonald's in Niketown, simbola globalnega kapitalizma, razbili šipe, izložbe, reklamne panoje, rjoveli proti hrani, ki da je produkt genetskega inženiringa, in zahtevali, da se jo zmeče v morje, skakali po strehah avtobusov, demonstrirali proti potrošništvu, pred štacuno Gapa pa so kupce prepričevali, naj kupljeno robo vrnejo, ker da jo je sproduciral zlorabljeni in brezpravni proletariat Tretjega sveta. »Ustavite STO!« To je bil *Festival of Resistance, Carnival against Capitalism, Battle in Seattle.* Militantna parada socialnih idej, masovni protest, hepening, gverilska akcija, civilna nepokorščina, človeška veriga, revolucija. Prebudil se je novi revolucionarni kolektiv, antiglobalizem. Oblasti so takoj razglasile izredne razmere: videli smo robocope, protiteroristične enote, pendreke, blokade križišč in hotelov, lisice, juriše policije, krvave konfrontacije, goreče avtomobile in smetnjake, ogromne količine solzilca, strokovne prijeme, aretacije, represijo. Politiki in mediji so demonstrante prikazovali kot vandale, huligane in teroriste, potencialne Carlose, kot razlog za uporabo sile, strokovnih prijemov in drugih vzvodov policijske države, kot opravičilo za tanke na cestah, za obsedna stanja, za solzivec, za vodne topove, za robocope, za full metal jacket, za strategijo napetosti. Ljudi so pozivali, naj ostanejo ali pa naj zapustijo mesto, kot da jih to ne zadeva. Aktivisti so skušali vse to prekričati: »Začenjamo gibanje! To je revolucija! Hey, hey, ho, ho! WTO has got to go!«

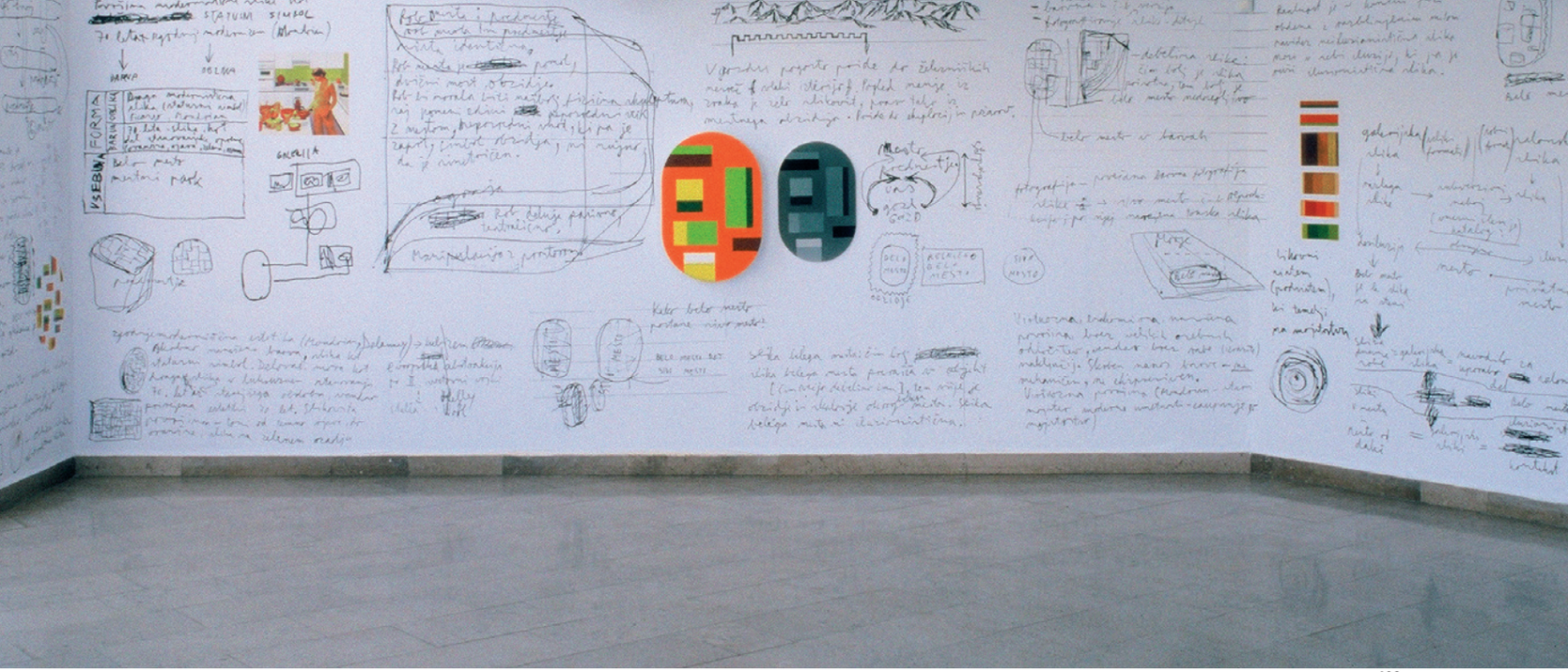
Na protestnem shodu se je zmešala, združila in spela truma različnih interesov, različnih svetov, različnih civilnih impulzov in različnih uporov: mirovniki, tibetanski aktivisti, borci za človekove pravice, ekologi, maskirani v želve,

ribe, metulje in Supermane, sindikati, feministke, neopoganske sekte, tudi čarovniške, jeklarji, beatniki, salvadorski kmetje, anarhisti, borci proti aidsu, ludisti, metodisti, hipiji, antimilitaristi, striptizete, kitajski disidenti, lokalni taksisti, francoski filmarji, ki nočejo, da bi jih zgazil Hollywood, Tretji svet, ki ga golta veliki transnacionalni kapital, in Japonci, ki jih ubija ameriška izvozna politika. »Ubijte kapitalizem!« Ker: »Kapitalizem ubija!« Prvič po dolgih, dolgih letih se je ideja revolta proti povampirjeni logiki kapitala internacionalizirala. Prvič po dolgih, dolgih letih je zahod spet doživel velike protikapitalistične demonstracije. Mediji so o revoltu poročali le kot o nekakšni spremni kulturni prireditvi zasedanja Svetovne trgovinske organizacije, ali pa kot o hudi prometni sreči ali naravni katastrofi, ki se dobro rima z ratingi večernih poročil. Družba spektakla ne loči več med spektaklom in sporočilom. Spektakel je postal sporočilo.

Teror je Dekor

Janez je leta 1999 na razstavi *Travelling Without Moving* razstavil instalacijo *Sivo mesto II,* ki je izgledala kot ena od ulic *Sivega mesta.* V Mondrianovo geometrično abstrakcijo New Yorka, projicirano na celotno steno, je inštaliral





408

tri monitorje, na katerih so se vrteli filmi iz sedemdesetih. New York, urbani, brutalni, intenzivni, agresivni, hipervizualni kompleks, je mesto, v katerem je teror postal dekor. Ali bolje rečeno: Janez je Mondrianovo apolitično abstrakcijo New Yorka politiziral in intenziviral. Vrnil ji je teror, ki pa se avtomatično spremeni v dekor. V nekaj potrošnega in komodificiranega, v vir ugodja in zabave, določenega z logiko profita in kroženja kapitala, pod čigar pritiskom so se zlomile vse utopije, tako umetniške kot politične. V nekaj, kar visi na steni. V nekaj, kar odnesemo domov. Teror, nekoč vir groze, nelagodja, neugodja in hude kolateralne škode, je postal chic. Toda prav dom je ta, ki dekor spreminja v teror. In dekor prihaja tako kot teror – v valovih. In tako kot filmi, tudi filmi sedemdesetih – v sequelih. *Sivo mesto, Sivo mesto II, Sivo mesto III. Sivo mesto, Sivo mesto 2, Sivo mesto 3, Sivo mesto 4, Sivo mesto 5* in tako dalje. *Teror = Dekor, Teror = Dekor II, Teror = Dekor III. Shaft, Shaftov veliki podvig.* Teror in dekor sta strukturirana kot film. Zato ne preseneča, da je leta 1999 v celjskem Likovnem salonu razstavil tudi svoj making-of, študijo svojega ustvarjalnega procesa, naslovljeno *Kako je nastalo moje prvo umetniško delo,* del projekta *This Town Is Even Smaller,* sicer nadaljevanjem projekta *This Town Ain't Big Enough for Both of Us.* Čez dolgo belo steno, morda imitacijo newyorškega metroja, se je raztezal blow-up, povečava risb iz leta 1994: diptih *Belo mesto, sivo mesto* obkrožajo opombe, zapiski, skice in prebliski, ki izgledajo kot kombinacija metrojskih grafitov in ohojevske konkretne poezije in ki so pripeljali do tega diptiha, do Janezovega prvega umetniškega dela.

408 Janez Janša, *Kako je nastalo moje prvo umetniško delo,* diptih *Belo mesto, sivo mesto,* fotokopije na steni, Likovni salon Celje, 1999 (foto: Robert Ograjenšek)
409 Janez Janša, *Teror=Dekor 1 (študija),* akril na fotografiji, 15 x 23 cm, New York, 1998
410 Janez Janša, *Teror=Dekor 2 (barvna študija 1),* akril na foliji, 21 x 29.7 cm, New York, 1998
411 Janez Janša, *Teror=Dekor 2,* akril, olje in fotografija na lesu, 112 x 164 x 14 cm, Ljubljana, 1998 (foto: Matija Pavlovec)
412 Janez Janša, *Teror=Dekor 2 (barvna študija 2),* mešana tehnika na papirju, 35 x 55 cm, Ljubljana, 1998
413 Janez Janša, *Teror=Dekor (interier 4),* 1999, kataloški projekt, Ljubljana, 1999 (montaža: Sašo Vrabič)

409

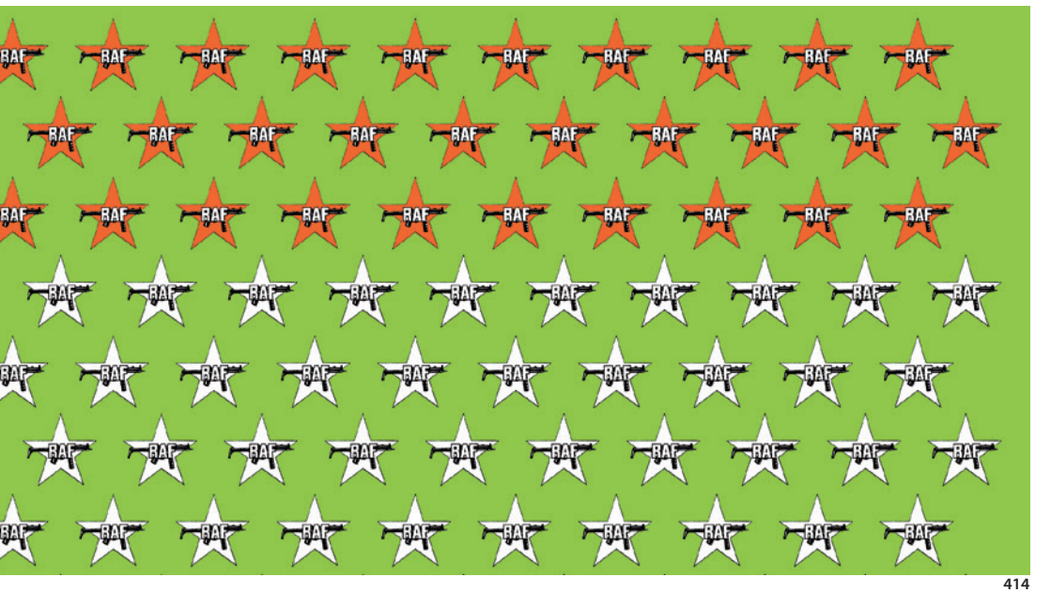
410

411

Janezove umetnine so vključevale tudi kontekst, v katerem naj bi bile razstavljene – ne v galeriji, ampak doma, v privatnem, po možnosti aristokratskem, buržujskem, meščanskem stanovanju, ki je bil v sedemdesetih tarča Rdečih brigad in ki je idealni razstavni prostor tudi za serijo *Teror = Dekor.* To serijo je spočel leta 1998, naslednje leto pa jo je – s photoshopom – še radikaliziral, tako da ni bilo več nobenega dvoma, da te slike, postmedijske obdelave zamrznjenih filmskih kadrov, sodijo domov, v idealni dom, v italijansko meščansko stanovanje sedemdesetih: ko je serijo *Teror = Dekor,* ki je debitirala leta 1999 v Rimu, na Bienalu mladih Sredozemlja, razstavljal v koprski galeriji Loža, je v katalogu objavil v photoshopu obdelane fotografije idealnih, *modernih* dnevnih sob in spalnic, ki so dekorirane v slogu

412

413



414

415

sedemdesetih in v katerih na stenah visijo slike teroristov na motorjih, teroristov v gibanju, teroristov v akciji in kakopak Carlosa. Za ljudi. Vojna je prišla na dom. Tako kot v šestdesetih na kolažih Marthe Rosler. Zdi se, je rekel Igor Zabel, »da so te slike izgubile vso realno vrednost in da so oboroženi teroristi v akciji ter celo sam Carlos postali tako fantazmatski kot srečna gospodinja v svoji kuhinji prihodnosti.« V zdizajniranem, dekoriranem svetu premožnega razreda teror funkcionira kot dekor, »toda prav ta dekor je iluzija, ki prikriva teror resničnega sveta, resnični terorizem kapitala (ki ga posedujejo lastniki teh prostorov, ki so tudi potencialni lastniki teh slik in njihovi virtualni opazovalci)«. Te slike prikrijejo, zastrejo in zameglijo grozo, je rekel Andrej Medved, »ker groze, ki je v povezavi z dogodkom na podobi, v resnici ne doživljamo, ker je upodobitev zdaj samo še lepa in estetska«, realnost pa zanemarljiva in nepomembna. »In v njih, v teh slikah, je tudi že od-sotnost, izničenje in smrtnost in minljivost: minljivost-smrtnost Carlosa, njegovega trenutka, in njegovih žrtev. Zdaj smo mi žrtev časa slike, njene onemele priče.«

Serija *Teror = Dekor* je bila produkt in obenem komentar romantičnega, nostalgičnega pogleda na radikalno, militantno, *teroristično* levico, ki se je razbohotil ob koncu devetdesetih. In Janez je ta romantični, nostalgični pogled, to remitizacijo utopičnega *terorja* in radikalnosti, potenciral, da bi poudaril nemoč vseh teh utopij, ki so danes dobre le še za dekor, toda serijo je takoj zatem – pod vplivom filmov *Šakal, Državni sovražnik, Povečava, Alcatraz* in *Kota Zabriskie* – nadgradil s serijo *Teror = Dekor II,* z ikonografijo eksplozij. Serija *Teror = Dekor II* je bila serija eksplozij, ki so poudarile estetizacijo, spektakularizacijo in komodifikacijo nasilja in destrukcije.

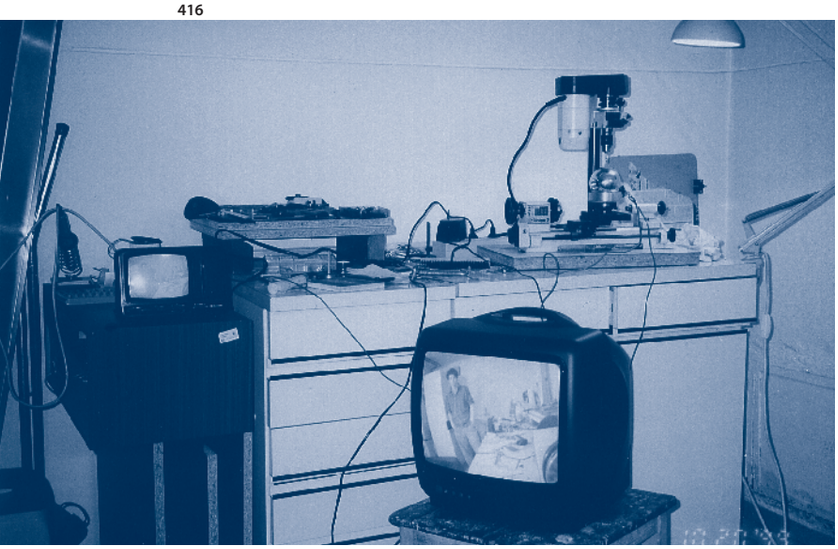
Te slike pa so imele še en dodatek: kamero. Vsaka slika, bazično fotografija zamrznjenega filmskega kadra brez slikarskega toucha, je imela kamero, ki naj bi sami sliki omogočila, da gleda nazaj, da torej – kot na Holbeinovih *Ambasadorjih* – gledalcu kastracijsko vrne pogled in da vidi stanovanje, svoj potencialno idealni razstavni prostor. Toda te slike, potencialni *trojanski konji,* še niso našle svojih domov, je pa eno izmed njih poslal na razstavo *Gravity Zero* v londonski Salon 3: na drugi konec galerije je postavil konzolo

414 Janez Janša: *Teror=Dekor (študija stenske podlage),* računalniška grafika, Ljubljana, 1999
415 Janez in Nina na Španskih stopnicah v Rimu, 1999 (foto: Mojca Škoberne)
416 Priprave na projekt v londonski galeriji Salon3, Ljubljana, 1999
417 Janez Janša in Darij Kreuh obešata sliko iz serije *Teror=Dekor II* v galeriji Salon3, London, 1999 (foto: Marko Peljhan)
418 Janez Janša, *Teror=Dekor II: T=D II 100,* objekt, mešana tehnika, 101 x 130 x 20 cm, Ljubljana, 1999
419 Janez na otvoritvi v galeriji Salon3, London, 1999 (foto: Rebecca Gordon Nesbitt)

z monitorjem, na katerem je lahko obiskovalec gledal, kar gleda slika. Lahko je tudi pritisnil na gumb, tako da se je začel odštevati čas – ko se je čas *bondovsko* zavrtel do ničle, se je na drugi strani galerije zaslišal zvočni posnetek eksplozije. Te instalacije – te slike, opremljene s kamerami – so po eni strani pokazale, da popkultura kontrolira družbo, po drugi pa, da je interaktivnost le iluzija, saj so gledalcu podtaknile interpasivnost: namesto da bi on gledal sliko, je slika gledala njega.

Serijo slik *Teror = Dekor II* je kmalu zatem vendarle prelevil v trojanske konje, in sicer na dvodelni razstavi, katere prvi del, *Teror = Dekor: High-Concept,* se je odvrtel leta 2000 v Mali galeriji Moderne galerije. Obiskovalci so dobili ponudbo: »Postanite udeleženec umetniške akcije Teror = Dekor II, naj vam umetniška dela nekaj dni brezplačno krasijo dom.« Kdor je hotel, si je lahko te eksplozivne slike – te *tempirane bombe* – izposodil za domov. Velika rumena stenska slika je sugerirala, da se te slike idealno prilegajo domu. Ta ponudba je bila le sequel začetnih faz serije *Teror = Dekor,* v katerih je Janez obiskovalcem omogočil, da so sami izbrali *seventies* barvno kombinacijo slike, ki so jo potem odtisnili in odnesli domov. Kar nekaj obiskovalcev te nove interaktivne ponudbe ni moglo zavrniti, kar pomeni, da so te zelo težke slike s kamerami, slike-bombe, kasneje – čez nekaj mesecev – prejeli na dom in jih obesili na stene, tako da so bile potem prek računalniško in spletno vodenih kamer povezane z galerijo. Toda to, kar so te slike videle, so lahko obiskovalci videli šele v drugem delu razstave, *Teror = Dekor: ARMD,* ki se je odvrtela v Kapelici. Vmes so slike čakale v ateljeju, kjer so jim Luka Frelih in

416



417

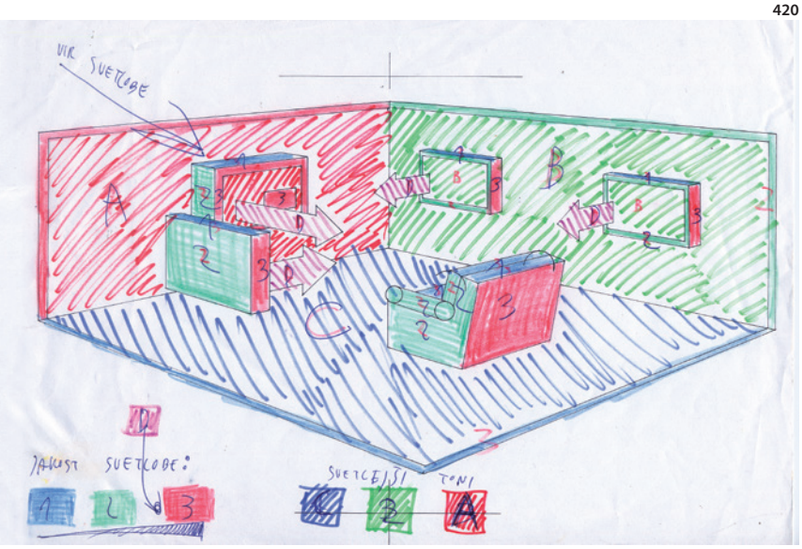
418

419

drugi člani Ljudmile v *telo* vgrajevali *teroristično opremo.* Obiskovalci so lahko zdaj na monitorjih dejansko videli, kar vidijo slike – kaj torej te eksplozije, te infiltrirane slike-bombe, vidijo v privatnem stanovanju, svojem idealnem razstavnem prostoru. »Janša is watching you«, je naslovil Jaša Kramaršič svoj raport v Mladini, s čimer je dopolnil svojega prejšnjega, naslovljenega: »Carlos is watching you.«

Te slike – dekorativni objekti – so opozarjale na dejstvo, da je usoda eksplozije zelo podobna usodi terorista: oba sta postala predmet estetizacije in komodifikacije. In nihče ni eksplozij bolj estetiziral in komodificiral kot Hollywood devetdesetih, predvsem blockbusterji producentskega tandema Don Simpson/Jerry Bruckheimer. Instalacija *High-Concept Monument,* ki jo je – v tandemu s Tobijem Putrihom, pod skupnim naslovom *Movie Tales* – postavil v Škucu, je vse to povezala: eksplozije, teror, estetizacijo, blockbuster in h'woodski high-concept, ki ga ima *uradna* kritika že vse tja od osemdesetih le za šund, za non-art, za anti-art. Njun opus je *muzejsko-retrospektivno* razporedil v tri sobe in opremil z edukativnimi, razstavnimi panoji: zgodnje obdobje, srednje obdobje, pozno obdobje (po Simpsonovi smrti). V vsaki sobi je bil monitor, na katerem so se vrteli njuni globalni, bombastični, eksplozivni hiti (*Flashdance, Policaj z Beverly Hillsa, Top Gun, Policaj z Beverly Hillsa 2, Dnevi grmenja, Škrlatna plima, Alcatraz, Letalo prekletih, Armagedon, Državni sovražnik* itd.), priloženi pa so bili tudi posterji, kasete, statistike, teksti, printi, citati in odlomki intervjujev, v katerih je Simpson stalno poudarjal, da je umetnik, *korporativni filozof,*

420



421

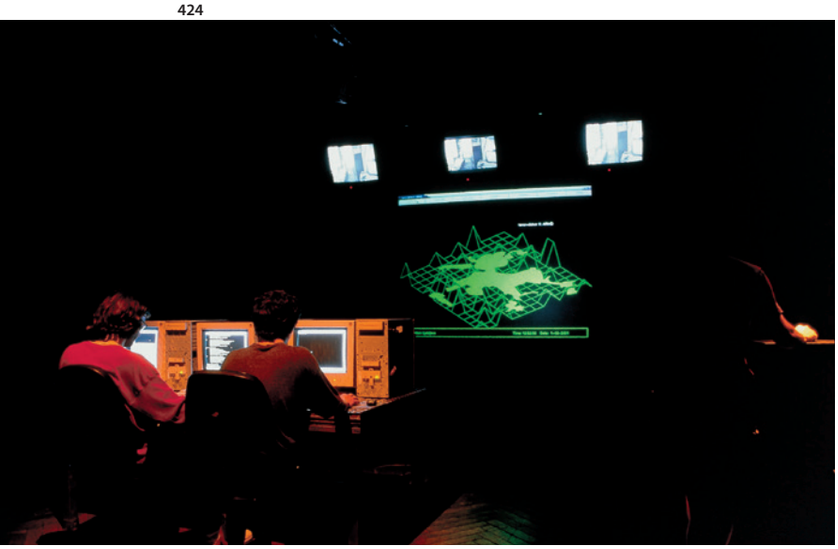
422

420 Janez Janša, *Teror=Dekor II (študija za stensko slikarijo),* fotokopija in flomastri na papirju, 21 x 29.7 cm, New York, 2000
421 Janez Janša, *Teror=Dekor II: High–Concept,* objekti, stenska slikarija, Mala galerija, Moderna galerija Ljubljana, 2000 (foto: Matija Pavlovec)
422 Otvoritev razstave *Teror=Dekor II: High - Concept* v Mali galeriji, Ljubljana, 2000 (foto: Jože Rehberger Ogrin)
423 Detajl Janezove slike iz serije *Teror=Dekor* v Mladinamitu, Mladina, Ljubljana, 1999 (foto: Miha Fras)
424 Janez Janša, *Teror=Dekor II: ARMD,* interaktivna Galerija Kapelica, Ljubljana, 2001 (foto: Matija Pavlovec)
425 Janez Janša, *Teror=Dekor II: ARMD,* 2001, interaktivna instalacija v stanovanju Dunje Kukovec, Ljubljana, 2001 (foto: Jože Rehberger Ogrin)
426 Janez Janša, *Teror=Dekor II: ARMD,* interaktivna instalacija, detajl monitorja, Galerija Kapelica, Ljubljana, 2001 (foto: Jože Rehberger Ogrin)
427 Janez Janša, *Teror=Dekor II: ARMD,* kataloški projekt, detajl, Ljubljana, 2001 (oblikovanje: Borut Kajbič)

423

antiavtor in da so ti filmi, blockbusterji, ogromno prislužili. »Želja po zaslužku je edini razlog za ustvarjanje filmov. Ni se nam treba vpisati v zgodovino. Ni nam treba ustvarjati umetnosti. Ni nam treba podati globjega sporočila. Moramo pa zaslužiti denar in da bi ga zaslužili, se morda moramo vpisati v zgodovino. Da bi zaslužili denar, pa je morda pomembno, da ustvarjamo umetnost ali da podamo neko globje sporočilo … Ne verjamem v teorijo avtorstva. Film je avtor. Pove nama, kaj potrebuje. Midva sva tu zato, da filmu streževa kot ljubici. Nihče, režiser ali pisec, ni nad zahtevami končnega izdelka.« Simpson, filmski umetnik, ki dela za denar, izgleda kot ironična karikatura slikarja, ki skriva, da dela za denar.

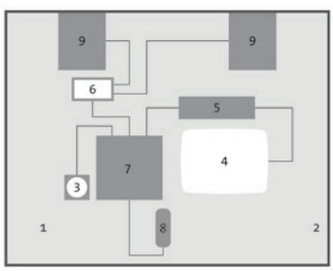
424



425

426

427



TEROR=DEKOR II: NOTRANJA STRUKTURA OBJEKTA
TERROR=DECOR II: INNER STRUCTURE OF THE OBJECT

1 – DEKORATIVNA POVRŠINA / DECORATIVE SURFACE
2 – KOVINSKO OHIŠJE / METAL CASING
3 – KAMERA / CAMERA
4 – VIDEO ZASLON / VIDEO DISPLAY
5 – VIDEO PREDVAJALNIK / VIDEO PLAYER
6 – PODATKOVNI ZASLON / DATA DISPLAY
7 – RAČUNALNIK / COMPUTER
8 – GSM APARAT / GSM DEVICE
9 – EKSPLOZIVNO TELO / EXPLOSIVE BODY

428

429

Instalacija *High-Concept Monument* je bila kritika in obenem karikatura art sistema, ki dela vse, da bi zakamufliral svojo podobnost s Hollywoodom. Kritika razstavno-slikarskega biznisa, ki stalno prikriva, da funkcionira tako kot Hollywood. Tako kot Jerry Bruckheimer. Teror sledi kapitalu, logiki profita – tako kot dekor, filmi in art. Tako kot umetnine posedujejo le tisti, ki si jih lahko privoščijo, je tudi teror le za tiste, ki si ga lahko privoščijo.
Razstava je pojasnila, kaj je to high-concept. High-concept filmi so filmi premise, filmi, ki jih je mogoče spraviti v učinkovit marketinški slogan, filmi, katerih zgodbo je mogoče povzeti z enim samim, kratkim, hitrim, vsem razumljivim stavkom, filmi, v katerih ni nič več kot v napovednikih zanje, filmi, ki izgledajo kot reklame zase. Recimo: *Osmi potnik* = *Žrelo v vesolju.* Ali pa: *Teror* = *Dekor.* Toda trik high-concepta ni le v tem, da gledalcem omogoča, da ga instantno, tako rekoč *intuitivno* razumejo, ampak da hitro, instantno, *intuitivno* razumevanje omogoča tudi producentu – tistemu, ki film financira, imetniku kapitala. High-concept blockbuster je tako *art in process* kot *work in progress:* koncipiran je tako, da kliče po nadaljevanju, po sequelu, po franšizi. Bolje rečeno: posnet je zato, da bi se nadaljeval.
Podobno kot Janezov art, recimo njegov *Teror* = *Dekor.* Simpson-Bruckheimerjevi high-concept blockbusterji so na domove prihajali na isti način kot Janezovi teroristi: z estetiziranimi, komodificiranimi, udomačenimi eksplozijami. Filmske eksplozije so le še dekor. Kot tudi teror. In seveda: tako kot Janezove slike *Teror* = *Dekor,* ki implicirajo dom, so tudi high-concept blockbusterji profilirani in *tempirani* tako, da sodijo v vsak dom, katerega potem politizirajo na način, kot ga politizira Janezova serija *Teror* = *Dekor.*
Simpson-Bruckheimerjevi high-concept blockbusterji, tako kot Janezov *Teror* = *Dekor,* in tako kot sam teror, bolje funkcionirajo doma kot pa v kinu oz. galeriji. Doma so najbolj pri sebi. Teror je spremenil dom – tako kot je dekor spremenil teror. Radikalizem šestdesetih in sedemdesetih se je končal z deziluzijo. Dekor je premagal teror, ali natančneje: teror se je končal z zmago dekorja. Teror je lahko preživel le še kot dekor – le

430

428 Tobias Putrih in Janez Janša med postavljanjem razstave v Bologni, 2001 (foto: Damjan Tomažin)
429 Janez in Tobias na poti iz Bologne, 2001 (foto: Damjan Tomažin)
430 Janez Janša, *High concept monument*, razstava *Movie Tales,* Galerija Škuc, Ljubljana , 2001 (foto: Robert Ograjenšek)

še doma, v stanovanju, na steni kuhinje ali dnevne sobe, nad televizorjem, v svojem najbolj naravnem okolju. Janezova slika postane v elitnem privatnem stanovanju dekor, ki prikriva resnični teror, grozo in brutalnost realnosti, toda teror je po drugi strani vedno – recimo v Italiji, v *svinčenih časih* – funkcioniral le kot dekor vojne proti terorju. »Te slike povsem verjetno ne bodo eksplodirale,« je zapisal Zabel, »toda opozarjajo nas, da živimo v isti sobi s tempirano bombo. Ko bo eksplodirala, nas svet spektakularnih slik ne bo mogel zaščititi pred njo.«

Rim

Stranka demokratske levice je junija 2000 objavila 300-stransko poročilo, v katerem je razkrila, da je Amerika zelo aktivno, celo usodno sodelovala pri italijanski protikomunistični gonji oz. pri *strategiji napetosti* in *vojni proti terorju,* ki sta v sedemdesetih zaznamovali Italijo. Ali natančneje, ameriška vlada naj bi prek CIE poganjala *strategijo napetosti,* ki je stabilizirala desno sredino in destabilizirala levico, pa tudi samo Italijo. Krivcev ponavadi niso prijeli zato, ker so bili povezani z *insajderji,* visokimi funkcionarji državnega aparata, in ameriškimi tajnimi službami, ki so vnaprej vedele za nekatere velike teroristične napade, med drugim tudi za napada na milanskem trgu Fontana in trgu della Loggia v Brescii, pa so to zamolčale. Še več, Pina Rautija, ustanovitelja neofašističnega Novega reda, naj bi financirala ameriška ambasada v Rimu. Ameriška vlada je vse zanikala, češ da je poročilo nasedlo nekemu sfabriciranemu *ameriškemu vojaškemu priročniku,* katerega so na trg poslale sovjetske tajne službe.

Amerika

7. novembra 2000 so Američani volili novega predsednika, toda na Floridi se je hudo zapletlo. Volilne skrinjice so čudežno izginile in se spet pojavile, glasovnice so izginjale, diskrepanca med ročnim in strojnim štetjem je bila orjaška, štetje je bilo sumljivo, napačno, režirano. Volilci so trdili, da so jih prevarali, saj so jim v Palm Beachu, sicer demokratskem okrožju, podtaknili dvokolonske volilne pole (*butterfly ballot*), ki so bile zavajajoče, sporne in ilegalne – namesto za demokratskega kandidata Ala Gora so tako nehote volili za reformističnega desničarja Pata Buchanana. Več kot 19.000 glasovnic so izločili, ker da so neveljavne – ljudje so namreč najprej pomotoma preluknjali Buchanana, ko pa so ugotovili, da so udarili mimo, so preluknjali še Gora. Glasovnice so bile zdizajnirane tako, da Judje in Afro-Američani v Palm Beachu ne bi mogli voliti za Gora. Florida, jeziček na tehtnici, je izvolila Busha.

Italija

General Maletti, poveljnik kontraobveščevalne sekcije italijanske vojaške varnostno-obveščevalne službe, je marca 2001 – na sojenju neofašistom, ki naj bi bili vpleteni v bombne atentate leta 1969 – izjavil: »CIA je skušala po direktivi svoje vlade poskrbeti, da bi bil italijanski nacionalizem sposoben ustaviti, kot so rekli, drsenje na levo. V ta namen se je posluževala desničarskega terorizma.«