IV

Amerika

Januarja 2001, ko se je v Belo hišo slavnostno – in ob številnih protestih – vselil Bush, je Janez Janša magistriral na Akademiji za likovno umetnost. Dobrega pol leta kasneje, 11. septembra 2001, so štiri ugrabljena ameriška potniška letala napadla Ameriko. Za zlom Amerike so potrebovala manj kot uro. World Trade Center, simbol Amerike, ameriške poti, ameriškega sna, ameriškega imperializma, kapitalizma in globalizacije, so zbrisala z zemljevida. In tudi del Pentagona, vojaške trdnjave, duhovnega dvojčka World Trade Centra, so zravnala z zemljo. Strah, panika in šok so bili tako zgoščeni, da bi jih lahko rezal z nožem. Ob tem ni bila šokantna le apokalipsa, ki so jo povzročila štiri potniška letala, ampak predvsem dejstvo, da so to apokalipso povzročila le štiri potniška letala. Ne pa atomska bomba, biokemično orožje, digitalni atentat, rakete ali magični kovček. Napadalci niso potrebovali genocidnega orožja. Še računalnika ne. Zadostovale so štiri povsem konvencionalne low-tech človeške bombe. Štiri potniška letala. Ki so bila ameriška. V katerih so bili ameriški potniki. In ameriško gorivo. Ki jih je pilotiral ameriški know-how. In ki so New York spremenila v postapokaliptično mesto duhov. V Hirošimo. V Hanoi. V Tripolis. V Bagdad. In Empire State Building je v slabi uri spet postal najvišji newyorški nebotičnik.

Vsi, od politikov do malih ljudi, so takoj zahtevali povračilne ukrepe, retaliation, zob za zob, milo za drago, kri. »Ne bomo delali razlike med teroristi in temi, ki teroriste gostijo,« je najavil Bush. S teroristi je mislil Osamo bin Ladna in al-Kajdo, s *temi, ki teroriste gostijo,* pa Afganistan. Vsi so le še pakirali vojno in militarizirali Ameriko, od katere so terjali, da odslej slepo verjame Bushu. Kot otrok. Kaj se je v resnici zgodilo? Kako si to pojasniti? Kako to razumeti? S katerimi besedami zajeti to grozo? Ne preseneča, da so to, kar so videli, lahko opisali le z metaforami in analogijami: »še en krog v Dantejevem Peklu«, ... »izbruh sv. Helene«, ... »večje od Hindenburga, večje od Titanika«, ... »Pearl Harbor«. Hillary Clinton, nekoč Prva dama, po novem senatorka, je rekla, da je to »dan,

431

431 Janez med njujorškima policajema, New York, 2008

ki bo ostal zapisan sramoti«, s čimer je kakopak zgolj ponovila stavek, ki ga je izrekel ameriški predsednik Franklin D. Roosevelt po japonskem napadu na Pearl Harbor. Rekli so lahko le tisto, kar je bilo že povedano. Ni bilo besed? Točno, dejanje je prehitelo besede. Pobegnilo jim je. Besede so iztrošili in porabili za recenziranje h'woodskih blockbusterjev, tako da z njimi ni več mogoče izraziti realnosti. Kar so rekli, se je zdelo premalo. Kar so rekli, se je zdelo preveč fiktivno. Reality showi, tabloidne senzacije, kultura verbalne inflacije in družba spektakla so percepcijo realnosti tako spremenili, da ljudje za soočenje z realnostjo potrebujejo format. TV format. Simulacijo. Toda ne simulacijo realnosti, ampak simulacijo fikcije. Hiperfikcijo. Vsi so govorili tako, kot da so ravnokar prišli iz simulatorja. Njihov pogled na realnost je bil virtualen, h'woodski: ker so nas bombardirali, se počutimo slabo – zdaj moramo vrniti udarec mi, potem se bomo počutili bolje! Za retaliacijo, za vendetto, za povračilne ukrepe, za represalije je bil en sam razlog: hočemo se počutiti dobro! We gotta feel good! Hočemo happy end! Hočemo katarzo!
Napad na Ameriko je potekal v živo – v neposrednem TV prenosu.
Od začetka do konca. Vsi so ga lahko gledali. Lahko so ga gledali Američani. Lahko smo ga gledali mi. Lahko so ga gledali Srbi. Lahko so ga gledali Libijci. Lahko so ga gledali Iračani. Lahko so ga gledali Afganistanci. Lahko ga je gledal Osama bin Laden. In lahko so ga gledali celo tisti, ki so ta anonimni letalski napad zrežirali. Svojo operacijo so lahko spremljali v živo. Takoj so lahko videli, kaj so zadeli in kaj zgrešili. V živo so lahko gledali *predstavo,* ki so jo zrežirali sami. Postali so gledalci svojega *filma.* TV kamere so le sledile njihovemu diktatu, njihovi režiji, njihovi mizansceni. Zdelo se je, kot da so napadalci sami zrežirali TV prenos.
Je lahko kaj bolj srhljivega? Trk ugrabljenega letala v južni stolp smo videli stokrat – in z vseh kotov. »To je odvratno, človeku je ob pogledu na to kar slabo,« je dahnil komentator CNN-a. In potem dodal: »No, pa poglejmo še enkrat.« In letalo je še enkrat presekalo južni stolp. In še enkrat. In še enkrat. To je bil čisti overkill! Rušenju ni bilo konca. Bamf! Bamf! Bamf! Čisti overkill. Bamf! Bamf! Bamf! So hoteli reči, hej, na željo naših zvestih gledalcev prizor ponavljamo? Bamf! Bamf! Bamf! So hoteli ubiti še gledalce? Bamf! Bamf! Bamf! Je bil namen terapevtski – so hoteli s ponavljanjem dogodku vzeti realnost in mu dati fiktivni podton, s katerim bi šokirani ljudje lažje shajali? Bamf! Bamf! Bamf! Ali pa so hoteli s tem pritiskati na zavest Američanov, na njihov patriotski čut, na njihov revanšistični refleks? Letalo ni nehalo sekati južnega stolpa. In da bi TV mreže ubile monotonijo, so *menjale* snemalne kote, zdaj ta kot, zdaj oni kot, tako da je na koncu ostal le prizor, ki je bil posnet z desetimi kamerami – kot detonacija v katerem od h'woodskih blockbusterjev. Nekateri so sicer poudarjali, da bo nenehno repetiranje iste eksplozije povzročilo trivializacijo, banalizacijo in relativizacijo zla, toda TV mreže so ta prizor ponujale tudi na svojih spletnih straneh. Na voljo je bil menu z več opcijami: posneto z leve, z desne, od spodaj, od zadaj. Sami izberite pogled. Svoje bombastične kote so celo propagirali. »See it from this angle! Exclusive video footage no other web site has!« Ko so vprašali CNN, zakaj stalno ponavlja te posnetke, je prišel odgovor: »Ker hočemo razumeti.« TV poročanje je privzelo logiko

akcijskega filma, v katerem so dialogi le mostovi med akcijskimi prizori, le zatišja pred novimi in novimi eksplozijami. Tragedijo so začeli udomačevati in zvajati na žanr. Na format.
TV mreže so nenehno skrbele za human touch. Publiko so hotele ganiti, emocionalno prebuditi: intervjuvanci, ki so med pripovedovanjem planili v jok, so bili hit, kakor so bili hit tudi tisti reporterji in reporterke, ki so padli v jok med poročanjem. Kot da je bilo treba publiko še dodatno motivirati in režirati, kot da je bilo treba še posebej režirati njene emocije, kot da sama ni vedela, kako se odzivati, kot da že sama katastrofa ni bila dovolj velik razlog za solze, za emocije, za ganjenost, kot da je bilo treba dodati še narativne, žanrske emocije, umetne solze. TV mreže so začele iz teh tragičnih slik kmalu predvajati videospote: montažne mozaike žalosti, tragedije, ruševin in zlomljenih ljudi so podlagale s patetičnimi, elegičnimi melodijami. Tragedija sama po sebi ni bila dovolj – treba jo je bilo stilizirati, sfrizirati, estetizirati. Treba jo je bilo sinhronizirati s fikcijo, iz katere je prišla. Ali kot je rekel Slavoj Žižek: »11. september se je zgodil, še preden se je zgodil.« In še preden se je zgodil, se je zgodil v h'woodskih filmih *Mirovnik, Skrivnost ulice Arlington, Resnične laži, Umri pokončno, Oblegani, Kritična točka* in *Obsedno stanje.* »11. september se ni zgodil,« je rekel Jean Baudrillard – džihadisti so ugrabili simbole zahodne družbe in jih spremenili v spektakel terorja. To je vse. In teror je mentalni format družbe simulacije. 11. september se je zgodil, še preden se je zgodil – v simulacijah zahodne družbe, ki je o uničenju Amerike sanjala. Amerika je 7. oktobra napadla Afganistan. Izvoz demokracije, prostega trga in neoliberalistične doktrine šoka se je začel.
11. septembra 2001 je iz paralelnega sveta skočila kontra-ideologija: ko je pogorel Svetovni trgovinski center, sta pogorela tudi fukuyamovska mita *o zadnji stopnji v ideološki evoluciji človeštva* in *koncu zgodovine.* Svet je v šoku spoznal, da obstajajo tudi druge močne in fanatične ideologije, alternativni pogledi na vladanje in zgodovino. *Konca zgodovine* je bilo konec. H'woodska verzija liberalne demokracije je dobila džihadsko konkurenco, na obraz liberalne demokracije pa so padle avtoritarne in totalitarne sence, ki so pokazale, kako nečisto, agresivno, arogantno, nestrpno, fašistoidno in ogroženo je pravzaprav srce liberalne demokracije. Še več, glede na to, kako hitro je uspelo Bushu liberalno demokracijo spremeniti v nacionalistično teokracijo, smo se lahko vprašali to, kar se je v osemdesetih vprašal Jean-Francois Revel: kaj, če je demokracija le zgodovinska akcidenca? 11. septembra 2001 je iz omare skočila zgodovina – with a vengeance! Jasno je bilo le dvoje: prvič, da je zgodovina, medtem ko je ni bilo, postala bolj kompleksna kot kdajkoli, in drugič, da je postala bolj nevarna kot kdajkoli. Mnogim se je stožilo po času hladne vojne, ki je bil precej bolj preprost, precej bolj obvladljiv, precej bolj predvidljiv in precej lažje razložljiv. In tudi precej manj nevaren. »Svet se je spremenil«, smo poslušali. 11. septembra 2001 se je ponovno začela zgodovina – imitacija zgodovine, iluzija zgodovine, simulacija zgodovine.

432

Q & A

Z ekspanzijo interneta, kamkorderjev in drugih novih tehnologij, je družbo vse bolj obsedalo varovanje zasebnosti, zagovarjanje pravice do zasebnosti,vztrajanje, da mora biti javno ločeno od zasebnega, da tisto, kar je zasebno, ne sme biti javno, da je vdiranje v zasebnost nesprejemljivo in da je nadzorovanje intimnih življenj nezakonito. Vsi so širili mantro, da ljudje najbolj hlepijo po pravici do zasebnosti, da je ne dajo za nič na svetu in da vdiranja v svojo zasebnost ali pa nepooblaščenega vmešavanja v svojo intimnost ne prenesejo. Toda resničnostni šovi, kakršni so *Nummer 28, Expedition Robinson, Big Brother, Survivor, Temptation Island* in *The Real World,* so pokazali ravno obratno: da se ljudem jebe za zasebnost. Da se jim jebe za ločenost zasebnega od javnega. Da se jim jebe za kamere, ki jih nadzorujejo. Da v resnici komaj čakajo, da kamere in mikrofoni vdrejo v njihovo zasebnost. Da hočejo biti nadzorovani in videni. Da nimajo nič proti, če njihova intimnost postane javni spektakel ali pa če se njihova bivališča spremenijo v odre. Da zanje ni noben pogled dovolj nepooblaščen. Da je torej pravica do zasebnosti tista pravica, ki se ji zlahka in brez problema odrečejo. Klasični liberalec si je zato ob gledanju resničnostnega šova lahko rekel le: šit, pravico do zasebnosti sem precenil! Definitivno. Le kaj drugega pa bi lahko rekel ob pogledu na vse tiste, ki nastopajo v resničnostnih šovih, na vse tiste, ki hočejo nastopati v resničnostnih šovih in ki se nanje prijavljajo, na vse tiste, ki resničnostne šove – redno, resno, tako rekoč ritualno

432 Janez Janša, *Q&A. Very Private. Very Public,* Cankarjev dom, Ljubljana, 2001. Na fotografiji: Ivan Peternelj in Jana Menger. (foto: Igor Delorenzo Omahen)

433

434

– gledajo, na vse tiste, ki o resničnostnih šovih vsak dan – spet redno, resno, tako rekoč ritualno – debatirajo, in na vse tiste, ki potem glasujejo in izločajo *tekmovalce.* In vse to počnejo prostovoljno. Brez prisile. Brez represije. Ljudje se Velikemu bratu javljajo sami. Javno? Zasebno? Jebe se jim! Bolj ko je to ena in ista stvar, bolj jih rajca. Tekmovalcem v *Big Brotherju,* prestreljenim s trumo skritih, fiksnih, infrardečih, računalniško vodenih kamer in trumo mikrofonov, ki se jim ni mogoče skriti, se zdi, da so upravičeni do vdiranja v svojo zasebnost, ne pa do pravice do zasebnosti.

Resničnostni šovi ponujajo realnost – resničnost, in sicer takšno, kot je, v pristni, nepotvorjeni obliki. No script! Toda vsi vemo, da tekmovalce, vse te resnične, avtentične, pristne, spontane, neprisiljene, iskrene ljudi spreminjajo v spektakel. Pomeni: da jih silijo, da igrajo sami sebe. V *Big Brotherju* morajo 24 ur igrati sami sebe. Bolj ko igrajo, bolj pritegujejo pozornost. Bolj ko pritegujejo pozornost, bolj so telegenični. Bolj ko so telegenični, bolj so nadzorovani. Bolj ko so nadzorovani, bolj so *resnični.* In bolj ko so *resnični,* bolj so spektakularni. Če tekmovalec ni dovolj *resničen,* ga publika izloči – izseli. Kar je spet paradoks: publika ga dejansko izseli zato, ker je bil preveč *resničen,* ker je bil preveč to, kar je, in obenem premalo to, kar bi publika želela, da bi bil, ker torej nase ni bil sposoben pogledati skozi oči gledalca. Tekmovalec je povsem odvisen od uprizarjanja svojega *jaza,* od zabavnosti svoje banalnosti, od osupljivosti svoje anonimnosti, od presenetljivosti svoje zlaganosti, od udomačenosti svoje neodvisnosti, od pretvarjanja svoje nepredvidljivosti in od razburljivosti svoje nepomembnosti. Kdor pozabi, da ga ves čas gledajo in nadzorujejo, odpade. Kdor se tudi tedaj, ko ve, da ni nadzorovan, ne obnaša tako, kot da je nadzorovan, kdor torej pozabi, da je njegov *jaz* le spektakel, je izseljen.

Novi mentalni format, ki ga ustvarjajo resničnostni šovi ... novi subjekt, ki ve, da nastopa, ki se zaveda kamere in ki je vse bolj fiktiven ... spektakel, ki se privatizira, in zasebnost, ki se spektakularizira ... meja med fikcijo in realnostjo, ki ni več niti motnja niti problem – vse to so bili šumi, ki so se leta 2001 sfiltrirali v predstavo *Q & A. Very Private. Very Public,* s čimer so dali Janševemu teatru pogleda, telesa in časa nov spin. Janša, prepričan, da se je treba v teatru boriti »za drugačnost, za razliko, za napako, za šum, za nepričakovano, za grdo, za dolgočasno, za rob, za manjšino, za svojo lastno nerazumljivost na prvi pogled«, je Kosovelovo dvorano s prosojnim platnom prepolovil, tako da je dobil dva ločena prostora – v enem je nastopala Jana Menger, v drugem pa je nastopal Ivan Peternelj. Gledalec se je moral sam odločiti, koga bo gledal – žensko ali moškega? Kar pomeni, da mu je bilo že vnaprej jasno, da celote ne bo videl,

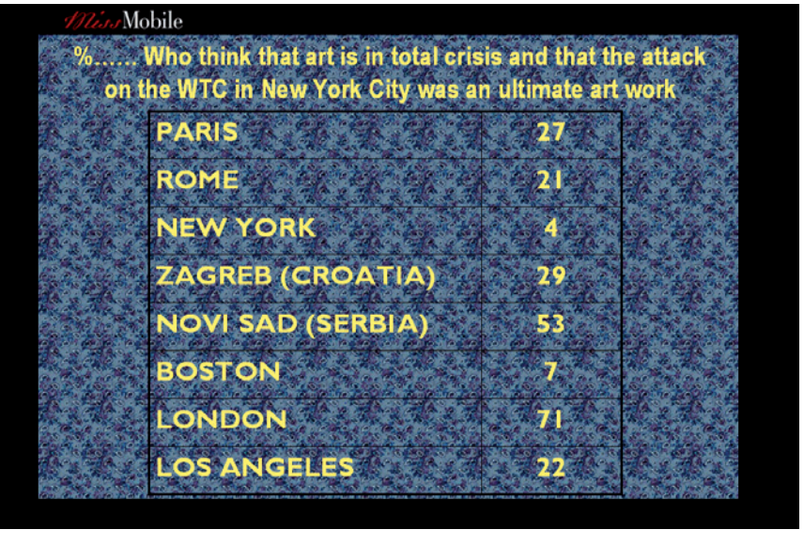
433-434 Janez Janša, *Q&A. Very Private. Very Public,* Cankarjev dom, Ljubljana, 2001 (foto: Igor Delorenzo Omahen)

435 Janez Janša in Zdenka Badovinac na Silvestrskem simpoziju v Mali galeriji. Prvi z leve Roman Uranjek, prva z desne Janezova soproga Sandra, Ljubljana, 2002 (foto: Miha Fras)

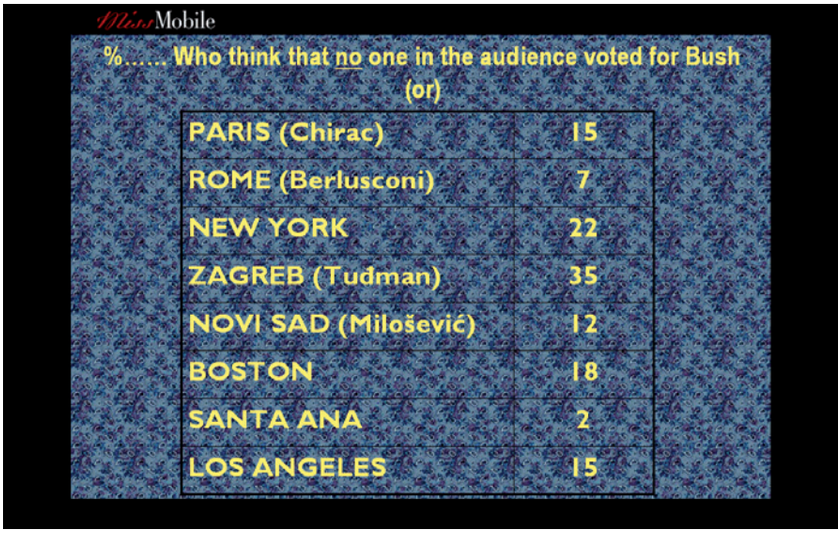
da torej ne bo videl predstave. Za družbo spektakla, obsedeno z *Big Brotherjem,* ni nič bolj nelagodnega od Janševih predstav – predstav, ki jih ne moreš videti. Publika je pač sedela tako, da je lahko videla le en del predstave, drugega pa le slišala. Ivan Peternelj in Jana Menger sta se do publike obnašala tako, kot da je njun partner iz drugega prostora. Ivan Peternelj se je obnašal tako, kot da publika predstavlja odsotno Jano Menger, medtem ko se je Jana Menger obnašala tako, kot da publika predstavlja odsotnega Ivana Peternelja. Jana Menger je v publiki videla moškega, Ivan Peternelj pa je v publiki videl žensko. Vprašanja, ki sta jih namenjala drug drugemu, sta naslavljala direktno na publiko.
S tem nista le porušila pregrade med teatrom in offom, med fikcijo in realnostjo, ampak sta samo realnost potegnila v fikcijo, obenem pa sta vdrla v intimo gledalcev, v njihovo zasebnost, ko sta jih spraševala: »Daj mi roko. Me potipaš, tle spodaj, ja ... In okrog, močneje pritisni ja, tako ... Si kaj natipal? Daj še s te strani ... Ni ničesar? Si prepričan? Povej mi odkrito! ... Mi poližeš bradavico? ... Mi ga daš, da ti ga pofafam? ... Mi ga pofafaš? ... A bi mi ga kdo pofafal? ... Saj je umit. Pred desetimi minutami sem bil pod tušem. Umil sem se z Elizabeth Arden gelom za tuširanje z aromo zelenega čaja, in potem si namazal kožo z Miyakejevim mlekom za telo. Obril sem se z zlato Wilkinsonovo žiletko, s slonokoščenim držalom. Na obraz sem si dal Biothermov after shave brez alkohola in brez parfuma. Pod oči pa Shiseido proti gubam. Hočeš poduhat?«
S tem, ko sta vdrla v intimo publike, sta izzvala nelagodje, še toliko bolj, ker je Peternelj igral geja, Jana Menger pa nepotešenko (»z zvezami v parlamentu, res«). Je publika s tem postala fiktivna? Ali pa sta igralca s tem postala realna? Ne, poanta je bila drugje: ker je v tem, da publiko siliš v to, da je publika, nekaj represivnega in avtokratskega, celo fašistoidnega, in ker je treba teater osvoboditi razmerij dominacije, ki so vgrajena vanj, se skuša Janša gledalca znebiti, kot je zapisal Luk Van den Dries, zato ga spremeni v terminal, v terminalnega gledalca, v gledalca-terminal, »ki sprejema in oddaja signale«, v link, v »točko mreže povezav«. Gledalec se je nenadoma pojavil »na ekranu«, kot je zapisala Barbara Orel. Tako kot se udeleženec resničnostnega šova stalno zaveda medija, pač tega, da je na TV in da ga snemajo, se je gledalec te predstave stalno zavedal medija – gledališča. Gledalec je postal »ekran, gladka površina komunikacije, na kateri se realnost meša s fikcijo, privatno pa z javnim«, edina realnost pri tem

435

437



436
438



pa je bila »kolektivna iluzija gledalcev, da so sodelovali v istem dogodku.« Ali bolje rečeno: publika je gledala publiko. Gledalci so igrali gledalce. Zakaj bi v dvorani sploh imel gledalce, ki ne igrajo?

Toda s predstavo *Q & A* se je Janša iz teatra podobe in teatra pogleda premaknil v teater telesa, ki ga ne definirajo le plesni, estetski prijemi, ampak *over-exposure,* razkazovanje telesa, človeka in zasebnosti.

Solo performans *Miss Mobile,* ki ga je prvič predstavil v belgijskem Gentu, na festivalu nizozemsko govorečih gledališč, v okviru dogodka, ki sta ga organizirali revija Janus in raziskovalni center Aisthesis, in s katerim je obšel svet, od New

439

440

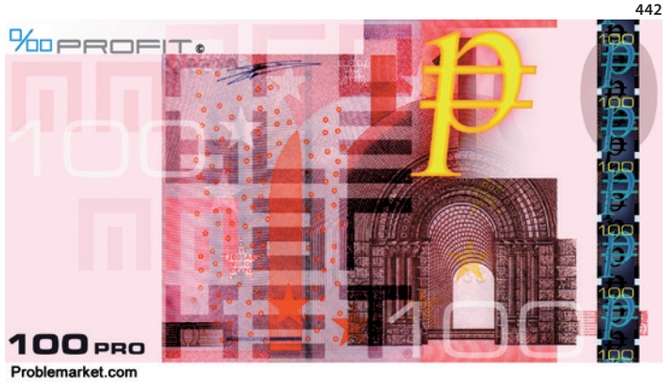
Yorka (LaMaMa!) do Pariza (Center Georges Pompidou!) in od Los Angelesa do Rima, je bil spin-off predstave *Q & A. Very Private. Very Public.* Janša, alias *mobilni moderator,* ki je sedel za mizo, je od gledalcev zahteval, naj s svojimi mobilnimi telefoni pokličejo znance ali prijatelje, s katerimi bi se v tistem trenutku radi pogovarjali. Ko so dobili zvezo s prijatelji, je Janša izbral osem mobilnih telefonov. Ni mu bilo treba prositi – gledalci so mu mobilne telefone, simbole svoje intime in zasebnosti, izročili skoraj avtomatično, povsem voljno in nekritično, tako da se je lahko začel z njihovimi *kontakti* izmenično pogovarjati. Spraševal jih je, kako vam je ime, kako bi se opisali, kakšen značaj imate, koliko merite, kdaj ste videti zapeljivi, ali menite, da je revolucija mogoča, ima mati pravico udariti svojega otroka, kakšno je vaše politično prepričanje, zakaj lažete, kaj bi sporočili svetu in podobno, vprašanja pa je lahko zastavljala tudi publika, toda klicani – anonimni ljudje na drugi strani – so voljno sodelovali in odgovarjali. Brez problema. Brez protesta. Njihova zasebnost je postala del javne predstave, interface realnosti, ki vdira v fikcijo, in fikcije, ki vdira v zasebnost. Gledalec je postal terminalni igralec, »ki je stalno na odru in ki v tem uživa«, kot je rekel Janša. Gledalci in klicani so pokazali, da se jim jebe za zasebnost in intimo: hočejo biti igralci. Toda: ali je meja med realnostjo in fikcijo sploh še merodajna, ko gledalci, ki predstave ne vidijo, postanejo igralci, ki jih nihče ne vidi? Najboljšega sedeža, privilegiranega pogleda in superiornosti, ni več. Vsota vseh gledišč ni več nič idealnega. Predstava publike ne kontrolira več. Niti je ne disciplinira. Publika se performansira, ali kot je rekla Barbara Orel: »Teater se seli v telo gledalca.« Kaj je sploh še realnost? A po drugi strani: »Zakaj bi bila realnost sploh še argument za karkoli?« Ko so družbo spektakla reformatirali resničnostni šovi, TV kvizi, nadzorne kamere, mobilna telefonija in telefonske ankete, se je odnos med gledanjem in igranjem dramatično spremenil. Janša, vedno nezadovoljen, če je bila predstava takšna, kakršno si je zamislil, ni moraliziral ali publiki sugeriral, kako naj živi, ampak jo je, kot običajno, soočil le s pogoji sveta, v katerem živi, obenem pa ji pokazal, kako se rojeva novi, virtualni subjekt demokracije. Publika je na koncu med klicanimi izbrala zmagovalca, ki je začel potem režirati predstavo, ali bolje rečeno – od Janše je lahko zahteval, kar je hotel. V Londonu se je moral Janša sleči do golega, odplesati salso in zraven še peti. Naredil je, kar mu je ukazal režiser. V Los Angelesu je moral na željo zmagovalke skupaj s publiko zapeti pesem. Najprej je publiko naučil verze, ki so šli takole: »ti-ti-ti-ti-ti-ti-ti, ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta, lo-lo-lo-lo-lo-lo-lo, la-la-la-la-la-la-la.« Potem je dodal še melodijo, ki pa je bila vsem dobro znana – ameriška himna. In tako je Janša z vso dvorano prepeval novo ameriško himno.

436 Janez Janša, *Miss Mobile,* Ljubljana, 2002 (foto: Igor Delorenzo Omahen)
437-438 Statistični prerez odgovorov publike v *Miss Mobile* v različnih krajih, 2003
439 Glasovanje ljubljanske publike v *Miss Mobile,* med drugimi na sliki drugi z desne Tobias Putrih, tretja z leve Nana Milčinski, četrta z leve Ana Ivanek, Ljubljana, 2002 (foto: Igor Delorenzo Omahen)
440 Janez portretira odsotne sogovornike na mobilnih telefonih, Ljubljana, 2002 (foto: Igor Delorenzo Omahen)

Borza problemov

Kapitalizem je 11. septembra 2001 prešel v novo fazo, še bolj imperialistično in še bolj globalistično kot prejšnjo. Vojna proti terorju je bila znak za osvajanje in obenem pretveza za novo delitev sveta, za novo razdelitev trgov. Janez je Marceli dahnil: Showtime! In poklical medmrežnega umetnika Igorja Štromajerja, s katerim sta 16. novembra odprla *Borzo problemov.* Vsi ljudje imajo probleme. Vsi stalno stokajo. In vsi bi radi svoje probleme rešili. Kar je huda napaka. Ni problem v tem, da imaš probleme, ampak v tem, da jih skušaš rešiti. Če jih namreč rešiš, si povzročiš orjaško in nepopravljivo škodo. Ali natančneje: izgubo. Hudo izgubo. Finančno izgubo! Namesto da bi s svojimi problemi zaslužil, imaš le izgubo. Problem v resnici sploh ni problem, ampak idealna poslovna priložnost. Takšno je bilo sporočilo spletnega projekta *Problemarket.com – Borza problemov,* ki sta ga Janez Janša in Igor Štromajer lansirala v ljubljanski Kiberpipi, toda svečano, japijevsko oblečena, zloščena in brezhibno urejena – vstop je bil mogoč le z uradnim vabilom. Janša je postal predsednik uprave, Štromajer pa predsednik nadzornega sveta. *Borza problemov* je bila namenjena izključno problemom, ki jih imajo ljudje – trgovanju, prekupčevanju, poslovanju s problemi. Novimi in starimi. Ljudje so lahko svoje probleme prodajali – ali pa kupovali tuje probleme. Lahko so si jih izposojali. Lahko so jih najemali. Lahko so jih skladiščili. Lahko so jih obračali. Lahko so jih uvažali in izvažali. In seveda, lahko so jih spreminjali v delnice, s katerimi so potem kotirali na borzi. Ljudem sta razodela to, na kar niso nikoli niti pomislili: da imajo njihovi problemi vrednost! Problemi, ki jih tarejo, mučijo, trpinčijo, žgejo in ubijajo. Službeni, zdravstveni, seksualni, politični, verski, teroristični, vojni. Kakršnikoli. Mogoče jih je vrednotiti, vnovčiti. Nobeden od problemov ni za v smeti. Večji ko je problem, tem bolje. Večji problem – večja vrednost. Hujši problem – lepša priložnost. Bolj ko je problem unikaten, višjo ceno ima. Večji problem – lepši jutri. Dokler imaš probleme, ne boš reven. Problemi so pot do sreče, uspeha in blaginje. Problemi so kapital. Ni boljše investicije od problema. *Borza problemov* je ljudem omogočila, da so svoje probleme prodali nekomu drugemu – prodali, ne rešili. Če problem rešiš, ga ni več – in ker ga ni, nima več nobene vrednosti. Z njim ni več mogoče trgovati. »Zakaj pa bi nekdo rešil problem, če je zanj plačal veliko

441



442

443

444

441 Govor Janeza Janše kot predsednika uprave *Problemarket.com – Borze problemov,* Cankarjev dom, Ljubljana, 2002 (foto: Dejan Habicht)
442–443 Janez Janša in Igor Štromajer, *Problemarket.com – Borza problemov,* bankovec valute PRO, 2001
444 Igor Štromajer kot predsednik nadzornega sveta in Janez Janša kot predsednik uprave *Problemarket.com – Borze problemov,* Ljubljana, 2001 (foto: Dejan Habicht)

denarja? Rešen problem je neuporaben problem in nič več problem.« Pozdrav »Naj bo moč s tabo« je zamenjal pozdrav: »Čim več problemov!« *Borza problemov* je problemom vrnila vso digniteto. Glamur. Auro. Fetišistično šelestenje. Profitno margino. Problemi imajo večji donos kot reševanje problemov. »Problem je le narobe razumljen izziv,« kot je rekel G. K. Chesterton, rešiš pa ga lahko le na en način: da ga prodaš. Spletni portal www.problemarket.com je postal holding in trademark *Borze problemov,* ki je nudila popolno oskrbo problemov: tu je lahko ta, ki je začel trgovati s problemi, registriral svoje podjetje. In portal je bil urejen korporativno: imel je svoj bančni sistem (ProBank), svojo denarno enoto (pro), vezano na evro (1 pro = 1 evro), svoj zavarovalniški sistem (ProTect), svoj zakonodajni organ (ProState), svojo oglaševalsko agencijo (Propaganda), svoj

445

446

447

informativni program (ProNews), svojo strojno opremo (ProCreate), svojo borznoposredniško hišo (Pro4pro), svoje telekomunikacijsko podjetje (ProToCall), svoja skladišča za probleme (ProFile), svojo galerijo-fundacijo (ProRos) in svojo policijo (ProPolis). Imel je vse, da bi lahko poslovanje s problemi potekalo urejeno. Ta, ki je registriral podjetje za trgovanje s problemi, je na svoj račun avtomatično dobil 5.000 projev, probleme, ki jih je kupoval, ustvarjal in ponujal, je vpisal v katalog, ki ga je oblikoval na svoji spletni strani – in potem se je prepustil trgu, logiki ponudbe in povpraševanja. »Ko kupiš problem, ga imaš, ko ga prodaš, ga nimaš več.« Vsakdo pač išče svoje probleme. Probleme, ki največ obetajo. Probleme s prihodnostjo. Predsednik uprave in predsednik nadzornega sveta sta napovedala bajen promet – 482 milijard projev v naslednjih letih. Na borzi je kmalu poslovalo več kot 400 podjetij z več kot 1.000 problemi, indeks pa je občasno zrasel tudi na 2.500 točk. Ne brez razloga: borza problemov je bila izključno v službi profita. Tako kot problemi. Borza je bila pravi odgovor na probleme, še toliko bolj, ker je trg problemov neomejen in res absolutno globalen. Bolj globalnega trga od trga problemov preprosto ni.

Problemi so tu zaradi profita, ne pa zato, da bi jih reševali, sta poudarjala in spraševala oba predsednika: kam bi pa prišli, če problemov ne bi bilo? Problemi so gonilo sveta, motor napredka, pospeševalci razvoja, temelj civilizacije, kristal kapitalizma. *Borza problemov* je poudarila največji paradoks kapitalizma, ki hlini, da je največji reševalec problemov, v resnici pa je le največji proizvajalec problemov. Tovarna problemov. Kapitalizem živi od tega, da ponuja odgovore na probleme – rešitve, solucije, terapije, sanacije, kredite, rehabe & detoxe, fiksacije, operacije. Toda vse to je le megla, le dimna zavesa, le pretveza za ustvarjanje novih problemov, večjih in hujših – in kakopak še bolj profitabilnih. Brez problemov ne bi bilo profita. Če povečaš probleme, povečaš njihovo vrednost, njihov donos. Brez problemov bi bil kapitalizem gol in bos. In nesmiseln. Povsem neuporaben. Ni dovolj, če rečemo, da kapitalizem postavlja profit pred človeka – kapitalizem pred človeka postavlja tudi problem. Problem kot pogoj za profit. Kapitalizem je problem. In problemi morajo krožiti. Kot kapital. Ki je prav tako problem. Kot profit.

445 Janez Janša in Igor Štromajer, *Problemarket.com – Borza problemov*, reklamna kampanja, Ljubljana, 2001 (foto: Dejan Habicht)
446 Janez v reklamni kampanji operaterja mobilne telefonije, Ljubljana, 2002
447 Janez na reklamni kampanji za promocijo lahke hrane, Ljubljana, 2004
448-449 Janez Janša in Igor Štromajer, *Problemarket.com – Borza problemov*, reklamna kampanja, Ljubljana, 2001 (oblikovanje: Vesna Sonc in Tamara Ćetković, foto: Reuters)

448

449

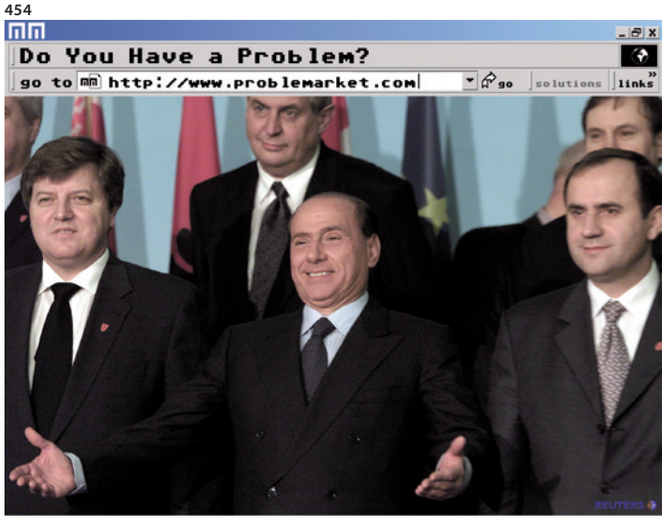
Projekt *Borza problemov* je bil virtualna verzija borze, svetišča kapitalizma, simulacija kroženja kapitala. In ta simulacija je delovala zelo realistično. Prvič, sledila je načelom in pravilom prave borze. Drugič, v projekt sta vključila številne eksperte za računalniško programiranje, oglaševanje, tržne raziskave, komuniciranje, pravo, borzno posredništvo in makroekonomijo. Tretjič, za partnerje *Borze problemov* sta pritegnila številna podjetja in številne medijske hiše, borzo je slavnostno odprla Nelida Nemec, odposlanka ljubljanske županje Vike Potočnik, prikimal pa ji je tudi Draško Veselinovič, direktor Ljubljanske borze. Četrtič, v javnosti sta se predstavljala kot ekonomist in pravnik ter imitirala borzno-posredniško-japijevski žargon, recimo: »Ker smo imeli pred odprtjem borze pripravljeno dobro poslovno strategijo in izvedli natančne tržne raziskave, nas ni presenetilo veliko stvari. Presenečenja so v poslovnem svetu nasploh nezaželena, saj hitri vzponi in padci ter drugi premiki pomenijo prej nevarnost kot varnost. Vendar smo bili v upravi podjetja kljub temu presenečeni nad množičnim odzivom podjetij in predvsem nad kakovostjo problemov, ki se pojavljajo na trgu. Večina med njimi je tako rekoč nerešljiva, kar predstavlja doočeno stabilnost našega trga in mu daje dolgoročno legitimiteto.« Petič, ko je projekt vzletel, sta Slovenijo – medije, panoje, billboarde, svetlobne plazme, razglednice, splet, kinodvorane ipd. – preplavila z bombastičnimi reklamami, na katerih so bile fotografije robocopov med antiglobalističnimi protesti v Genovi, Miloševića v Haagu med dvema policajema in Busha, ki zre v nebo, tem fotografijam pa je bil priložen slogan: »Imate problem?« Na RTV Slovenija so – 14 dni, vsak večer, po Odmevih, vrteli TV ProNews, poročila z *Borze problemov,* radijske postaje so vrtele Radio ProNews, borzne nasvete, v avli Pošte Slovenija pa sta inštalirala problemat, »digitalni stroj za vnos problemov«. In šestič, medije sta *prisilila,* da so o virtualni *Borzi problemov* pisali tako, kot da pišejo o pravi borzi. Virtualna borza – resnična borza: razlika je bila neopazna. *Borza problemov* je bila resnična, ker so bili problemi resnični, sta poudarjala oba predsednika. Je lahko borza fiktivna, če so problemi resnični? »Kdo bi pa kupil ali najel

450
452

451
453

izmišljen problem?« Še več, *Borza problemov* je tako dobro simulirala resnično borzo, da je pod vprašaj postavila resničnost same resnične borze. Resnično borzo je tako dobro simulirala, da je izgledala bolj resnično od resnične borze in da je poudarila iluzornost, fiktivnost, artificielnost in simuliranost resnične borze. In irealnost kapitala. Projekt je bil multimedijski in interaktiven, po malem instalacija, po malem performans, po malem predhodnik Facebooka, problematiziral pa je tako družbo varnosti kot družbo tveganja, tako družbo spektakla kot postmedijsko družbo, tako družbo profita kot družbo trošenja in konzumiranja, tako družbo paralelnih svetov kot družbo globalizacije, kjer vse potuje hitro, informacije, kapital in umetnost, navsezadnje, tudi ta projekt je hitro prepotoval svet in dobil številne lokalne ekspoziture, recimo v Atenah (ProBalkania, verski, etnični, migracijski, zgodovinski problemi Balkana), Beogradu (ProTranzit, problemi postsocialistične Srbije), Zagrebu (UrbanPro, urbani problemi), Benetkah (EkoPro, ekološki problemi Lagune), Milanu (PromediaSet, medijski problemi), na Poljskem (Prolidarnošč, problemi Poljske) in v Madridu (ProDelegation, monetarni problemi EU), kjer so ga ob bučni medijski podpori oglaševali z likom italijanskega premjeja Silvia Berlusconija, ki je že sam po sebi velik in profitabilen problem, še večji

454



455

pa je postal po *taboriščnem* škandalu v evropskem parlamentu.
Za visoko kotiranje reških problemov je poskrbelo podjetje Denuntio, ki je odkupovalo reške probleme in ustvarjalo nove, tudi s tem, ko je predlagalo, da bi svetilnik v reški luki zamenjali z interaktivnim minaretnim spomenikom Gabriela d'Annunzia, ki bi ladje z recitiranjem poezije in členov ustave reške republike – oz. *Kvarnerskog namjestništva* – opozarjal na to, kam prihajajo, kaj jih čaka, kako naj se obnašajo in kaj naj počnejo, če hočejo imeti probleme. Janez, predstavnik tega podjetja za Evropo, se je v slavnostnem govoru v Grand Hotelu Bonavia čudil, da se Reka tako sramuje svoje preteklosti, še posebej obdobja, ko je bila neodvisna in samostojna država: »Vsaka vas ima svojega heroja in svojega vojnega zločinca, toda le Reka je imela d'Annunzia!« Vsako leto bi lahko na dan, ko je d'Annunzio vkorakal na Reko, prirejali proslave in tekmovanja v recitiranju ustave reške republike, kar bi bila lepa priložnost za izenačevanje fašizma in komunizma – Reka bi tako vsaj enkrat na leto postala *svetovni problem. Borza problemov* je postala orodje za branje vseh lokalnih problemov.
In seveda, projekt – »taktična uporaba novih medijev«, »korporativna parodija« a la General Idea, Yves Klein, Robert Morris in Hans Haacke, remix »situacionizma, urbane akcije, političnega protesta, performansa in net.arta« v spremenjenih pogojih umetniške produkcije, kot je zapisala Ana Buigues – je problematiziral tudi družbene procese, ki spreminjajo odnos med umetnostjo in trgom, ki torej skrbijo, da se meja med umetnostjo in trgom vse bolj briše. Trga ne moreš več potegniti iz umetnosti, kakor tudi umetnosti ne moreš več potegniti iz trga. Globalizacija širi trg, kapital in probleme, a tudi umetnost. »Namen vsakega trgovanja je profit.« Predsednika *Borze problemov* sta govorila le o profitu, toda predsednika sta bila obenem tudi umetnika – umetnika, ki govorita le še o profitu. Umetnost je vedno tudi zgodba o tem, kako je nastala, o svojem making-ofu, o svojem odnosu do trga, o svojem konceptu, o teoriji svojega medija.
Projekt pa je en passant problematiziral tudi resničnostne šove. Resničnostnim šovom, ki so v povprečju videti kot remiksi zapora, interaktivne igre, laboratorija, behavioristističnega eksperimenta, teatra, dresure, simulirane svobode, situacijske komedije, parodije resničnosti, karikature diverzifikacije, pedagoškega priročnika, torture, socialnega programa, kataloške filantropije,

450 Igor Štromajer in Janez Janša predstavljata problem "The Role of the Police in the Prevention of Software Piracy –Law on Copyright and Related Rights" ministrici za kulturo Republike Slovenije Andreji Rihter, Ljubljana, 2002 (foto: Tadej Pogačar)
451 Antonio Caronia kot direktor PROmediaset – centra za medijske študije v Milanu na prvi letni konferenci projekta *Problemarket.com,* Cankarjev dom, Ljubljana, 2002 (foto: Dejan Habicht)
452 Antonio Caronia, Graziella Fanti, in Igor Štromajer praznujejo rojstni dan Janez Janše kot predsednika uprave, the Share Festival, Torino, 2006 (foto: Annalisa Muzio)
453 Igor Zabel kot predstavnik Problemarketa razlaga problem "The very idea of Manifesta in danger!", prva letna konferenca *Problemarket.com,* Cankarjev dom, Ljubljana, 2002 (foto: Dejan Habicht)
454 Janez Janša in Igor Štromajer, *Problemarket.com – Borza problemov,* reklamna kampanja, Madrid, 2002 (oblikovanje: Vesna Sonc in Tamara Ćetković, foto: Reuters)
455 Janez Janša, Igor Štromajer in Kolektiv BAST, *Problemarket.com – Borza problemov,* reklamna kampanja, Ljubljana, 2004 (foto: arhiv Aksioma)

456

457

458

karitativne dejavnosti z ratingi, populistične terapije, motivacijske svetovalnice, talilnega lonca identitetne politike in tematskega parka samoupravljanja, očitajo, da globalizirajo slab okus, da posameznikom jemljejo dostojanstvo, da legitimirajo policijsko državo, da so le dolgočasni, vulgarni, nekoristni, ekshibicionistično-voajerski spektakli, da ničemur ne služijo in da uprizarjajo le hrup in nič bledega vsakdanjika in nepomembnih življenj. So resničnostni šovi dokaz, da imajo ljudje raje resničnost kot simulacijo? Vsekakor, toda pod pogojem, da je resničnost simulacija – da jo posreduje TV. Resničnost je resnična šele, ko postane TV program. Ali kot je v Peklenski pomaranči rekel Alex de Large: »Hecno je, da se zdijo barve resničnega sveta res resnične šele, ko jih vidimo na platnu.« Z resničnostjo je treba manipulirati, da jo dojamemo kot resnično. In v nekem smislu je to storil tudi projekt *Borza problemov:* z resničnostjo, z resnično borzo, je manipuliral, da bi izgledala resnično, bolj resnično kot v resnici, da bi torej poudaril vso brutalnost kapitala, trga, kapitalizma in problemov, ki jih ustvarja. Ko sta predsednika igrala, sta govorila resnico o kapitalizmu in problemih, ki jih ustvarja.

Laurie Ouellette in James Hay v knjigi *Boljše življenje s pomočjo resničnostne TV* opozarjata, da resničnostni šovi ljudi pripravljajo na življenje v neoliberalni državi. »V času, ko privatizacijo, osebno odgovornost in potrošniško možnost izbire predstavljajo kot najboljši način za upravljanje liberalnih kapitalističnih demokracij, nam resničnostni šovi kažejo, kako naj se obnašamo in kako naj se ozavestimo v podjetne državljane.« Resničnostni šovi so odgovor na politično klimo, ki od ljudi zahteva podjetnost, iniciativnost, aktivnost, učinkovitost, samozadostnost, samopomoč, participiranje in neodvisnost, ali bolje rečeno – ljudi učijo, kako se znebiti odvisnosti od Države in javnega sektorja. Resničnostni šovi nadomeščajo socialno državo, ki izginja, obenem pa ljudi didaktično pripravljajo na neoliberalno državo, ki vstaja in ki vse svoje funkcije, intervencije in socialne programe prepušča privatnemu sektorju, privatnim podjetjem. Resničnostni šovi ljudi – tako tekmovalce kot gledalce – mojstrijo v neoliberalnem državljanstvu: kako živeti brez socialne države, kako si pomagati sam, kako sam poskrbeti zase, kako postati funkcionalen in racionalen. Resničnostni šovi nastopajo kot neoliberalni nadomestek socialne države, kot alternative socialnim programom, ki jih je Država prepustila

456 Igor Štromajer kot predsednik nadzornega sveta, Janez Janša kot predsednik uprave *Borze problemov* in posebni gost Janez Janša pred *spomenikom PRO-ju,* MGLC, Ljubljana, 2003 (foto: Miha Fras)
457 Igor Štromajer kot predsednik nadzornega sveta, Janez Janša kot predsednik uprave *Borze problemov* in Janez Janša kot izvršni direktor Denuntio d. d. Pred guvernerjevo palačo v Reki, 2005 (foto: arhiv Aksioma)
458 Igor Štromajer kot predsednik nadzornega sveta, Janez Janša kot predsednik uprave *Borze problemov* s člani hrvaške teniške reprezentance. Z leve: Željko Krajan, Goran Ivanišević, Ivo Karlović in Ivan Ljubičić, Zagreb, 2002 (foto: arhiv Aksioma)

459

460

459 Janez v vlogi norega doktorja. Fotografija iz celovečernega filma *Reality* režiserke Dafne Jemeršič, 2008
460 Kolektiv BAST: Tomaž Grom, Aldo Ivančić, Slaven Kalebič, Marjan Stanić, Boštjan Gombač in Janez Janša, Hostel Celica, Ljubljana, 2004 (foto: Nada Žgank/Memento)
461 Janez s hčerko Sofio v porodnišnici, Ljubljana, 2002
462 Janez, njegovo dekle Marcela in hči Sofia na domačem vrtu, Ljubljana, 2002

privatnemu sektorju. In tudi funkcija *Borze problemov* je bila v tem, da ljudi pripravi na življenje v neoliberalni državi, na vse bolj negotove, vse bolj fleksibilne in vse bolj kompetitivne čase, na vse bolj dereguliran trg, na čas, ko stalne službe in socialna varnost izginjajo in ko se mora državljan stalno na novo izumljati, če hoče ostati konkurenčen, na življenje v sprivatizirani Državi, na življenje s problemi. Bolj dereguliran ko je kapitalizem, več je problemov – in hujši so. *Borza problemov,* ki je leta 2004 dobila tudi svojo himno, BASTovo priredbo štikla *Problems* (via Sex Pistols), je bila uvod v 21. stoletje.

461

462

463

464

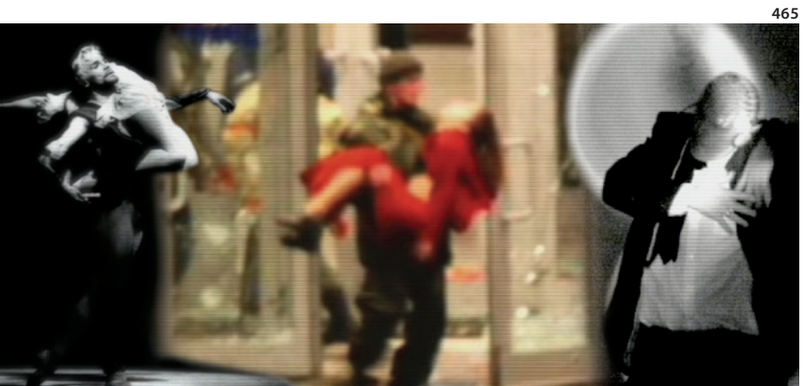
Ljubljana

20. februarja 2002 je Janez Janša končno dobil slovensko državljanstvo, poleti je sprožil postopke za ustanovitev Aksiome – Zavoda za sodobne umetnosti, 24. avgusta pa je Marcela rodila hčerko, Sofio. Malce kasneje, 23. oktobra, so v moskovsko gledališče Dubrovka med predstavo mjuzikla Nord-Ost vdrli čečenski teroristi in ugrabili publiko. Ruski specialci so dva dni kasneje z njimi pod krinko *vojne proti terorju* brutalno obračunali, pri čemer je umrl tudi velik del publike – smrtonosni plin je pokončal 128 gledalcev te teroristične intervencije. »Prišli smo umret,« je kriknil 22-letni Movsar Barajev, vodja teroristov (in teroristk), ki so zahtevali umik ruske vojske iz Čečenije in osamosvojitev Čečenije. »Prišli smo plesat,« je kliknil Igor Štromajer, ko sta z Branetom Zormanom sedem mesecev prej, marca, vdrla v moskovski Bolšoj teater in prek interneta – v realnem času – posredovala baletni performans. Janez je obe intervenciji, teroristično in umetniško, zrolal v film *Ballettikka RealVideo Internettikka,* ki je potegnil paralele med teroristovim in baletnikovim ritualnim samožrtvovanjem telesa. Od terorizma je v spremenjenih družbenih pogojih ostala le še taktika. Od umetnosti tudi. Terorist se v imenu varnosti noče odreči svobodi. Umetnik tudi ne. Niti demokraciji. Da je od demokracije ostala le še ritualna simulacija demokracije in demokratičnih procesov odločanja, je oktobra potrdil incident v italijanskem parlamentu: skrita kamera je zasačila kopico poslancev, predvsem Berlusconijevih, ki so pri glasovanju o zelo pomembnem zakonu glasovali kar namesto svojih odsotnih kolegov. Nekateri so glasovali celo trikrat. Še bolj perverzno pa je bilo, da so to počeli ležerno, rutinsko in zdolgočaseno, kot da je glasovanje le še umazano delo, ki ga mora pač nekdo opraviti. Mediji so jih krstili za *pianiste.*

463 Janez z italijanskim potnim listom, Ljubljana, 2003 (foto: Igor Štromajer)
464 Janez s slovenskim potnim listom, Ljubljana, 2003 (foto: Igor Štromajer)
465 Janez Janša, Igor Štromajer, Brane Zorman: *Ballettikka RealVideo Internettikka,* letak, 2003 (foto: arhiv Aksioma)
466 Janez Janša, *DemoKino – Virtualna biopolitična agora,* italijanski pianist v akciji, 2002 (vir: internet)
467 Luka Frelih (levo), Janez Janša in Blaž Križnik (desno) pred otvoritvijo razstave *Teror=Dekor: ART NOW* v Slovenskem paviljonu Beneškega bienala, Benetke, 2003 (foto: Dejan Habicht)
468 Janez Janša, *Teror=Dekor: ART NOW,* interaktivna instalacija, 50. Beneški bienale, slovenski paviljon, Benetke, 2003 (foto: Dejan Habicht)

466

465



467

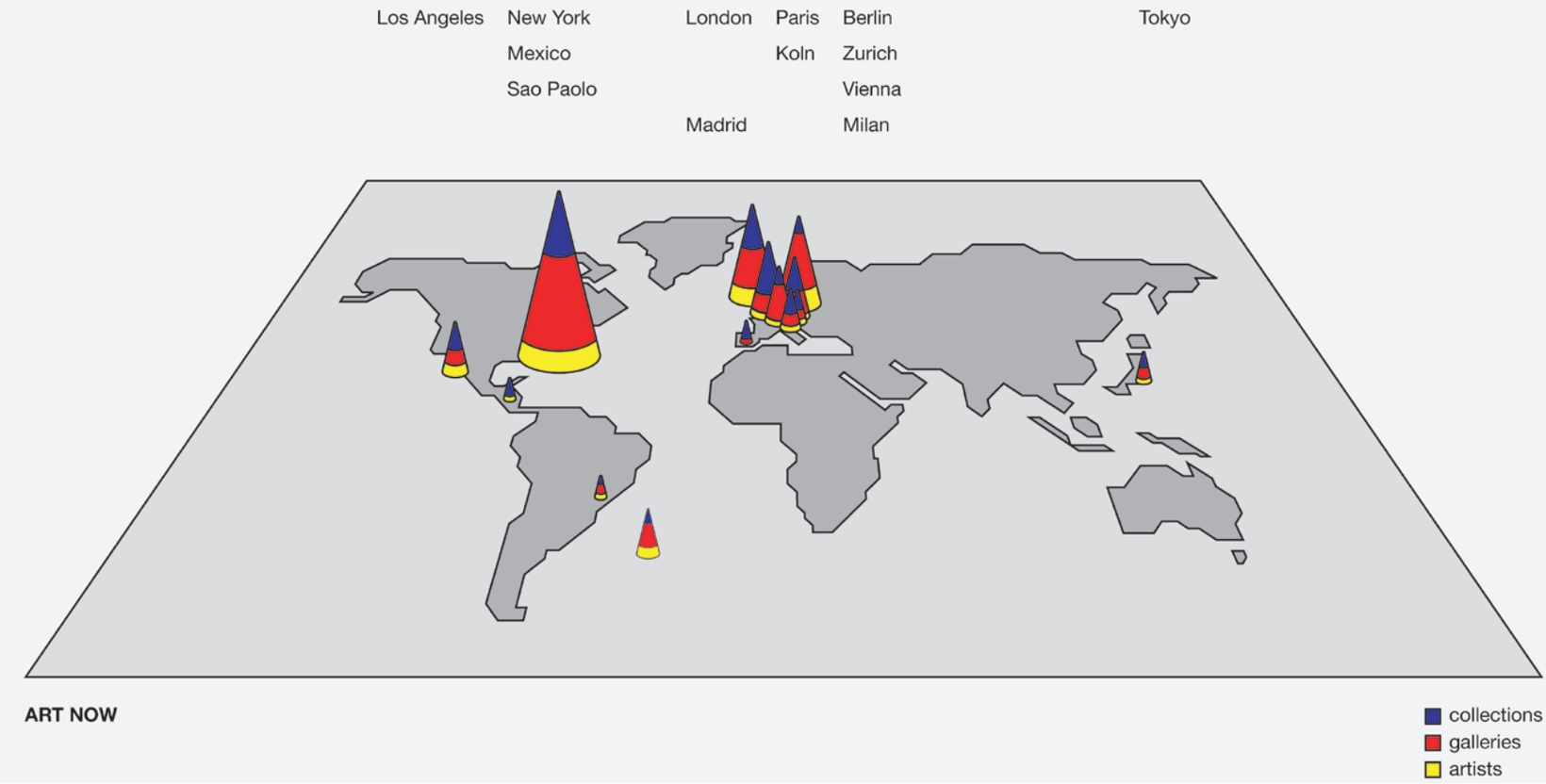
Irak

20. marca 2003 je Bush s *koalicijo voljnih,* v kateri je bila *neimenovana* tudi Slovenija, podpisnica Vilenske deklaracije, napadel Irak. Ker da ima orožje za množično uničevanje, ker da ogroža Ameriko in ker da je povezan z al-Kajdo. V prvih dveh dneh je na Irak zmetal dvakrat več raket, kot jih je med kompletno I. zalivsko vojno na Irak zmetal njegov oče. Sadam Husein je med Bushevimi shock & awe bombardiranji Bagdada na iraški nacionalki mirno vrtel jugoslovansko partizansko epopejo *Bitka na Neretvi.* Iračani so čakali le še na to, da jim zavrti Desant na Drvar, jugoslovansko epopejo, ki popisuje, kako so skušali Nemci med II. svetovno vojno prijeti Tita in s tem *obglaviti* partizansko vojsko. Sadam je postal jebeni tovariš Tito.

Benetke

Leta 2003 je Slovenijo na 50. Beneškem bienalu, naslovljenem *Sanje in nasprotja – diktatura gledalca,* predstavljal Janez Janša. Projekt *Teror = Dekor: umetnost zdaj,* ki ga je pripravil ob asistenci hackerja Luke Freliha in arhitekta Blaža Križnika in ki so ga splavili 13. junija, je bil sequel projektov *Teror = Dekor.* Tloris slovenskega paviljona, baziranega nedaleč od palače Grassi, je v obliki črke L. V spodnjem kraku, ki ima veliko izložbeno okno, je bil stenski *display,*

468



469

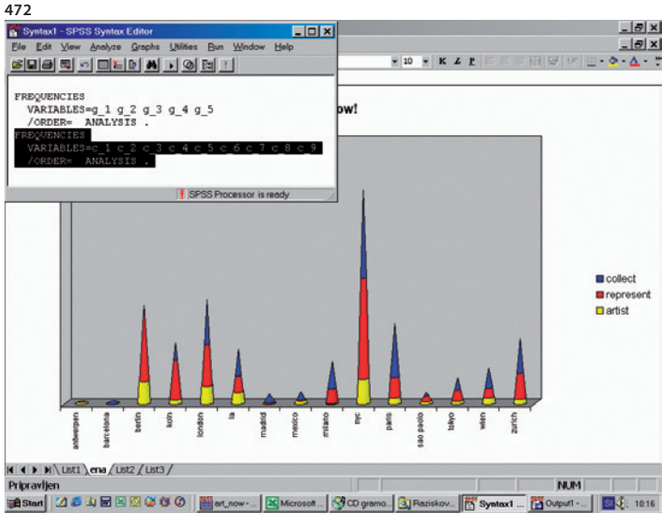
pravzaprav velika stenska slikarija, ki je – tudi prek *navodila za uporabo,* dveh van der Rohejevih stolov – nakazovala elitnost stanovanja, v kakršnem naj pristanejo tri razstavljene slike. Na dveh sta bili *all-over* eksploziji, vzeti iz h'woodskih filmov devetdesetih, na eni pa je bila mondrianovska geometrična abstrakcija, toda tokrat ne abstrakcija New Yorka, ampak preprosto mrtva abstrakcija, rdeči, rumeni in modri kvadratki, obrobljeni s *komodificiranimi* barvnimi izpeljavami treh osnovnih barv: roza, zlate in ultramarin. Barvna skala je bila skupni imenovalec eksplozije in Mondriana: rdeče-rumena eksplozija na modrem nebu s črno-belim dimom, osnovne barve in črno-bela mondrianovska barvna shema. Janez je s tem potegnil paralelo med modernistično abstrakcijo in teroristično eksplozijo: tako kot teroristična eksplozija, je namreč tudi modernistična abstrakcija že davno izgubila angažirano, politično, revolucionarno, utopično vsebino in mutirala v dekor. Modernistične abstrakcije so najprej predstavljale revolucijo v slikarstvu. In to dobesedno: abstrakcije Pieta Mondriana, vizionarja *čiste realnosti,* nekdanjega člana avantgardnega gibanja *De Stijl,* so bile spočetka mišljene kot zemljevidi, tlorisi, fragmenti, *diagrami* utopičnih mest brezrazredne prihodnosti in popolnega ravnovesja, kar pomeni, da so imele močno utopistično noto.

Toda zlagoma je od modernistične abstrakcije, od te Mondrianove *molitve,* ostal le še slog: izgubila je politično, angažirano, revolucionarno vsebino, mutirala v dekor, v okras elitnih privatnih stanovanj, v del vsakdanje potrošniške kulture, in se komodificirala.

470

471

472



Mondriana, ki je zrasel iz odpora do meščanskega okusa, je kooptirala celo modna industrija, recimo Yves Saint Laurent, ki je leta 1965 obelodanil svojo mondrianovsko haute couture kolekcijo, simbol *moderne* ženske. Ko kapital zavoha modernistično abstrakcijo, ji takoj amputira političnost, tako da postane afirmacija ideologije, ki se ji je izvirno uprla. Njeni lastniki postanejo tisti, ki so bili prvotno njene tarče. Ko se kapital polasti modernistične abstrakcije, orožje mutira v dekor. Še več: modernistične abstrakcije zdaj izgledajo tako, kot da so bile ustvarjene za dekor. Podobno je bilo s terorističnimi eksplozijami: prek Janezovih slik-objektov, ki proizvajajo pogled, željo in smrt, prek teh simulacij skvoterske akcije, terorističnega napada, gverilske infiltracije in medijske manipulacije, so bile ukrojene za elitna, luksuzno opremeljena, buržujska italijanska stanovanja, ki so bila izvirno njihova tarča. Pred terorjem se ne morejo skriti – varnost je le še iluzija, privatno ni več privatno, dom ni več čist. Domov se ne moreš več vrniti čiste vesti in čistega srca. Tudi teroristične eksplozije danes izgledajo tako, kot da so bile ustvarjene za dekoriranje elitnih privatnih stanovanj. Teror samega sebe vizualizira tako, da postane sprejemljiv tako za Hollywood kot za dekor privatnih stanovanj. In tudi je teroristični napad na New York, ki se je zgodil 11. septembra 2001, je bil fotogeničen, telegeničen, kinetičen, prikrojen za pogled. Janez je pokazal, da so mediji in filmi 11. september komodificirali, še preden se je zgodil, navsezadnje, 11. september se je tudi v projektih *Teror = Dekor* zgodil, še preden se je dejansko zgodil. Po 11. septembru so mnogi poudarjali, da je ta, ki je za nekatere terorist, za druge borec za svobodo – Janez je to že davno prej izrazil v projektih *Teror = Dekor*. To, kar v enem okolju velja za teror, velja v drugem okolju za dekor. Janezove slike so bile z vsako novo serijo namenjene bolj neosebnemu in bolj oddaljenemu lastniku, brezimnemu klišejskemu bogatašu iz New Yorka.
Tri manjše slike, opremljene s kamero (na dveh sta bili spet eksploziji, na tretji pa mondrianovska abstrakcija), so medtem – kot neke vrste mobilne enote – krožile po beneških privatnih stanovanjih, od enega začasnega lastnika do drugega, kar je vključevalo tudi moment performansa: Janez, Luka Frelih in Blaž Križnik so namreč slike sami nosili od stanovanja do stanovanja, jih montirali, jih čez 14 dni pobrali in odnesli spet v drugo stanovanje.

469 Janez Janša, *Teror=Dekor: ART NOW* (digitalna študija), računalniška grafika, 2003 (oblikovanje: Ajdin Bašić, foto: zasebni arhiv Janeza Janše)
470 Dejan Habicht in Janez Janša med fotografiranjem razstave *Teror=Dekor: ART NOW,* Benetke, 2003 (foto: Blaž Križnik)
471 Janez Janša, *Teror=Dekor: ART NOW*, interaktivna instalacija, 50. Beneški bienale, slovenski paviljon, Benetke, 2003 (foto: Dejan Habicht)
472 Janez Janša in Blaž Križnik, *Teror=Dekor: ART NOW* (študija), računalniški ekran, 2003
473 Otvoritev slovenskega paviljona na 50. Beneškem bienalu, Benetke, 2003 (foto: Dejan Habicht)
474 Janez vodi po razstavi skupino turistov, Slovenski paviljon, Benetke, 2003 (foto: *Blaž Križnik)*

475 na naslednji strani *Janez Janša, Teror=Dekor: ART NOW*. Blaž Križnik in Janez Janša prenašata sliko iz serije *Teror=Dekor III,* Benetke, 2003 (foto: Sašo Vrabič)

473

474

476

Tri velike, monumentalne slike, ki so ves čas razstave visele v paviljonu, so bile *reklama* za tiste tri, ki so že od prvega dneva stalno menjale lastnike, tako da jih ni bilo mogoče videti. Velike slike so funkcionirale kot *izložbene lutke,* ki so *prodajale* manjše tri.
V drugem kraku paviljona je bil nadzorni prostor, panoptični štab: polkrožna delovna miza, pri kateri je bil staff, trije monitorji, na katerih se je videlo, kaj vidijo male slike, ki so bile kot del notranje dekoracije razobešene v beneških stanovanjih, in še četrti monitor, ki je prikazoval gibanje slik po mestu. Zraven je bila še stenska slikarija, sicer shema art sistema, simulacija umetniškega trga, globalne *art now* pokrajine, ki je vključevala 10 prestolnic umetnosti, umetniških centrov moči, med katerimi je bil najvišje New York. Janez je hotel reči: s tem, ko umetnina kroži med galerijami, muzeji in zbiralci in ko menja lastnike, ji raste cena. Na podoben način so lastnike menjale njegove slike – kroženje njegovih slik po Benetkah je simuliralo strukturo globalnega umetniškega trga. Toda teror je bil spet izključno v očeh slike, v njenem pogledu, v njeni hrbtni strani – v stanovanju te je slika gledala, ko pa si prišel v paviljon, si imel občutek, da stojiš za njo. Teror je bil torej v tistem, kar je v umetnosti skrito, v njeni ekshibicionistični odvisnosti od trga, galerijskega kroženja in moči kapitala, ki jo vedno obrne sebi v korist, v tržni ceni, ki jo umetniško delo skriva, v problematičnosti njenega izvora, v silnicah, ki oblikujejo moderno umetnost, v kontekstu kulturne industrije, ki vse utopije vedno komodificira, v institucionalni mreži, ki delo spremeni v umetniško delo, v dekoriranju in maskiranju nasilja kapitala, ki vzpostavi kulturno dobrino in ji določi ceno, v utopičnih, idealističnih poizkusih upora proti kapitalu, establišmentu, centrom moči, v političnosti njene voajerske apolitičnosti, v hedonističnem dekoriranju sveta terorja, v družbi nadzorovanja, v družbi varnosti, v družbi spektakla, v družbi tveganja, v umetnosti, ki se vedno spremeni v svoje nasprotje in ki se je v imenu tržne vrednosti vedno pripravljena odreči delu svoje svobode. Toda prav Janezova generacija je zelo hitro dobila izkušnjo mednarodnega prostora, kar je bil signal, da se ustaljena razmerja moči krušijo in da nova komunikacijska tehnologija spreminja ne le produkcijo in razumevanje slike, ampak tudi distribucijo umetnosti.
Kot neke sorte predhodnica projekta *Teror = Dekor: umetnost zdaj* sta se odvrteli tudi dve okrogli mizi o *komodifikaciji utopičnih ideologij,* toda ne v Benetkah, ampak v Torinu, kjer se je panelistom pridružil tudi Alberto Franceschini, eden izmed ustanoviteljev Rdečih brigad, in New Yorku, ki 28. maja ni kazal nobenih znakov, da je s kom v vojni. Izgledal je mirno. Pomirjeno. Niti malo alarmantno. Ni čudno: Busha ni bilo v Ameriki. Odpotoval je na evropsko turnejo. In potem naprej, na Bližnji vzhod. Toda tik preden je odšel, je razglasil alarm. In to oranžnega! Hudo: high risk! Kar je bil absurd: Amerika je ogrožena, Bush pa gre na evrošpancir. Jimmy Carter se ni udeležil Titovega pogreba, ker je obljubil, da Amerike ne bo zapustil,

476 Nagrajenci Zlate ptice za leto 2002. Z leve: Brina Vogelnik Saje, Maša Kozjek, Primož Čučnik, Janez Janša in Diego de Brea, Ljubljana, 2003
477 Pogovor o projektu *Teror=Dekor: ART NOW* v Max Protetch Gallery, sodelovali so (z leve): Katherine Carl, Janez Janša, Igor Zabel, Jill Magid, Timothy Druckrey in Marcel Štefančič Jr., New York, 2003 (foto: Sandra Sajovic)

477

dokler bo iranski ajatola držal ameriške talce. Tudi John F. Kennedy v času kubanske raketne krize ni zapustil Amerike. Zakaj? Ker je bila Amerika ogrožena! Bush jo je zapustil, ko je bila *ogrožena!* Še eden od Bushevih vicev. Če bi se vsi Bushevi vici uresničili, Amerike že davno ne bi bilo več.

Janez, ki je aprila dobil tudi Zlato ptico (za vizualno umetnost), je prišel na pravi naslov. Svojega projekta *Teror = Dekor* ni predstavil le v New Yorku, ki ga je teror dobesedno redekoriral, ampak tudi v zelo potentni in vplivni galeriji Max Protetch (511 West 22nd Street), ki je po 11-9-2001 postala sinonim za redizajn in revizijo točke Ground Zero, kraja, na katerem je nekoč stal Svetovni trgovinski center. Specifično, ta galerija je leto prej na ogled postavila predloge za dizajn Novega svetovnega trgovinskega centra. Kakšnih 60 arhitektov in artistov z vsega sveta, med katerimi je bila tudi Marjetica Potrč, je razstavilo svoje skice, makete, animacije, fotke, renderinge, vibracije in multimedijske projekte, ki so New Yorku prilepili *new look* in s tem kakopak tudi redizajnirali sloviti manhattanski skyline. Nekateri dizajni so bili bolj futuristični, nekateri bolj retro, nekateri bolj memorialni, nekateri bolj *energijski,* nekateri so bili posredovani le v pisni obliki, vsi pa so potem šli na kolektivno globalno turnejo in pristali v razkošni monografiji, ki je tako postala vrhunski dokument tega umetniškega odgovora na 11. september.

V galeriji se je zbralo kakih 50 gledalcev, bolj ali manj artistov ali pa wannabe artistov, ki niso nergali niti odhajali, ko je Janez kazal slajde, ki so dokazovali osnovno poanto, da popkultura, veliki ideolog in vizualni manipulator sodobne družbe, ne loči več med terorjem in dekorjem. In da teror vedno takoj predela v dekor. Popkultura – recimo h'woodski filmi – prizore ekstremnega, nevarnega, terorističnega, historičnega nasilja vedno posvoji, udomači, civilizira, estetizira, *komodificira* in priredi za varno konzumiranje: material, ki je bil še malo prej problematičen in srhljiv, postane zdaj varen, konzumen, neproblematičen, zabaven, fotogeničen, chic. Tragedija, ki se je zgodila 11. septembra, je bila komodificirana, še preden se je zgodila. Popkultura jo je s svojimi udomačenimi eksplozijami in varnimi slikami terorja anticipirala. Prerokovala. Realnost je le še predfilm za globalni entertainment. In narobe, entertainment je le še predfilm za realnost. Zato ne preseneča, da se je tragedija odvrtela na tako filmski, fotogeničen način.

Drži, 11. septembra so vsi gledali – nihče ni umaknil pogleda, nihče ni pogledal stran, nihče ni rekel, ne, tega pa ne bom gledal. In drži, teror, ki se je odvrtel 11. septembra, je izgledal tako, kot bi bil ukrojen in ustvarjen za naše oko: 11. septembra se je mnogim zazdelo, da gledajo film. Še huje, mnogim se je tedaj zazdelo, da imajo teroristi živ smisel za spektakel, estetiko, dekor. V resnici pa je bila 11. septembra stvar še hujša: vsi pravijo, da srhljivih, apokaliptičnih slik Svetovnega trgovinskega centra ne bodo nikoli pozabili. Vsekakor, te slike so postale del kolektivnega spomina, toda ob tem se morate

478

nujno vprašati – katere slike Svetovnega trgovinskega centra sploh ljudje nosijo v spominu? Najprej pomislite, da gre za tiste prve, neposredne, historične slike, toda če malce bolje pomislite, hitro ugotovite, da gre za predelane, prirejene, udomačene slike. Spomnite se le, kako so takoj po napadu na Svetovni trgovinski center reagirale TV postaje: vsaka je iz teh prvih, izvirnih, *surovih* slik naredila svoj filmček. Ves tisti apokaliptični material – pikiranje letal, eksplozijo, rušenje stolpov itd. – so premontirale, rearanžirale, stilizirale, dodale slow-motion, različne snemalne kote in celo glasbo. Nastali so videospoti. In tej fetišizaciji tragedije in terorja ni bilo ne konca ne kraja. TV postaje so tragedijo estetizirale, udomačile, komodificirale. Teror so dekorirale. Slike terorja so priredile in ukrojile za naše oko, za naš spomin, za naš mentalni software. In to takoj, instant.

478 Janez Janša, Gregor Podlogar in Primož Čučnik na ameriški turneji *Oda na manhatnski aveniji,* Chicago, 2004 (foto: Sarah Dodson)
479 Janezovo dekle Nina med plesno predstavo *What a feeling!,* Ljubljana, 2003 (foto: zasebni arhiv Nine Meško)
480 Janez z hčerko Lano, Ljubljana, 2004
481 Janez z svojim dekletom Nino in hčerko Lano doma, Ljubljana, 2004
482 Janez Janša, *SBP–the Sperm Bank of Poland,* powerpoint projekcija, Gdansk, 2003 (foto: arhiv Aksioma)

Po krajši diskusiji, v kateri so sodelovali Janez Janša, Igor Zabel, kustos Moderne galerije, ameriški kritik Timothy Druckrey, ameriška artistka Jill Magid, kustosinja Katherine Carl in zgoraj podpisani, se je vključila tudi publika. V glavnem se je strinjala, le neka gospa je bila vidno vznemirjena ob *šokantnem* spoznanju, da modna industrija že lep čas eksploatira in trži *terror look,* medtem ko je neki gospod rekel, da je z Janezovimi instalacijami sicer vse lepo in prav, da pa jim manjka politični kontekst. Prav narobe: Janez politizira prav politični kontekst, ki je iz dekorja izginil. Ko smo odhajali iz Amerike, so na ves glas oznanili, da so po mnogih letih in mnogih bombnih atentatih končno prijeli nevarnega, pogubnega, malopridnega terorista – Američana, Erica Rudolpha, nekdanjega vojaka, ki je v zrak metal pro-choice klinike.

479

Naslednje leto je Janez po Ameriki – od mesta do mesta, v slogu road-movieja – krožil z Gregorjem Podlogarjem in Primožem Čučnikom, pesnikoma, ki jima je zdizajniral naslovnice nekaj zbirk in ki ju je spoznal dve leti prej v New Yorku. Predstavljali so knjigo in multimedijski event *Oda na manhatnski aveniji,* pili in debatirali z ameriškimi pesniki, ki so jim zagotavljali, da noben ameriški pesnik ne bo volil za Busha, toda

480

481

482

novembra je vendarle zmagal Bush. Vmes, 8. junija, se je Janezu rodila hčerka – Lana. Nina, ki se je medtem prebila kot plesalka in koreografinja (*Watching Alice, 13 Hours in April, Mala šola letenja*), je pred tem, še noseča, izvedla serijo performansov v okviru projekta *What a Feeling,* h kateremu je povabila več slovenskih vizualnih umetnikov, tudi Janeza, ki je tako vizualiziral tri plesne točke, naslovljene po štiklih iz filmov *Flashdance, Top Gun* in *E.T.:* Nina je plesala z maskami Jennifer Beals, Toma Cruisa in itija. High-concept je dobil noge. Mlada družina je potem kakšno leto uživala v ultimativni *porodniški* retrospektivi eksploatacijskih filmov vseh sort: bleksploatacija, seksploatacija, kung fu, chicks-in-chains, ruralni šokerji, postapokaliptika, zombijade, kanibali, vigilanti. Potem je šla Lana v vrtec. Časi so se spremenili. In vrtci tudi.

Gdansk

Ko so Janeza Janšo leta 2003, svežega po *Borzi problemov*, povabili v Gdansk, se je na hitro malce razgledal in na svoje veliko presenečenje ugotovil, da na Poljskem nimajo manjšin drugih narodnosti. Spoznal je nekaj strank, tako katoliških kot nacionalističnih, ki so kar tekmovale v ksenofobiji in nestrpnosti ter v skrbi za ohranjanje nacionalne čistosti. Po vrnitvi v Ljubljano je zato sklenil, da bo poljski problem *kapitaliziral:* pripravil je spletni projekt *The Sperm Bank of Poland,* v okviru katerega je Poljake pozval, naj svojo dragoceno spermo – in svoj genetski material – shranijo v njegovo genetsko banko, ker da je to daleč najboljši način, da ohranijo čistost poljske nacije in čistost poljske družine. Še več, pozval jih je, naj masturbirajo kar na javnih mestih, recimo v posebnih prostorih za masturbiranje. V novih demokracijah, ki so nastale po padcu berlinskega zidu, se je razbohotila nestrpnost do tujcev in drugačnih, ki jo je skušal Janez problematizirati, toda z navidez povsem resnim vabilom. Hotel je sprožiti debato, kar mu je več kot uspelo: celo tisti, ki so ga povabili na Poljsko, bazično alternativci, so ponoreli in se zgražali nad njegovim projektom, nad njegovo *provokacijo,* ki so jo razumeli kot napad nanje in na Poljsko. V trenutku so izgubili tako distanco kot smisel za ironijo.

Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR

Novo stoletje se je skušalo spet zlepiti, zmontirati in sestaviti. Pojavili so se novi kolektivi – al-Kajda in *koalicija voljnih.* V novi kolektiv – v novo mrežo – se je prelevilo tudi antiglobalistično gibanje, ki ga je pognal Seattle in ki je širom sveta orkestriralo antiglobalizacijske demonstracije. V času, ko so vsi postali del spletnega, virtualnega kozmosa in ko so vsi ponavljali, da telesa ni več, da nima več smisla, da ga ne potrebujemo več in da ga lahko zavržemo, se je telo vrnilo – na bučen, demonstrativen, uporniški, kljubovalen način. Antiglobalizacije ni brez fizičnega telesa. Antiglobalizacijske demonstracije, vse od Seattla in Salzburga, prek Prage, do Göteborga in Genove, niso bile nič drugega kot internacionalne mreže demonstrantov, ki so zastavili svoje telo. Na eni strani so bili neoboroženi demonstranti, na drugi do zob oboroženi policaji. Na eni strani so bila človeška telesa, na drugi so bili robocopi. Na eni strani je bil upor, na drugi je bila mašina. Telo ni bilo več le okras. Telo je bilo spet *in.* Telo se je angažiralo. In spet tvegalo. Del te mreže je postal tudi Urad za intervencije (UZI), sicer del Mreže za Metelkovo, ki je kljuboval patriarhatu in matriarhatu, neoliberalizmu in strankarski uzurpaciji političnega prostora, ksenofobiji in rasizmu, militarizmu in policijski državi, seksizmu in starostni diskriminaciji, avtoritetam moči in hierarhijam, vsiljeni morali in uradnim šolam, medijem in cerkvam, komercializaciji javnega prostora in lažnim socialnim identitetam, globalizaciji in vsem tistim, ki mislijo, da sta kapitalizem in parlamentarna demokracija zadnji obliki človeške družbe.

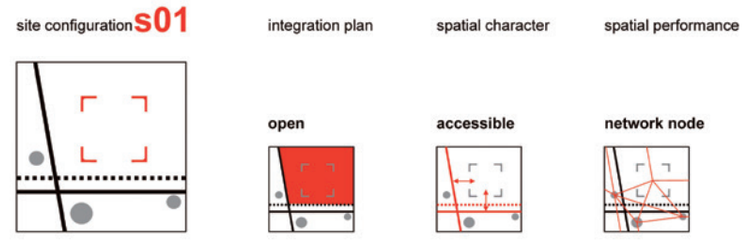
Aktivisti Urada za intervencije – recimo Andrej Pavlišič, Aldo Ivančić, Tatjana Greif, Andrej Kurnik, Darij Zadnikar – so poudarjali, da vsi stari problemi ostajajo, še od časov oktobrske revolucije, in da jih lahko rešiš le tako, da zastaviš svoje telo, da je telo sporočilo in nosilec političnih pomenov, da se v trenutku, ko zastaviš svoje telo, upreš načinu, kako oblast organizira in disciplinira tvojo eksistenco, in da je UZI mreža, renesančno omrežje, polno linkov, ne pa nostalgična replika civilne družbe iz osemdesetih. UZI je bil za razliko od civilne družbe brez centra, brez liderjev, brez zvezd, brez frontmenov, brez *partijskega* jedra, brez hierarhije, brez piramidne strukture, tako da je bil upor vedno voden iz drugega *centra.* Demonstracije proti nestrpnosti so vodili povsem drugi ljudje kot demonstracije ob srečanju Bush – Putin. Za vsako intervencijo so se na novo konstituirali. V tej mreži upora proti enodimenzionalnosti ni nihče nikogar oviral, zato ni bilo nobenih napetosti. Niti sektaštva. Le množica malih zgodb. Le kaos, ki je funkcioniral. UZI – *antioblastna organizacija, kontraoblast* – se je za razliko od civilne družbe osvobodil preteklih načinov organiziranja in starih političnih identitet. In seveda, za razliko od civilne družbe, ki je vso politiko zreducirala na boj za oblast, se ni boril za oblast. Protagonisti civilne družbe so prišli v devetdesetih na oblast – aktivistov mreže upora oblast ni zanimala. Kritiki so jim očitali, da ne ponujajo alternativ in rešitev, kar pa je bila zabloda: samo antiglobalizacijsko gibanje je bilo alternativa in rešitev, ustvarjanje vzporednega sveta, *work in progress* in *world in progress.*

483 Janez Janša, *Collect-if,* Vooruit, Gent, 2003. Na fotografiji: Rebecca Murgi, Janez Janša, Bojana Cvejić, Varinia Canto Vila, Ugo Dehaes in Alix Eynaudi. (foto: Igor Delorenzo Omahen)
484 Janez Janša, *Collect-if,* Vooruit, Gent, 2003. Na fotografiji: Alix Eynaudi in Janez Janša. (foto: Igor Delorenzo Omahen)

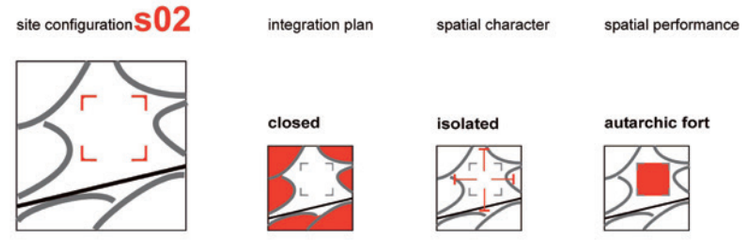
483
484

In Janševe predstave – plesne, instalacijske, večrazsežnostne, teatrske – so dokazovale prav to: da je telo preživelo, da ima polno političnih pomenov, da je sporočilo, da je torej še vedno tu, le da ima novo identiteto. Telesa v njegovih predstavah vedno izrisujejo nove utopije, sicer avtonomne, toda začasne, nove kolektive, ki se pojavljajo in izginjajo. Dileme izvajalca znotraj kolektiva so le verzija dilem subjekta v demokraciji. Ali je kolektiv še mogoč, je vprašanje, ki je novembra 2003 intoniralo Janšev projekt *Collect-if,* slovensko-belgijsko-češko koprodukcijo z mednarodno zasedbo, prvič predstavljeno v Gentu. Kolektiv predstave, ki je nastajala kolektivno, kot »ustvarjalna platforma za refleksijo različnih razsežnosti kolektivnosti v sodobnih scenskih umetnostih in družbi«, so sestavljali igralci/plesalci/umetniki, ki so v preteklosti sodelovali z močnimi avtorskimi osebnostmi ter v močnih kolektivih in skupinah, kot so Damaged Goods, Rosas, Betontanc, Jan Ritsema, Meg Stuart in En Knap, pa tudi gledališki kritiki ter teoretiki kolektivnosti in performansa. »Za vse te skupine je značilno, da umetniško odgovornost prevzema le Avtor, ne glede na sam proces dela. Performerju ostane le izvedbena odgovornost,« je poudaril Janša.

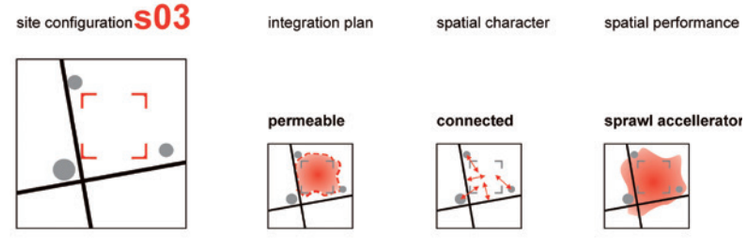
Medtem ko so se na telopu vrteli opisi odrskih situacij in medtem ko so predstavo prekinjali z antiiluzionističnimi brainstormingi, debatami, citati, komentarji, polemičnimi interpretacijami in samoironizacijami, so plesalci izrisovali vse velike dileme sodobnih scenskih umetnosti in sodobne družbe: ali igralca to, da postane del kolektiva, kontaminira? Ali se, ko postane del novega kolektiva, znebi sledi, patologije in hierarhičnih vrednosti prejšnjega kolektiva? Ali lahko del novega kolektiva postanejo igralci, ki so kontaminirani s hierarhičnimi vzorci preteklih kolektivov? Ali se lahko v novem kolektivu znebijo avtorja ali vodje, ki jih je režiral v prejšnjih kolektivih? Ali predstava sploh potrebuje močnega avtorja? Ali igralci kolektivno sprejmejo stališča avtorja, ki je ustvaril predstavo? So etično odgovorni za delo, ki ga je podpisal Avtor? So etično odgovorni za predstavo, ki je niso sami režirali? Ali lahko igralec nastopi v predstavi, ne da bi izrazil svojega stališča? Ali se mora kolektiv znebiti avtorja, če hoče biti kolektiv? Je kolektiv brez avtorja, brez vodje in brez hierarhije še kolektiv? Je mogoč kolektiv brez avtorja, brez vodje? Se vodja in kolektiv izključujeta? So igralci soodgovorni za skupinsko delo, za kolektivno predstavo? Čigava stališča izražajo igralci predstave, ki je brez vodje? Ali lahko vsak igralec v predstavi izrazi svoja stališča? Ali lahko kolektiv osvoji avtorska stališča? Ali lahko kolektiv postane avtor? Ali lahko igralci postanejo soavtorji predstave, ne da bi pri tem postali kolektiv? In navsezadnje, ali lahko kolektiv, kot je razmišljal Ric Allsop, avtorstvo predstave prepusti publiki? *Collect-if* je bil teatralizacija ustvarjalnega procesa, kolektivizacije v pogojih neoliberalizma, making-ofa predstave, toda s to razliko, da zunaj making-ofa predstave ni bilo. *Collect-if* je bil making-of predstave, ki je ni bilo, ali bolje rečeno: making-of originala, ki ne obstaja. Janša je Petri Pogorevc pripovedoval, kako so se dogovorili, da bodo z odločitvami čim dlje odlašali, kako so se potem znašli v negotovosti, kako so postajali neučinkoviti, kako niso več vedeli, ali pripadajo kolektivu ali ne, kako so kolektiv preizpraševali kot ideološki koncept, kot koncept upora in kot koncept demokracije, kako so trčili ob nelagodje, kako se je neznosna lahkost svobode sprevrnila v svoje nasprotje in breme. »Videlo se je, da nismo ničesar do konca naredili, da nam pri razpravljanju o zadevah mnoge stvari niso bile jasne, da smo se bali kakršnekoli predanosti ali angažmaja; da pa smo še vedno lahko delovali.« A po drugi strani: kdo pravi, da mora biti umetnost produktivna in da je treba umetnino končati tako, kot se konča produkte na tekočem stroju? Nič, Janša si je »prizadeval detronizirati režiserja kot varuha interpretacije,« kajti režiser je »izum dvajsetega stoletja, ki se je že popolnoma



485
486



487



485-487 Janez Janša, Peter Šenk, *Begunsko taborišče za državljane prvega sveta,* Whitney Museum of American Art, Independent Study Program exhibition Social Capital, New York, 2004

izčrpal.« Če se je skušal Janša v prejšnjih predstavah znebiti publike, in sicer tako, da jo je performansiral, se je skušal v tej predstavi znebiti avtorja – sebe. Kar je storil tako, da se je slekel – da je torej v predstavi peformansiral tudi sebe, kot da bi hotel reči: *Collect-if* je UZI!

Naslednje leto, ko je *Collect-if* prišel tudi v Slovenijo, je Janša – v tandemu s Petrom Šenkom – lansiral *Begunsko taborišče za državljane prvega sveta,* alias *First World Camp,* večletni spletno-konceptualno-raziskovalno-razstavni projekt, work-in-progress, ki je dekonstruiral dominatne vzorce reševanja begunske problematike, ali bolje rečeno, reševanje begunske problematike, ki je stalo na glavi, je postavil na noge. Zahodni svet z vojnami, invazijami, geopolitičnimi šoki, ideologijami, bordelizacijo in globalizacijo ustvarja begunce, za katere pa potem noče slišati. Še huje, celo svoje begunce – begunce iz prvega sveta – bi najraje deportiral v tretji svet. Janša in Šenk sta, izhajajoč iz Agambenove knjige *Homo Sacer,* koncipirala taborišča za begunce iz prvega, zahodnega sveta. Taborišča za begunce – podobno kot nacistična taborišča smrti – begunce obsodijo na *golo življenje,* na biološko *vegetiranje,* ločeno od zgodovine, družbe in politike. Begunce zaprejo v taborišča prav zato, da jih izolirajo – da torej med njimi in lokalnim prebivalstvom ne pride do interaktivnih napetosti.

Ironija je v tem, da so razkošne izolirane, kapsularne, paralelne in ograjene skupnosti, ki jih je ustvaril panični, fobični zahod, že strukturirane kot taborišča, v katerih so državljani prvega sveta, pretežno ekstremni bogataši, obsojeni na *golo življenje* ter vegetativno ločenost od družbe, zgodovine, pravne države in politike, pa tudi od realnih problemov, kot sta revščina in kriminal: eksotični turistični kompleksi, nakupovalni centri, tematski parki, letališča, luksuzne ladje, cerkve in vojaške baze so ograjene skupnosti, ki temeljijo na ločenosti od ostalega sveta, od družbe. Ograjene skupnosti, v katerih živijo privilegiranci prvega sveta in v katerih je svoboda premosorazmerna z bogastvom (izoliranost pa s srhljivostjo zunanjega sveta), so dobro načrtovane simulacije totalne družbe in samozadostnega javnega prostora. Državljan ima tu vse, kar potrebuje: ker pa nima več nobenega kontakta z zgodovino, družbo, politiko in lokalnim prebivalstvom, je reduciran zgolj na svojo biologijo, na biopolitiko. Pomeni, da je v tem umetnem raju, v tem uživanju svobode, povsem artificielen in desubjektiviziran. Utopije, v katerih živijo privilegirani državljani prvega sveta, so dejansko antiutopije – taborišča.

Toda: kaj če pride v prvem svetu do kakšne hude katastrofe, ki bo vse državljane prvega sveta prelevila v begunce, tako da bodo morali svoje države zapustiti? Kam se lahko zatečejo? Točno: v taborišča. V taborišča, ki bodo v drugem in tretjem svetu, recimo v Sloveniji, ki je idealna za taborišča, to pa zato, ker je v nekem smislu čista – ker je ni na spiskih potencialnih terorističnih tarč. Tako kot bi se lahko v begunska taborišča spremenili vlaki, ladje, hoteli, mesta duhov in vojaške baze, bi se lahko tudi različne lokacije v Sloveniji, recimo v okolici Senožeč, v okolici Knežaka in pod Mašunom. Ta taborišča bi bila tipsko različna (zaprtega tipa, odprtega tipa, prehodnega tipa), toda skupno bi jim bilo to, da bi bila *demilitarizirana,* da beguncem iz prvega sveta ne bi preprečevala stikov z lokalnim prebivalstvom,

da bi jim torej omogočala interakcijo, integracijo, asimilacijo in reidentifikacijo, tako da ne bi bili obsojeni le na biopolitično *golo življenje*. Taborišča niso stvar preteklosti, ampak stvar prihodnosti – žarišča postdemokratične utopije.

Projekt *First World Camp,* ki je bil predstavljen in razstavljen širom sveta (New York, Atene, Benetke, Zagreb, Gent, Reka, San Francisco, Johannesburg itd.), je bil »simulacija znanstvene raziskave politike in estetike specifičnega stranskega produkta postmilenijskega globalnega sveta: begunskih taborišč za državljane prvega sveta,« kot je zapisal Tomaž Toporišič. Janša in Šenk sta topiko vzelo povsem zares, brez metakritične distance in brez moralističnega karikiranja, zato sta simulirala tudi »taktike UNHCR, Zdravnikov brez meja in drugih transnacionalnih organizacij tako imenovane humanitarne pomoči.« Projekt je v nadaljevanju zmapiral tudi ameriške in Natove vojaške baze, ki so zrele za predelavo v begunska taborišča za državljane prvega sveta, toda Janša je že naslednje leto – tokrat v sodelovanju z islandsko plesalko in koreografinjo Erno Ómarsdóttir – vojaške baze še bolj humaniziral. V predstavi *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR,* kombinaciji plesnega gledališča, fizičnega gledališča, live koncerta, performansa, mjuzikla in medijskega eventa, ki je bila podnaslovljena *Kulturno-umetniški program za vojake na mirovnih misijah,* ki je nastala v mednarodni koprodukciji mreže Transdance Europe in ki je premiero doživela v Reykjaviku, nedaleč od ameriške in Natove vojaške baze Keflavik (in nedaleč od tam, kjer sta nekoč šahirala Fischer in Spaski), so igralci s plesom, komentiranjem, recitiranjem, izpovedovanjem, sloganiziranjem, žargoniziranjem, ideološkim zasičevanjem, ponavljanjem in kakopak predelovanjem Lennonovega štikla *Imagine* izrisovali paradokse in dileme sodobnega vojskovanja: prvič, vse večjo profesionalizacijo vojakov, ki postajajo vse bolj najemniški, vse bolj abstraktni in vse bolj podobni drugim profijem, aparatčikom dereguliranega globalnega trga, tako da izgubljajo nekdanji heroični in mitski status, drugič, globalizirane poklicne vojake, ki so vse bolj osamljeni, ki ne vedo več, za katero ideologijo ali zastavo se borijo, ki nimajo več občutka, kaj so, osvajalci ali osvoboditelji, ki ne branijo več svojih domovin, svojih mater ali pa *nacionalnih interesov,* ampak se borijo le še proti proti gverilcem, teroristom in paravojakom, zaradi česar izgubljajo motivacijo ter spreminjajo svoj odnos do domovine, in tretjič, enote mednarodnih mirovnih sil, te sprege začasnih utopij in ograjenih skupnosti, ki postajajo lonci vse hujših napetosti in ki vse težje komunicirajo z lokalnim prebivalstvom, s katerim pa se morajo – strpno, humanitarno in multikulturalistično identificirati. Poklicni vojaki, še posebej vojaki mednarodnih mirovnih sil, postajajo begunci prvega sveta, obsojeni na biopolitično *golo življenje*. Njihove baze postajajo njihove favele, njihova begunska taborišča.

488

488 Janez Janša, Erna Ómarsdóttir, *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR,* Stara elektrarna, Ljubljana, 2005. Na fotografiji: Erna Ómarsdóttir in Guðmundur Elías Knudsen. (foto: Marcandrea)
489 Janez Janša, Erna Ómarsdóttir, *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR,* Mestno gledališče v Reykjaviku, 2005. Na fotografiji Alexandra Gilbert. (foto: Yaniv Cohen)
490 Janez in Erna po premieri *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR* v Reykjaviku, 2005

491 na naslednji strani Janez Janša, Erna Ómarsdóttir, *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR,* Stara elektrarna, Ljubljana, 2005. Na fotografiji Erna Ómarsdóttir. (foto: arhiv Maske)
492 Janez Janša, Erna Ómarsdóttir, *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR,* Stara elektrarna, Ljubljana, 2005. Na fotografiji Peter Anderson, Frank Pay, Alix Eynaudi, Guðmundur Elías Knudsen, Alexandra Gilbert, Valgerður Rúnarsdóttir, Katrín Ingvadóttir. (foto: Marcandrea)
493 Janez Janša, Erna Ómarsdóttir, *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR,* Stara elektrarna, Ljubljana, 2005. Na fotografiji Alexandra Gilbert. (foto: Marcandrea)
494 Janez Janša, Erna Ómarsdóttir, *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR,* Stara elektrarna, Ljubljana, 2005. Na fotografiji Alix Eynaudi, Alexandra Gilbert in Erna Ómarsdóttir. (foto: Marcandrea)

489

490

Vprašanje je le: kako to novo globalno, mirovno vojsko motivirati? Kako ji vrniti tisti nekdanji elan, nekdanji sijaj, nekdanji naboj? Kako ji dvigniti moralo? Kako ji vrniti tisto ubijalsko slo, tisti ubijalski instinkt? Kako ji na čelade – tudi na modre čelade! – vrniti tisti *Born to Kill?* Ali bolje rečeno: kako vojakom izprati možgane? Zelo preprosto: z zabavo! Vojaki potrebujejo entertainment. Tako kot so ga vedno potrebovali, že med II. svetovno vojno, ko je Marlene Dietrich zabavala obe strani, nacistično in zavezniško – njen štikel *Lili Marleen* so namreč vrteli tako nemškim kot ameriškim vojakom. Ko so se torej vojaki pobijali, so poslušali isti štikel. Vprašanje je le: kdo je naslednja Marlene Dietrich? In seveda: je mogoče tudi znotraj mednarodnih mirovnih sil ustanoviti službo za entertainment – in kako naj bi izgledale kulturne in umetniške vsebine za vojake mednarodnih mirovnih sil? S čim naj se motivira vojake in s čim oficirje, s čim naj se jih motivira za vojno in s čim za mir, s čim za obrambo in s čim za napad? In predvsem: kakšno glasbo naj se jim predvaja, da se ne bodo pobili med sabo? Kaj lahko da umetnik vojaku in kaj lahko da vojak umetniku v času, ko je vojna sama postala entertainment, medijski spektakel, multimedijski performans? Marlene Dietrich je bila med II. svetovno vojno resda na strani Amerike in zaveznikov, ker se ji je zdelo to moralno, pa četudi je bila po rodu Nemka,

491
492

493
494

495

496
497

toda vojne so zdaj drugačne – vojaki ne vedo nujno, na čigavi strani so. Na čigavi strani naj bo umetnik? Ko so začeli ustvarjati predstavo, je bilo po svetu odprtih 26 bojišč.

Marlene Dietrich je izkusila, da umetnik ne more vplivati na interpretacijo svojega dela in nikoli ne ve, v kakšnem kontekstu se bo znašlo in katera ideologija ga bo uporabila v svoje propagandne namene, toda »mar ni že v sami humanistični drži nekaj globoko ideološkega, celo totalitarnega, zaradi česar se lahko vedno sprevrže v svoje nasprotje in postane orodje propagande,« je opozoril Janša, ki je vojake zabaval že v osnovni šoli (z recitiranjem revolucionarne poezije, recimo o pogumnih ženskah, ki so partizanom nosile hrano in oblačila), ki je med pripravami obiskal tudi festival ameriških vojaških gledališč v Natovi vojaški bazi v Heidelbergu in ki je nekaj podobnega izkusil leta 1997, in sicer ob predstavi *Moške fantazije,* v kateri je izrisal stranski produkt balkanskih vojn, pedofilskega vojnega zločinca. Ker pa so vmes v Belgiji prijeli Marca Dutrouxa, morilskega pedofila, in ker se je kontekst zato spremenil, se je Janša z soustvarjalci zbal, da bi lahko *Moške fantazije* tolmačili le kot ceneno reakcijo na to senzacijo. Projekt *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR* je bil – tako kot *Collect-if* in kot *Begunsko taborišče za državljane prvega sveta* – politični *komad,* za vse tri pa je bila značilna *prekomerna identifikacija,* potemtakem pretirana, hipertrofirana, antiiluzionistična identifikacija, nadidentifikacija, s katero je zaslovel bend Laibach, zato ne čudi, da je bilo mogoče v predstavi slišati tudi njihov *Life Is Life.* Tisti *FOR* v naslovu je pomenil *ZA.* Pomenil je identifikacijo. Zakaj se je predstava brez distance identificirala s topiko, z mednarodnimi mirovnimi silami? Da bi poudarila svojo distanco do vojske? Ne, ampak zato, da bi izgledala bolj realno, čim bolj realno, hiperrealno – tako realno, da bi publiko spravila v nelagodje. Nič ni bolj realnega od nelagodja, še toliko bolj, ker je bila publika ves čas v vlogi vojske, ki jo zabavajo umetniki. Publika je igrala vojsko, mednarodne mirovne sile. Vojske ne moreš zabavati s pacifistično, protivojno vsebino. S tem pa, ko se je predstava pretirano identificirala z mednarodnimi mirovnimi silami, je poudarila, da je vojska neke sorte gledališče (»saj si izmišljajo scenarije, jih vadijo, potem pa nekje premierno izvedejo in z njimi gostujejo po svetu«), da je usoda poklicnega

495 Janez Janša, Erna Ómarsdóttir, *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR*, Stara elektrarna, Ljubljana, 2005. Na fotografiji ljubljanska publika med predstavo. (foto: Marcandrea)
496 Janez Janša, Erna Ómarsdóttir, *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR*, Stara elektrarna, Ljubljana, 2005. Na fotografiji Alexandra Gilbert. (foto: Marcandrea)
497 Janez med pokušino islandske specialitete gnilega morskega psa, Reykjavik, 2005
498 Janez v Helsinkih, 2005
499 Mare Bulc, Janez Janša, *P.E.A.C.E.*, Sejem Sodobna vojska, Gornja Radgona, 2005 (foto: Mare Bulc)

vojaka podobna usodi umetnika in da sodobni poklicni vojaki, ki živijo v stalnem stresu, med dvema ognjema, brez katarze, postajajo vse bolj podobni sodobnim umetnikom – nomadski, utopistični, multikulturni. Sodobne plesne skupine niso nacionalno homogene, tako kot to niso mirovne enote. Sodelavci projekta *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR* so prihajali iz Anglije, Francije, Islandije, Belgije, Slovenije in Nizozemske. Vojaki mirovnih sil gredo tja, kjer jih potrebujejo. Tako kot sodobni plesalci. »Umetnik je vojak in vojak je umetnik,« je pribila Jedrt Jež Furlan. Še več, poklicni vojaki so idealni gledalci Janševih predstav: poklicni vojaki so potrebni zabave, pa četudi se vedno nahajajo sredi spektakla. Pomeni, da svoje predstave ne vidijo. Kot je zapisala Michaela Schlagenwerth: »Diese Aufführung handelt nicht über den Krieg, sie ist Krieg.«

DemoKino

3. oktobra 2004 je v Sloveniji oblast po dvanajstih letih vladanja levice ponovno prevzela desnica. Na parlametarnih volitvah je zmagala SDS, tako da je premje postal Janez Janša. Koalicija, v kateri so bile še tri stranke (NSI, SLS in DESUS), je parlament spremenila v glasovalni stroj. Parlamentarne razprave pred glasovanji so bile le še blef, le še teater, le še politični spektakel, oropan vsakršne vsebine, le še simulacija demokratičnega odločanja. Janez je malce kasneje, 11. novembra na Liffu, Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu, prikazal *DemoKino – Virtualno biopolitično agoro,* prvi slovenski interaktivni film, ki pa svoje življenje ni začel kot film. *DemoKino* je leta 2003 štartal kot spletni streaming projekt, se nadaljeval najprej kot kino film, za katerega je Janez potreboval 15 snemalnih dni, potem kot TV show (ljubljanska TV Pika, švedska Good TV), potem kot galerijska inšatalcija, potem kot dvd, potem kot radijski show (ljubljanski Študent, mariborski Marš) in potem še kot knjiga (in obenem fotostrip), toda v vseh svojih reinkarnacijah je ostal zgodba o demokraciji – tako zgodba o demokratičnem glasovanju kot zgodba o demokratičnem preglasovanju. Tako zgodba o perverznosti glasovalnega stroja kot zgodba o tiraniji večine.
Epopeja demokracije je šla takole: Kolja (Kolja Saksida z glasom Željka Hrsa), mali, navadni, povprečni človek, v svojem stanovanju razmišlja o svojih malih, navadnih, povprečnih problemih, ki pa jih preglasijo vse bolj vsiljiva,

498

499

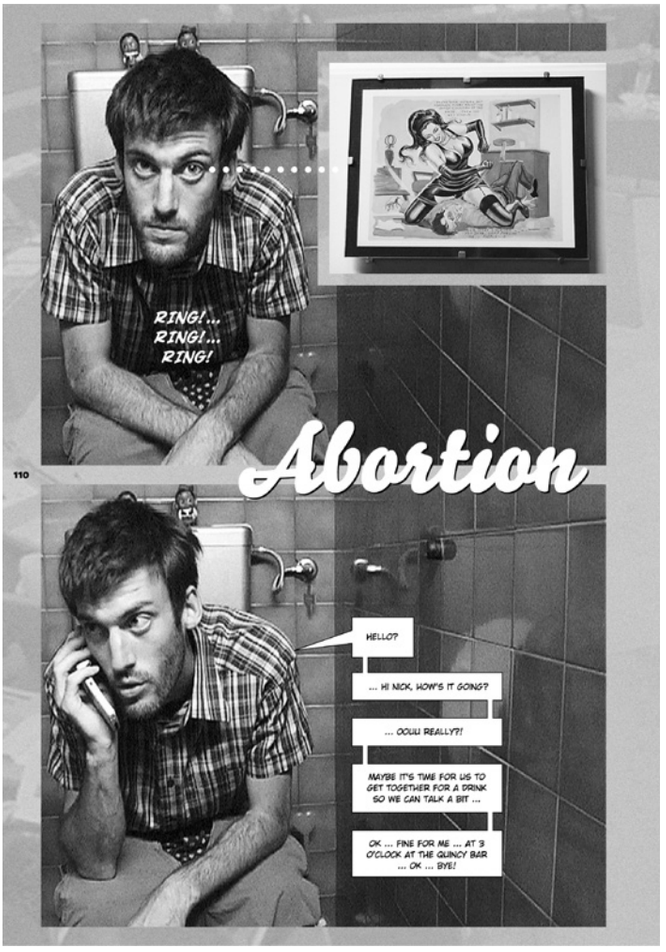
500
502

501

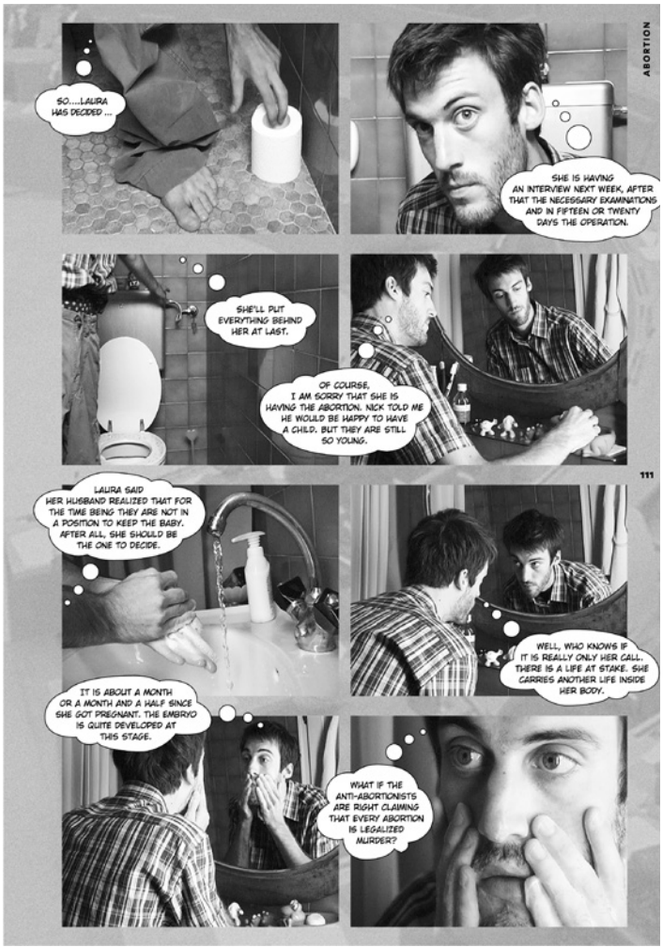
vse bolj mučna, kontroverzna politična vprašanja: abortus, evtanazija, privatizacija vode, kloniranje, terapevtsko kloniranje, poroke istospolnih partnerjev, gensko spremenjeni organizmi in avtorske pravice. Vsaki izmed topik je bil posvečen filmček, ki je funkcioniral kot *zakonski predlog.* Scenarij za vse je napisal Antonio Caronia, italijanski medijski teoretik, nekdanji aktivist levičarske fronte in avtor mnogih vplivnih knjig (*Kiborg, Arheologija virtualnosti, Kratka zgodovina cyberpunka*). Filmčki na mizo hladnokrvno vržejo argumente za in proti, Kolja se ne more in ne more odločiti, zato svojo odločitev na koncu prepusti gledalcu/volilcu, ki se mora odločiti: je za ali proti? Za abortus ali proti. Za evtanazijo ali proti. In tako dalje. Toda pot demokracije je dolga – glasovati je treba o vsaki topiki posebej. Šele ko je mimo glasovanje o prvi topiki, se lahko preide k drugemu filmčku in drugi topiki – vrstni red topik pa spet določi glasovanje, večina, ta steber

500 Janez Janša, *DemoKino – Virtualna biopolitična agora,* TV-Pika, Ljubljana, 2005 (foto: arhiv Aksioma)
501 Janez Janša, *DemoKino – Virtualna biopolitična agora,* Istospolne poroke, fotografije s snemanja, Ljubljana, 2003 (foto: arhiv Aksioma)
502 Janez Janša, *DemoKino – Virtualna biopolitična agora,* 15. ljubljanski mednarodni filmski festival LIFFe, Cankarjev dom, Ljubljana, 2004 (foto:Miha Fras)
503-506 Dejan Dragosavac Ruta in Janez Janša, fotostrip za knjigo *DemoKino – Virtualna biopolitična agora,* ured. Janez Janša in Ivana Ivković, 2006 (foto: arhiv Aksioma)

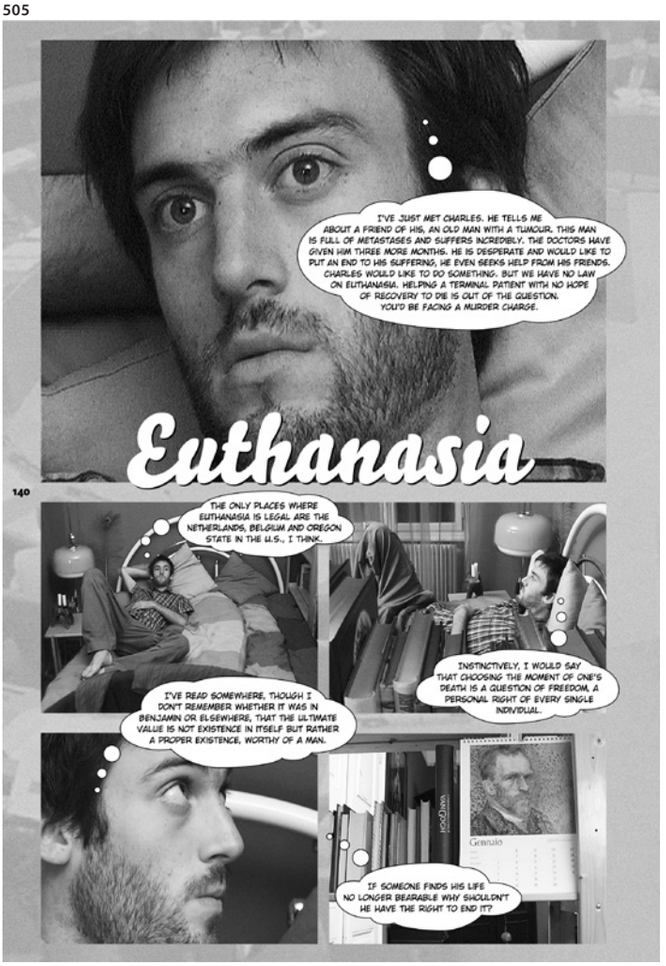
503



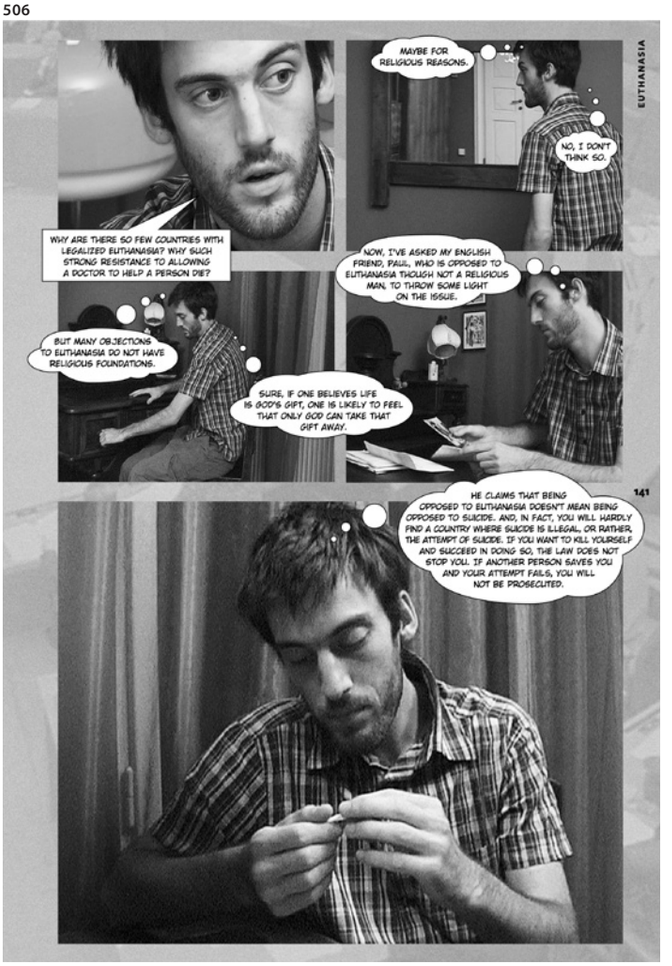
504



505



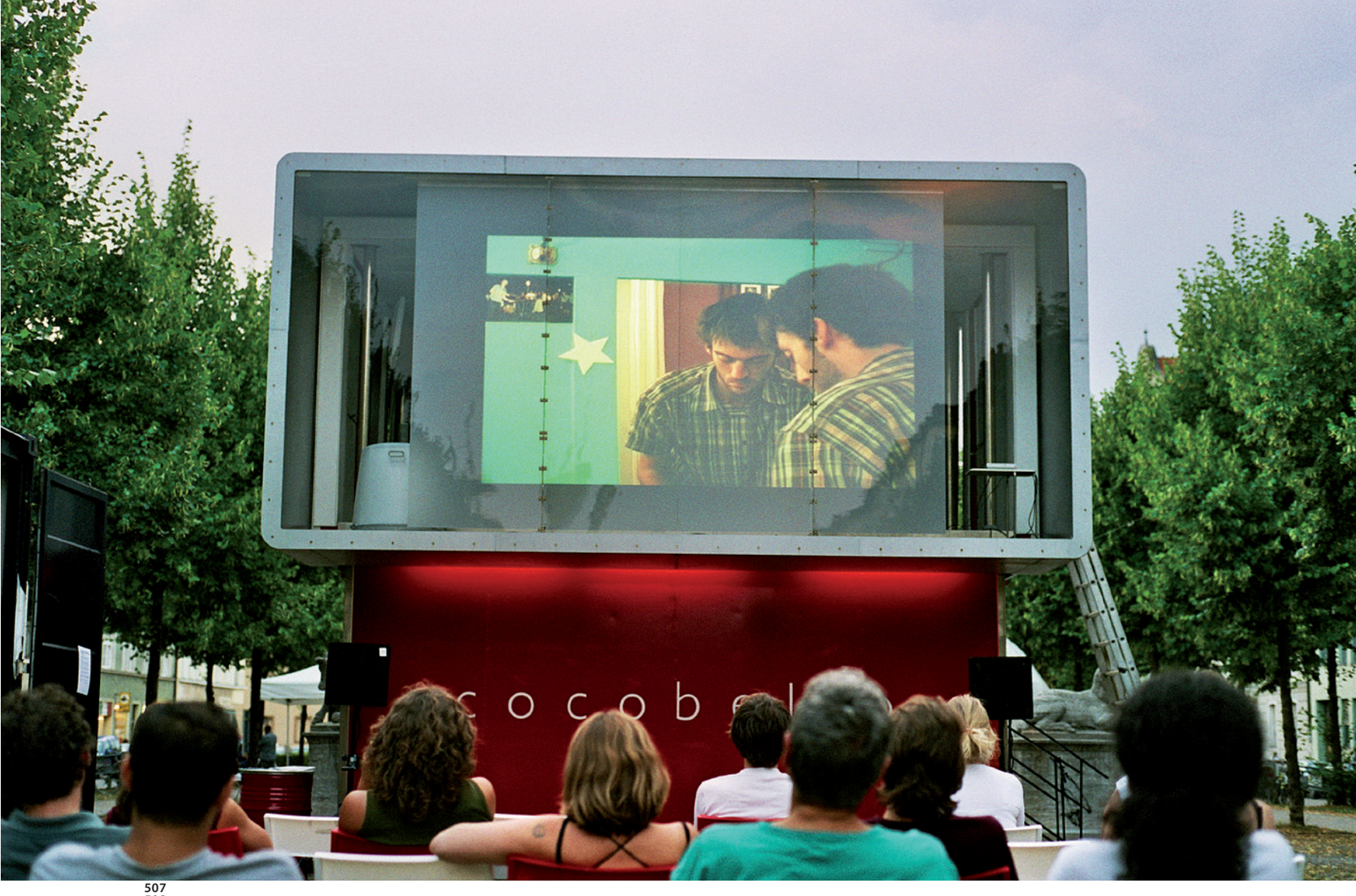
506



demokracije. Kolja se nikoli ne odloči sam, ampak se namesto njega odloči *večina,* ki ga potem *parlamentarno* in *referendumsko* vodi od vrat do vrat, iz prostora v prostor, iz filmčka v filmček, od topike do topike, od dileme do dileme.

Glede na to, da je projekt *DemoKino,* »skoraj laboratorijska simulacija demokratičnega odločanja«, kot je zapisala Bojana Kunst, doživel mnoge formate, so tudi glasovanje in *poslovnik* tega virtualnega parlamenta priredili specifiki tega ali onega formata. Ko je bil na spletu, so ljudje glasovali s klikanjem – in se potem prebijali naprej. Ko je bil kot TV show, so vključili televoting. Ko je bil predvajan v kinu, v Cankarjevem domu, so ljudje glasovali elektronsko, s posebnimi glasovalnimi napravami, ki so jih imeli ob sedežu. Film se odvija tako, kot terja večina, konča pa se s twistom, ki bi presenetil le najbolj zveste fane M. Nighta Shyamalana. Koljo namreč v zadnjem shotu zamenja klovn, ki gledalce/volilce retorično vpraša: »Kaj, če bi vam zdajle povedal, da je bilo vse že vnaprej določeno?« Gledalec/volilec, ki se mu demokratično glasovanje in možnost izbire sprva kažeta kot afirmacija svobode, je prevaran: njegova svoboda je le privesek demokracije. Argumenti, pa četudi dobri in prepričljivi, celo prepričljivejši od protiargumentov, nimajo nobene teže. Argumenti so nesmiselni, ker je – prek strank, vladne kolacije, parlamentarne večine ipd. – vse že vnaprej odločeno. Od dialoga, temelja demokracije, ostane le monolog večine, tako da med glasovalnim strojem parlamentarne demokracije in televotingom, kakršnega zadnja leta prakticirajo televizije, ni več nobene razlike, kot je opozoril Aldo Milohnić – parlamentarna demokracija postaja TV demokracija.

DemoKino – »antizabavni interaktivni film, ki se odvija glede na glas občinstva« – pokaže, kako je politika postala biopolitika, kako je samo življenje postalo politično vprašanje. Kar se je lepo videlo tudi v Sloveniji, in sicer leta 2001, ko je desnica izsilila burno populistično javno razpravo o oploditvi z biomedicinsko pomočjo (*umetna oploditev samskih žensk*), ki se je končala z referendumom. Histerija, ki jo je podžigala tedanja opozicija, je pripeljala tako daleč, da se je zdelo, kot da Slovenija odloča o tem, ali so samske ženske sploh ženske. Iz patriotskih ust, polnih zemlje, samobitnosti, narodove substance in *svetosti življenja,* smo tedaj slišali kopico razlogov, zakaj samska ženska, ki ne more zanositi, ne sme umetno zanositi. Komisija Pravičnost in mir, ki deluje v okviru Slovenske škofovske konference, je tedaj javnost obdarila z izjavo *O umetni oploditvi,* ki se je začela takole: »V slovenski javnosti poteka že nekaj tednov intenzivna razprava o zakonu, ki bi naj urejal področje umetne oploditve. Žal se je spet pokazalo, da mnogim, ki odločilno vplivajo na oblikovanje javnega mnenja in na politične odločitve, ni veliko mar ne stroka ne takšni in drugačni argumenti. Na tipično ideološki način se ljudi preprosto razdeli na konservativce in napredne, na tiste, ki bi ljudem v stiski radi pomagali, in one, ki za ceno svojih moralnih načel ne vidijo posameznikovih želja, pravic in svoboščin. Na tak način se stroko ignorira, kar bo prej ali slej imelo številne pogubne posledice za narod in državo.« Komisija nas je torej poučila, da je narobe, ker se o tej problematiki



507
508

razpravlja na *ideološki način.* In prav tu je bil največji in edini problem: problema namreč sploh ne bi bilo, če ne bi bilo ideologije! Natančneje, problema sploh ne bi bilo, če ga ne bi proizvedla ideologija. Ker se je vmešala ideologija, smo imeli problem. Če naj poenostavim: prav misel, da bi biomedicinska pomoč pri oploditvi samske ženske lahko imela »številne pogubne posledice za narod in državo«, je bila primer tovrstne ideologije. Še več, srce te ideologije – ideologije, ki ji ni mar za stroko. V hipu, ko samske ženske, ki pri oploditvi potrebujejo biomedicinsko pomoč, postaviš v kontekst »pogubnih posledic za narod in državo«, in v hipu, ko v ta kontekst postaviš tudi medicino, ki bi utegnila pomagati tem ženskam, postaneš ideološki. In teološki.

In *DemoKino* je pokazal, kako so etične dileme postale temelj sodobne politike, kako so okupirale politiko, kako so ugrabile in spodžrle demokracijo, kako so kolonizirale vsakdanje življenje ljudi in kako se mora manjšina pri najbolj vitalnih življenjskih vprašanjih podrejati volji večine. Gledalec/volilec le nemočno ugotovi, da njegov glas dejansko sploh ni štel in da se ne more osvoboditi vpliva, ki ga ima na njegovo življenje stroj demokratične večine, pa četudi to voljo večine sam legitimira, ko voli. Vlada večine in *ljudske*

507 Janez Janša, *DemoKino – Virtualna biopolitična agora,* Crash Test Dummy festival, München, 2006 (foto: Tibor Bozi)
508 Posnetek klovna, ki se pojavi ob koncu *DemoKina – Virtualne biopolitične agore.* (foto: arhiv Aksioma)

volje je sporna, ker je možnost izbire vedno sprogramirana in ker nekaterih dilem ni mogoče rešiti s preprostim da ali ne, kot je poudaril Janša. Ker se je demokracija zreducirala na pritiskanje tipk in gumbov, se je demokracija prelevila v prazni in antidemokratični ritual, v parodijo demokracije, v svoje zanikanje. Direktna akcija v parlamentarnem sistemu ni mogoča, volilec dejansko nima nobenega vpliva. Participacija je le iluzija – sodobna demokracija je tako virtualna kot demokracija *virtualnega parlamenta.* Toda glasovanje, ki naj bi afirmiralo učinkovitost demokracije, ni kompromitiralo le same demokracije, ampak tudi cyberspace, ki naj bi po Pierru Levyju postal *virtualna agora,* paralelni prostor prave in direktne demokracije v realnem času. *DemoKino* je bil simulacija simulacije.

509 Egon Vidal (desno) s prijateljem v napihljivem šotoru za brezdomce *paraSITE,* ki ga je izdelal umetnik Michael Rakowitz, Ljubljana, 2005 (foto: Miha Fras)
510 Michael Rakowitz, *Test Ballot – Preizkus pomanjkljive demokratične mašinerije,* Galerija Kapelica, Ljubljana, 2004. Na fotografiji Vito Rožej.
511-512 Michael Rakowitz, *Test Ballot – Preizkus pomanjkljive demokratične mašinerije*, Galerija Kapelica, Ljubljana, 2004 (foto: Miha Fras)

Votomatic

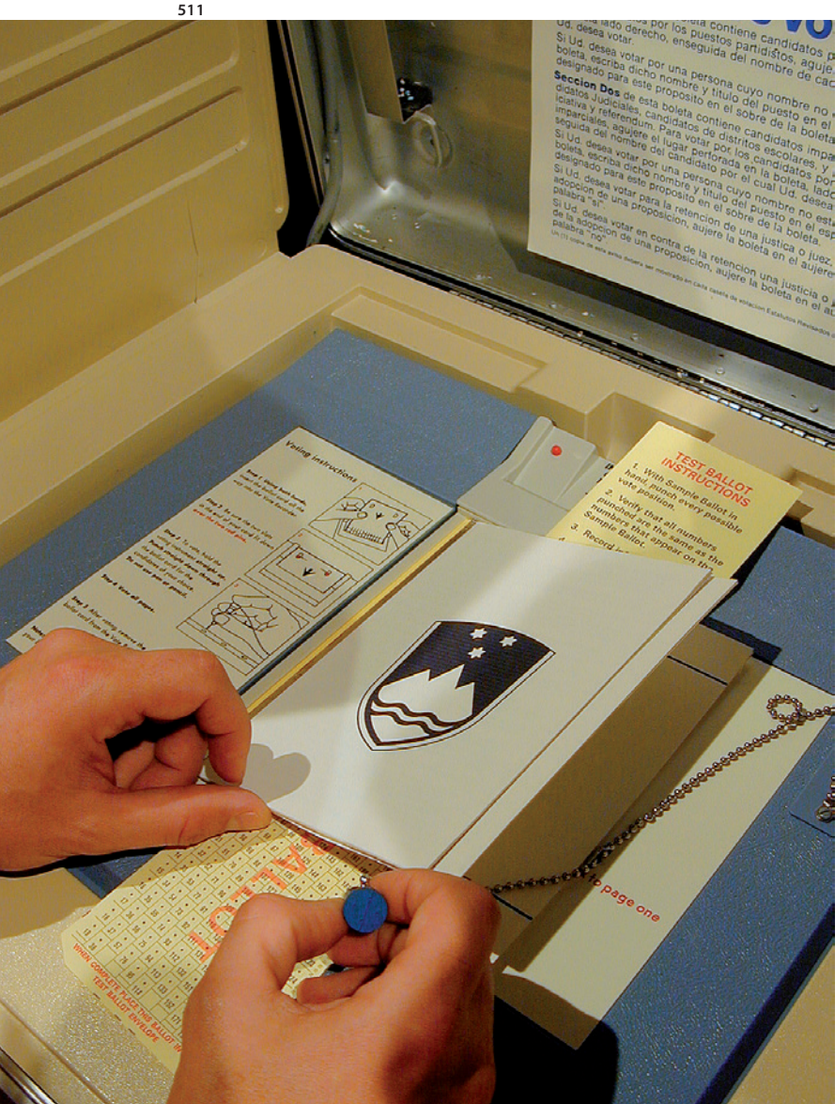
2. novembra 2004 smo lahko tudi v Sloveniji volili ameriškega predsednika. Janez je namreč izvedel, da je njegov prijatelj Michael Rakowitz, newyorški konceptualni umetnik, izumitelj *parazita,* napihljivega šotora za brezdomce, ki ga je leto kasneje v okviru urbane akcije *ParaSITE* predstavil tudi v Ljubljani, prek eBaya za relativno majhen denar kupil dvanajst votomaticov, volilnih kabin, v kakršnih so Američani leta 2000 na predsedniških volitvah oddajali svoje glasove, tudi v floridskem Palm Beachu, kjer so mnogi volilci prav po zaslugi votomatica preluknjali napačnega kandidata, ne torej tistega, za katerega so hoteli glasovati, ampak nekoga drugega, recimo Patricka Buchanana, znanega po svojem antisemitizmu. Kot da že to samo po sebi ne bi bilo dovolj absurdno in groteskno, so mu glasove pomotoma – zaradi nepazljivosti ali nepoučenosti – oddali tudi mnogi Judje, ki niso imeli nobenega razloga, da podprejo Buchanana. Rakowitz je sklenil, da volitve s pomočjo votomaticov, ki so kompromitirali ameriški volilni proces in zamajali temelje ameriške demokracije, izpelje tudi v Evropi, specifično – v Innsbrucku. Kar je bilo povsem logično: Amerika se

510

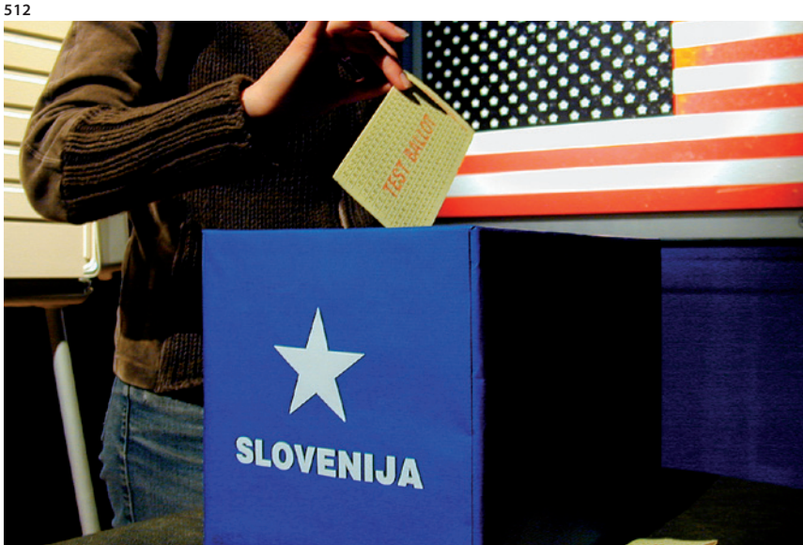
509

je tako razbohotila, da bi morali ameriškega predsednika voliti vsi ljudje tega sveta. Izid ameriških volitev vpliva na vse, ne le na Američane. Toda Janez je rekel: Zakaj samo v Innsbrucku? Zakaj ne tudi v Sloveniji? Amerika zadeva tudi nas! In ne le nas! V trenutku se je rodil koncept: novega ameriškega predsednika naj voli vsa Evropa! In tako sta projekt *Votomatic – preizkus pomanjkljive demokratične mašine* raztegnila še na Španijo, Nemčijo, Francijo, Italijo, Grčijo, Moldavijo, Poljsko in Švedsko. Za razliko od ostalih so lahko Avstrijci volili na dveh lokacijah, v Innsbrucku in na Dunaju. V Sloveniji so votomatic v Janezovi organizaciji postavili v Galeriji Kapelica – in volišče, ki ga je krasila tudi slika ameriške zastave, na kateri je bilo toliko zvezdic, kot je na svetu držav, se je odprlo takrat kot ameriška volišča. V Ameriki so se volišča odprla ob 8.00, v Kapelici pa se je votomatic odprl šest ur kasneje, ob 14.00, in ostal odprt do treh ponoči. Vsak volilec je moral najprej pokazati osebni dokument – če je imel ameriškega, so ga zavrnili. Američani tu svojega novega predsednika niso mogli voliti, in to ne glede na to, koga bi volili, aktualnega predsednika Busha, kandidata demokratske stranke Johna Kerryja, kandidata reformistične stranke Ralpha Naderja, kandidata stranke zelenih Davida Cobba, kandidata prohibicijske stranke Gena Amondsona, kandidata krščanske svobode Thomasa Harensa, kandidata stranke miru in svobode Leonarda Peltierja, kandidata delavske stranke Johna Parkerja, kandidata socialistične stranke Walta Browna ali pa kandidata socialistične delavske stranke Jamesa Harrisa. Kajti na volilni poli, ki so jo dobili, so bili ob množici okenc in številk napisani vsi predsedniški kandidati, od prvega do zadnjega, tudi tisti, ki so bili na volilnih polah le v eni ali dveh ameriških zveznih državah in ki so jih mediji povsem ignorirali. Če se kdo na volišču ni znašel, so mu pomagali. Da bi lažje dojeli, v kaj se spuščajo in kako sfabricirane so dejansko volitve, so jim vrteli kratki dokumentarec *We Wuz Robbed,* v katerem je Spike Lee pokazal, kako so republikanski aparatčiki na Floridi nategnili volilce, še huje – kako so jih že pred volitvami *preventivno* izbrisali z volilnih seznamov. Predvsem črnce, ki že po definiciji volijo demokrate. Kot dahne eden izmed njih: »We were fucked!«
Da bi se volilci v Kapelici lažje odločili, so dvajsetim

511



512



513

razdelili cd s protibushevskim štiklom *Shame on You!*, ki ga je izvajal bend The Coalition, obenem pa so projicirali biografije kandidatov, kar pa ni pomagalo: votomatic, mašina demokracije, skriva toliko pasti, da niso bili ravno prepričani, da so na koncu res preluknjali svojega kandidata – da se ni torej *mašina* odločila po svoje in namesto njih. In da ni volilna pola volila namesto njih. Za razliko od Kapelice so ponekod, recimo v Innsbrucku in na Dunaju, volišča zaprli že predčasno, ker je bil naval tako velik, da jim je zmanjkalo volilnih pol, sicer ameriških originalov, *testnih glasovnic.* V Sloveniji, kjer so se volitev udeležili volilci vseh generacij, tudi dr. France Bučar, oče slovenske ustave in predsednik prvega slovenskega parlamenta, in kjer je bilo mogoče volitve prek spleta spremljati v živo, je gladko zmagal John Kerry, saj je dobil skoraj dve tretjini glasov, medtem ko sta ponekod drugod zmagala Ralph Nader in temnopolti James Harris. Šefa *Borze problemov* sta svoja glasova oddala Bushu, ki pa ni zmagal nikjer. Le v Ameriki.

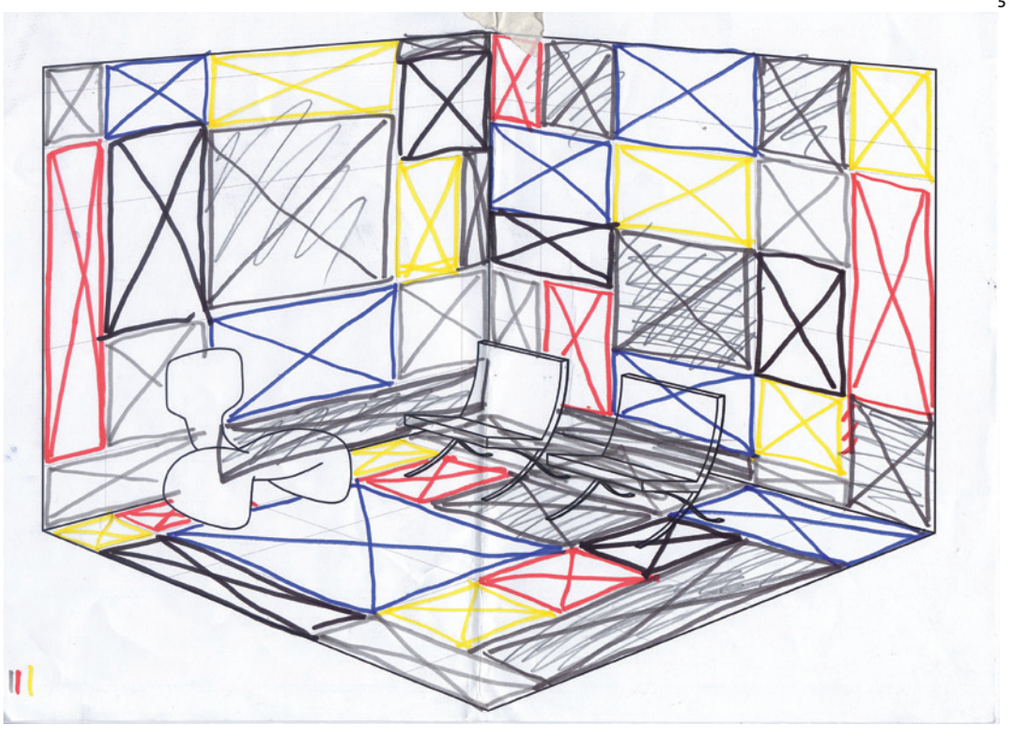
513 Michael Rakowitz, *Test Ballot – Preizkus pomanjkljive demokratične mašinerije,* Galerija Kapelica, Ljubljana, 2004. Na fotografiji: Janez Janša kot predsednik uprave borze problemov oddaja svoj glas predsedniku ZDA Georgu W. Bushu. (foto: Miha Fras)

Privatna prihodnost

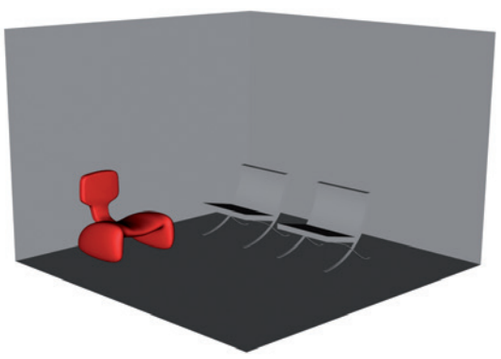
Mednarodni odzivi na *Teror = Dekor: umetnost zdaj* so bili boljši kot domači, ker pa mnogi niso dojeli poante, je Janez dodal še dve pojasnili, dve instalaciji, ki sta izgledali kot povečavi detajlov iz projekta *Teror = Dekor: umetnost zdaj.* Prvo, *Privatna prihodnost (Začasna arheologija),* ki jo je ponovno izvedel v sodelovanju z Blažem Križnikom, s katerim sta sodelovala že na Beneškem bienalu, je razstavil leta 2003 na četrtem U3. Na steni je bil zemljevid sveta, polepljen z rdečimi, modrimi in rumenimi kvadratki, ki so označevali današnje pozicije Mondrianovih slik – no, za razliko od samih Mondrianovih slik, na katerih so kvadratki razporejeni *all over,* so se kvadratki na zemljevidu nakopičili zgolj na dveh delih, na Evropi in New Yorku, ki tako predstavljata Mondrianovo *privatno prihodnost.* Svet se ni prelevil v umetnino, kot je sanjal Piet Mondrian. Prav narobe: Mondrianove utopije so mutirale v quality design. Usodo umetniškega dela – komodifikacijo – so na steni poudarili trije foto printi: van der Rohejev Seagram Building (1958) – Saint Laurentova haute couture kolekcija za *moderno žensko* – dva shota iz Kubrickovega filma *2001, Odiseja v vesolju,* ki je prikazal *moderni svet,* o kakršnem je nekoč sanjal Mondrian. Van der Rohejev Seagram, Saint Laurentov haute couture (za ljudi) in Kubrickova *Odiseja* so tri stopnje v komodifikaciji Mondrianove avantgardne utopije, trije koraki na poti v privatno prihodnost. V drugi, *Privatna prihodnost 2,* ki jo je leta 2004 razstavil v irskem Limericku, na bienalu sodobne umetnosti, pa je mondrianovsko abstrakcijo dnevne sobe zapolnil s tremi stoli – z dvema *korporativnima* stoloma Miesa van der Roheja in Mourgueovim rdečim stolom iz *Odiseje*. Trije stoli so bili spet tri stopnje v komodifikaciji Mondrianove avantgardne utopije, trije koraki na poti v privatno prihodnost. Tako bi izgledala Mondrianova soba, če bi živel v vesoljski ladji – leta 2001. Janez je to dopolnil leta 2005, ko je v galeriji Škuc pripravil projekt z Alenom Ožboltom, nekdanjo polovico skupine V.S.S.D. (Veš slikar svoj dolg), ki je delovala med letoma 1986 in 1995 in ki je bila eden izmed njegovih mladostnih vzorov. Čas je bil za dialog, za skupni pogled nazaj, za vrnitev v preteklost, za retro trip, ki naj bi ustavil »diktaturo sedanjega trenutka« in »prevladovanje danes nad včeraj«, kot je rekel Ožbolt. Janez je v projekt *Ljubezen je bojno polje,* ki je naslov dobil po disko štiklu Pat Benatar (*Love Is a Battlefield*) in ki je kičasto love-hate romanco med fantom in punco iz štikla prelevil v dialog dveh umetnikov-prijateljev, vložil dve instalaciji, *Video klub (po Rodčenku)* in *It's so simple and that's the way I like it.* V prvi, ki jo je v drugačni verziji predstavil že na razstavi *7 grehov* v Moderni galeriji, je dve klasični deli Aleksandra Rodčenka, avantgardista iz dvajsetih let 20. stoletja, *Čista rdeča barva, čista modra barva, čista rumena barva* in *Delavski klub,* združil z zbirko piratskih vhsov in posterjev h'woodskih, kanadskih in evropskih B filmov iz sedemdesetih in osemdesetih, ki jih je parkiral v videotečno edicijo Rodčenkovega *Delavskega kluba,* delavske čitalnice, utopičnega propagandno-informacijskega centra revolucije, krepilca razredne zavesti in razrednega boja, razpečevalca revolucionarne, marksistične literature, od katere pa je po osemdesetih letih ostal le še trash, militantni

514

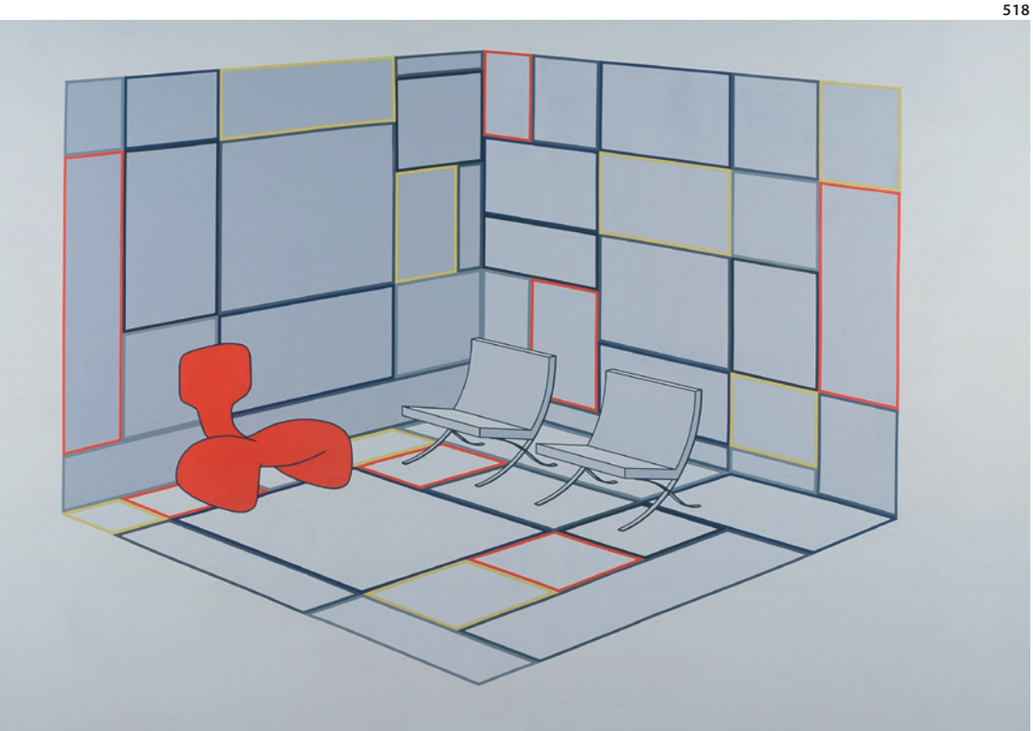
515



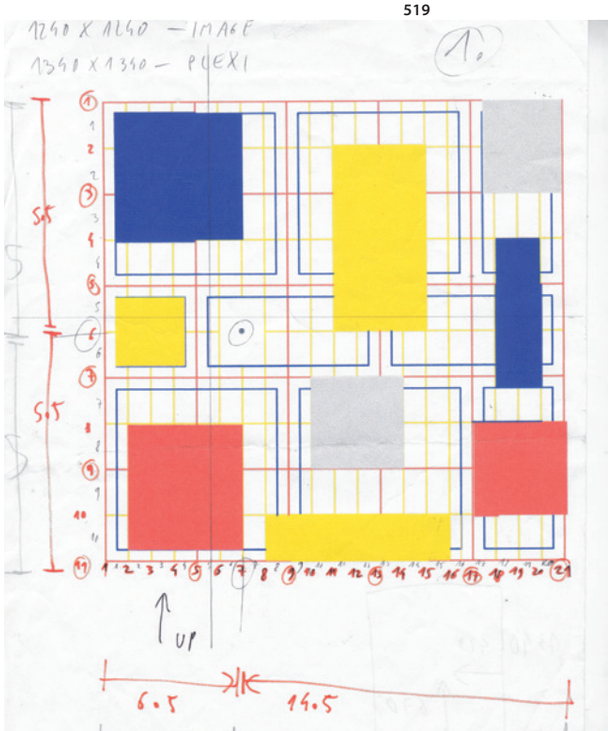
516



517



518



519

520

521
522

523

514 Janez pri delu na projektu *Privatna prihodnost,* Moderna galerija Ljubljana, 2003 (foto: Blaž Križnik)
515 Janez Janša, Blaž Križnik, *Privatna prihodnost,* stenska slikarija, računalniški tisk, spremenljive dimenzije, razstava U3, Moderna galerija Ljubljana, 2003 (foto: Dejan Habicht)
516 Janez Janša, *Privatna prihodnost II* (študija za stensko slikarijo), fotokopija in flomastri na papirju, 21 x 29.7 cm, Ljubljana, 2003
517 Janez Janša, *Privatna prihodnost II* (študija za stensko slikarijo), računalniška grafika, Ljubljana, 2003 (generiranje: Ajdin Bašić)
518 Janez Janša, *Privatna prihodnost II,* stenska slikarija, spremenljive dimenzije, razstava AV+E: Imagine Limerick, Limerick, Irska, 2004
519 Janez Janša, *Privatna prihodnost II* (študija za sliko 1), računalniški tisk in flomastri na papirju, 21 x 29.7 cm, Ljubljana, 2003

520 Janez Janša, *It's so simple and that's the way I like it* (študija 4), računalniška grafika, Ljubljana, 2005
521 Janez Janša, *It's so simple and that's the way I like it,* mešana tehnika, 4 x 3 x 2.6 m, razstava Ljubezen je bojno polje, Galerija Škuc, Ljubljana, 2005. (foto: Bojan Salaj)
522 Janez Janša, *Video Klub (po Rodčenku),* spremenljive dimenzije, Ljubljana, 2004-2005 (foto: Bojan Salaj)
523 Janez Janša in Alen Ožbolt na Manhattnu, New York, 2006. (foto: David Šalamun)
524 Janez Janša, *Video Klub (po Rodčenku): Zombie Creeping Flesh,* VHS kaseta, ovitek, kolaž, Ljubljana, 2004-2005

524

akcijski entertaiment, namenjen publiki in ne razredu, komodificirana simulacija razrednega boja in radikalnih utopij preteklosti. Delavce, ki jim je Rodčenko – leta 1925, v času Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes – naredil *Delavski klub,* si lahko v osemdesetih našel v kinu Šiška, kjer so gledali akcijske B filme. V Janševem *delavskem klubu* so zato na mizi televizorji, na katerih lahko delavci – in kdor pač še želi – gledajo trash, B kopije A filmov.

Ozadje, poslikano z rdečo, modro in rumeno, je bilo rekreacija na klasiko *Čista rdeča barva, čista modra barva, čista rumena barva,* s katero je skušal Rodčenko reči: »Vsega je konec.« Janez je skušal povedati ravno obratno: »Umetniško delo je končano šele takrat, ko je prodano!« Rodčenko je preživel, ker so *piratske* kopije, simulacije in manipulacije vsrkale vso avtentičnost njegovih originalov, tako da ni nič umrlo, ampak vseh koeksistira, le da artificielno, brez hierarhije, po spominu, tako kot umetniška dela Janeza Janše in Alena Ožbolta. »We are strong, no one can tell us we're wrong«.

V drugi instalaciji, tipično janševski pulp fikciji o modernosti in sistemu umetnosti, pa je scensko simulacijo newyorške dnevne sobe, v kateri window(s) nadomešča orjaška, nočno-panoramska fototapeta New Yorka, vključno z dvojčkoma, eruditsko, zbiralsko, fetišistično zasičil z avantgardno-elektronsko-ubuwebovskim soundtrackom, ki ga je zasnoval Primož Čučnik in ki je postal soundtrack celotne razstave, in artikli, tako originali, kopijami, kopijami kopij, kopijami originalov, ki ne obstajajo, in kopijami edicij (Eamesov stol, štirje Warholovi boxi, na belo posprejan *space age* televizor z Godardovim Ici et ailleurs, Duchampova *Fontana,* klubska mizica *Noguchi,* Beuysova *Vrtnica za direktno demokracijo,* Millerjeva *good design* zofa, revije avantgardnih gibanj iz prvih desetletij 20. stoletja, vključno s Tankom, videokasete, avdio kaseta Johna Cagea in knjige, od monografije o Bauhausu do *Postmodernizma* Fredrica Jamesona), ki drug drugemu piratsko kradejo originalnost in hierarhično mesto na časovnici zgodovine umetnosti. Miško Šuvaković je opozoril, da nas Janša s tem »sooča z 'grozo uživanja' in 'uživanjem groze' postducampovskega umetnika, ki si ne more kaj, da ne bi vstopil v eksistencialno zmedo v odnosu realnega in simuliranega predmeta na mestu, ki ga prekriva fantazma tistega sveta, ki je svet velike umetnosti in velike potrošnje, in to je: obljubljeni, sanjski, delirični New York pred 11. septembrom.« V tej sobi, ki je spominjala na stanovanje Patricka Batemana, Ameriškega psihopata, v tej igrivi, avtobiografski, skulpturalni zgostitvi zgodovine avantgardnih utopij, sta se soočila postmodernizem osemdesetih in nova piratska kultura 21. stoletja, kultura downloadinga, ki je pirate spremenila v ultimativne postmoderniste. In Janez je postmodernistično logiko prignal do absurda in ekstaze, ko je umetnika prikazal kot pirata, tatu intelektualne lastnine, obenem pa poudaril: ko umetnine pograbijo kapital, logika prostega trga in potrošniška družba, postane vprašanje, kdo je lastnik teh umetnin, tako naključno kot vprašanje, kdo je avtor teh umetnin. Revolucije končajo v zbirkah, v cool arhivih fetišistov – tako kot umetniška dela, njihove kopije in teror.

525 Janez Janša kot predsednik uprave borze problemov predstavlja oddelek EDU+ v Baltimoru, ZDA, 2005 (foto: arhiv Aksioma)

525

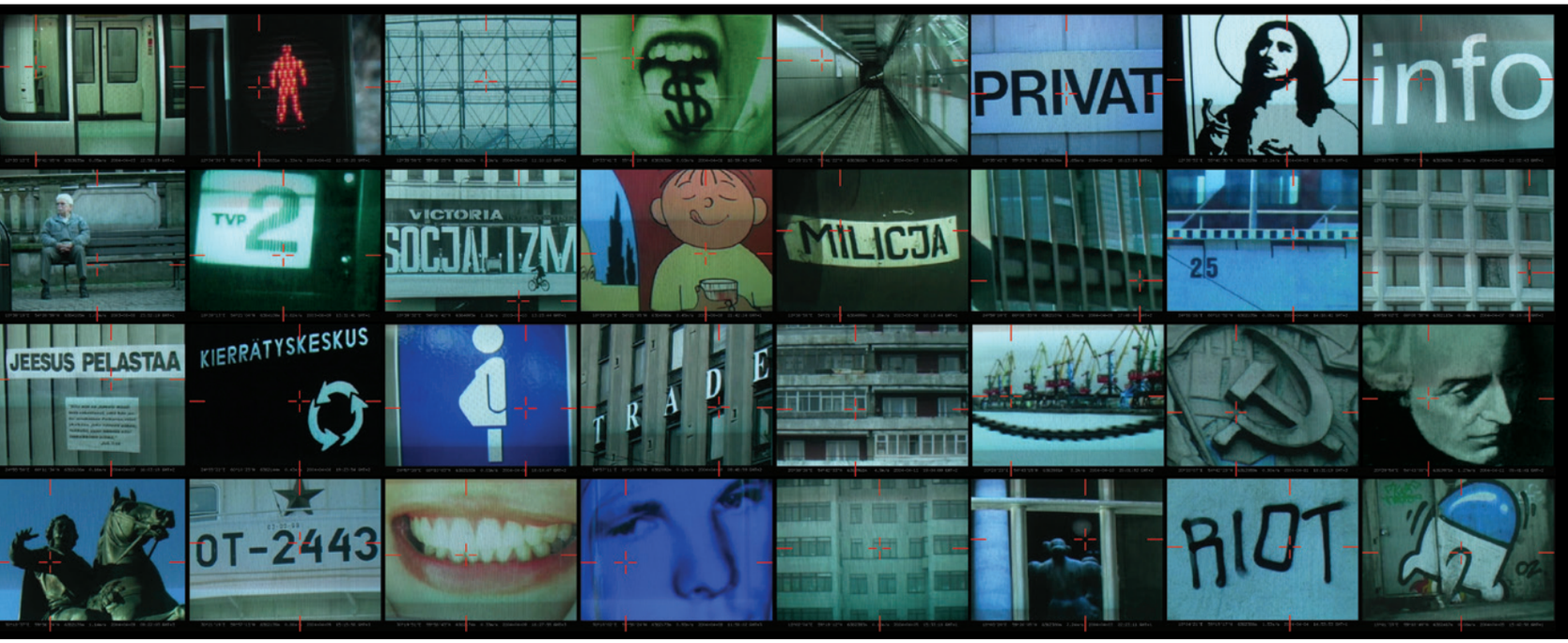
Vročica satelitne noči

Leta 2005 je napočil čas, da Janez Ameriko razloži tudi Američanom, da jim torej pokaže, kako njihove aksiomske probleme in aksiomsko pomanjkljivost njihove demokracije vidi Aksioma. Februarja 2005 je predstavil *DemoKino, Votomatic – preizkus pomanjkljive demokratične mašine* in kolektiv Bast, na univerzi Brown v Providenceu (Rhode Island) pa se mu je pridružil tudi Štromajer, tako da sta predstavila še *Borzo problemov.* Janez je probleme, ki jih Amerika izvaža (demokracija, volitve, neoliberalni kapitalizem), vrnil Ameriki, toda v obliki, ki jo Američani najbolj razumejo – v performativni obliki, v obliki medijske dekonstrukcije, v obliki medijske simulacije.

S švedskim umetnikom Mikaelom Lundbergom sta že leto prej v intermedijskem projektu *AVcom,* informacijsko družbo – pospešeno kroženje ljudi, informacij, znakov, ritmov, urbanih resonanc, podatkov in simultanosti – vmestila v kontekst nove, razširjene, migracijske Evrope, kjer tehnologija tako prehiteva družbo, *nacionalno državo,* da izgleda, kot je namignil Rodrigo Alonso, le še kot parodija svoje preteklosti, Janez pa je to poudaril tudi v svojih tehno-zgostitvah sodobnega sveta, v 40-sekundnem spotu *Trst je Nostra!,* protejski postturistični transsubstanciaciji vseh tržaških identitet, kultur, politik in nostalgij, in projektu *Vročica satelitne noči* (»v 365 megabitih s softverom okrog sveta«), pri katerem je koyaanisqatsijevsko pustil, da so se satelitske slike sveta, posredovane via Google Earth, prignale do svoje apokaliptične abstraktnosti, do svoje apokaliptične geometričnosti, ki jo določa napetost med civilizacijo in tehnologijo. »Potovanje se ne začne in ne konča doma. Vmes je cel planet.« Projekt *Visions of Excess,* rimejk losangeleškega originala, katerega je Mladina razglasila za žur desetletja, je Janeza Janšo 17. decembra 2004 v ljubljanskem gradu Kodeljevo kvazikabarejsko združil z Ronom Atheyjem, Kiro O'Reilly, Mariso Carnesky, Nicole Blackman, Leonoro Mark, Juliano Snapper, Eclipse, Dominic Johnson, Petrom Mlakarjem, Rajkom Bizjakom, Goranom Bertokom, Eclipse, Bastom in miss Vaginal Davis, orjaškim črnskim transvestitom. Janez, ki si je *Visions of Excess* ogledal leta 2003 v Birminghamu, je za koproducenta pridobil Kapelico. Ne brez razloga: projekt *Visions of Excess* je bil logistično zelo zahteven, navsezadnje, v vsaki grajski dvorani se je nekaj dogajalo. V eni je na verigah visel Johnson – s kljukami je bil pripet na kožo. V drugi je maševal Peter Mlakar, jasno, ob zastavi NSK-ja. V tretji je Nicole Blackman ponujala svoj senzualni performans za enega gledalca, ki je vključeval personalizirane kurtizanske zgodbe, po potrebi pa tudi lapdance. V četrti je Vaginal Davis, sicer Master of Ceremony, pel(a) svoj hit *My Pussy Is a Cactus,* obenem pa tudi štikel, ki ga je napisal(a) za Janeza (»you are perfect man« itd.). V peti so vrteli *The*

526

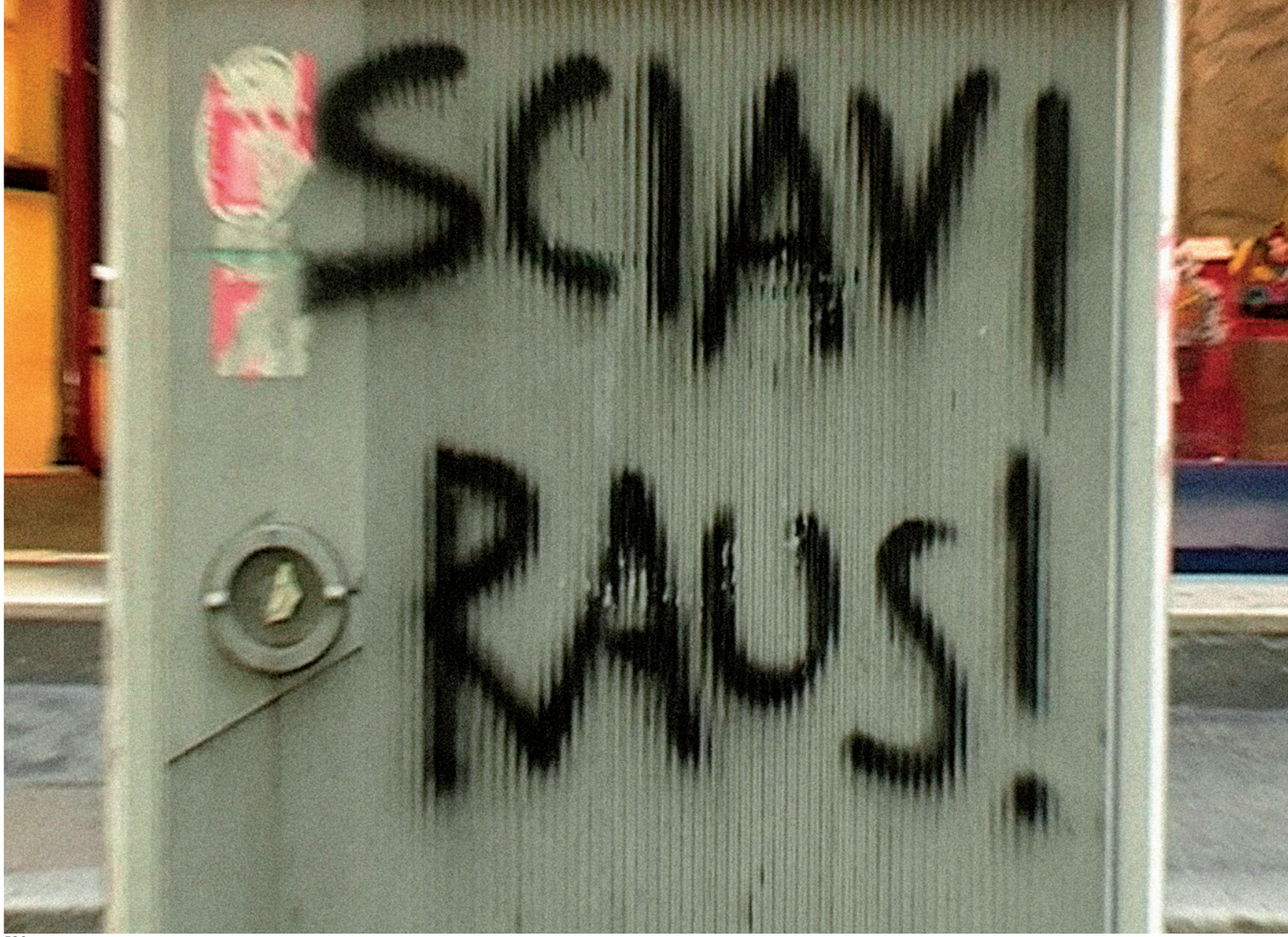
527
528



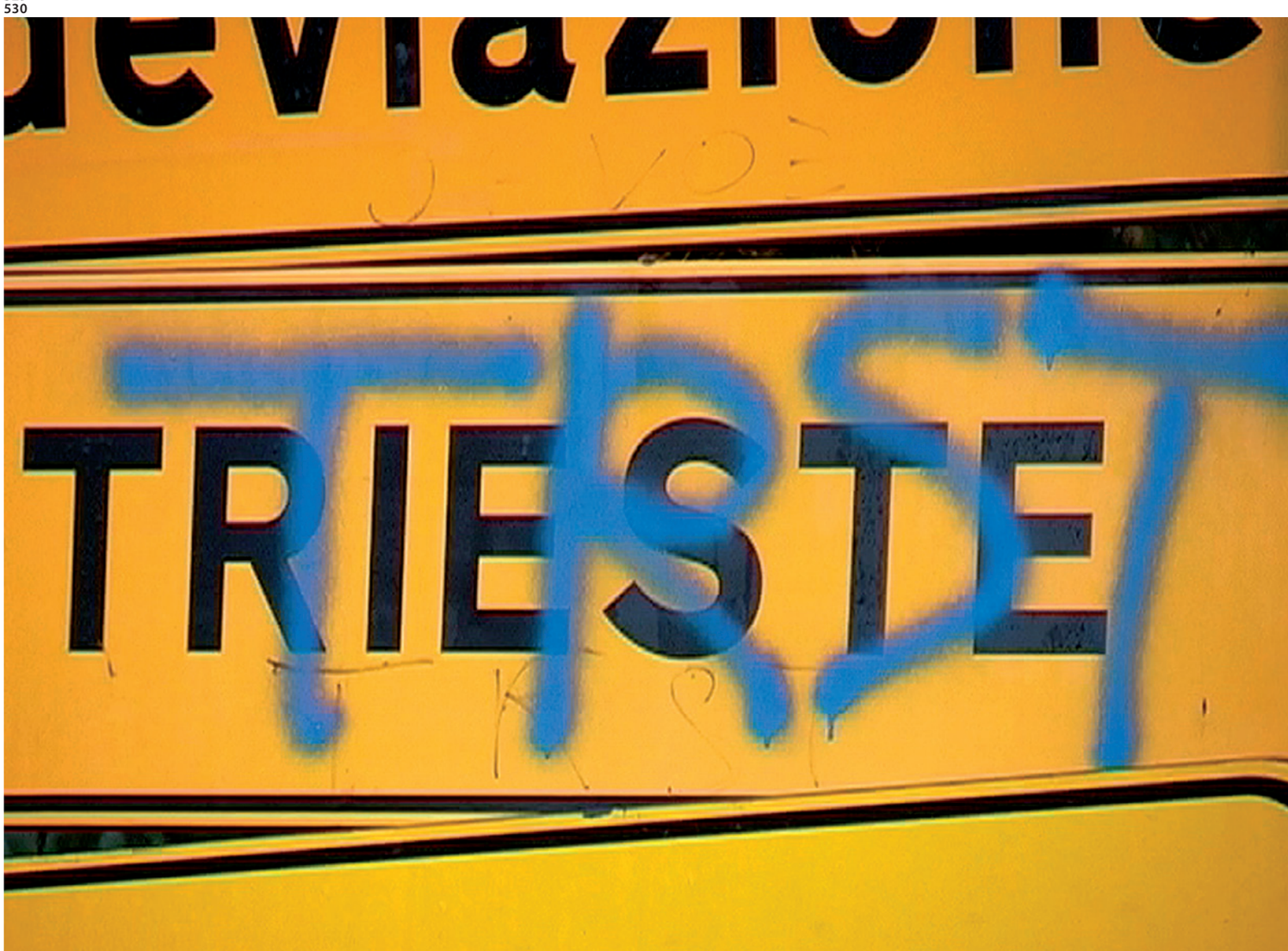
Raspberry Reich, gejevski underground film Brucea La Brucea. In tako dalje. Za vrhunec sta poskrbela Ron Athey in Juliana Snapper – z melanholično, fantazmatsko, inkvizicijsko opero *The Judas Cradle,* zapeto med oltarji kapelice, ki ji je rok posvečenega trajanja potekel. Ona je igrala mučiteljico, on mučenca, ki se z anusom nabije na koničasto piramido, imitacijo »človeške piramide« iz Abu Grajba, perverzne »erotične« degradacije iraških zapornikov. To je v nekem smislu potrdilo Žižkovo tezo, da je bila tortura ameriške vojske le nadaljevanje newyorške performativne, bodyartistične scene. Okrog 450 obiskovalcev v večernih oblekah, črnih, rdečih in zlatih, je imelo kaj videti.

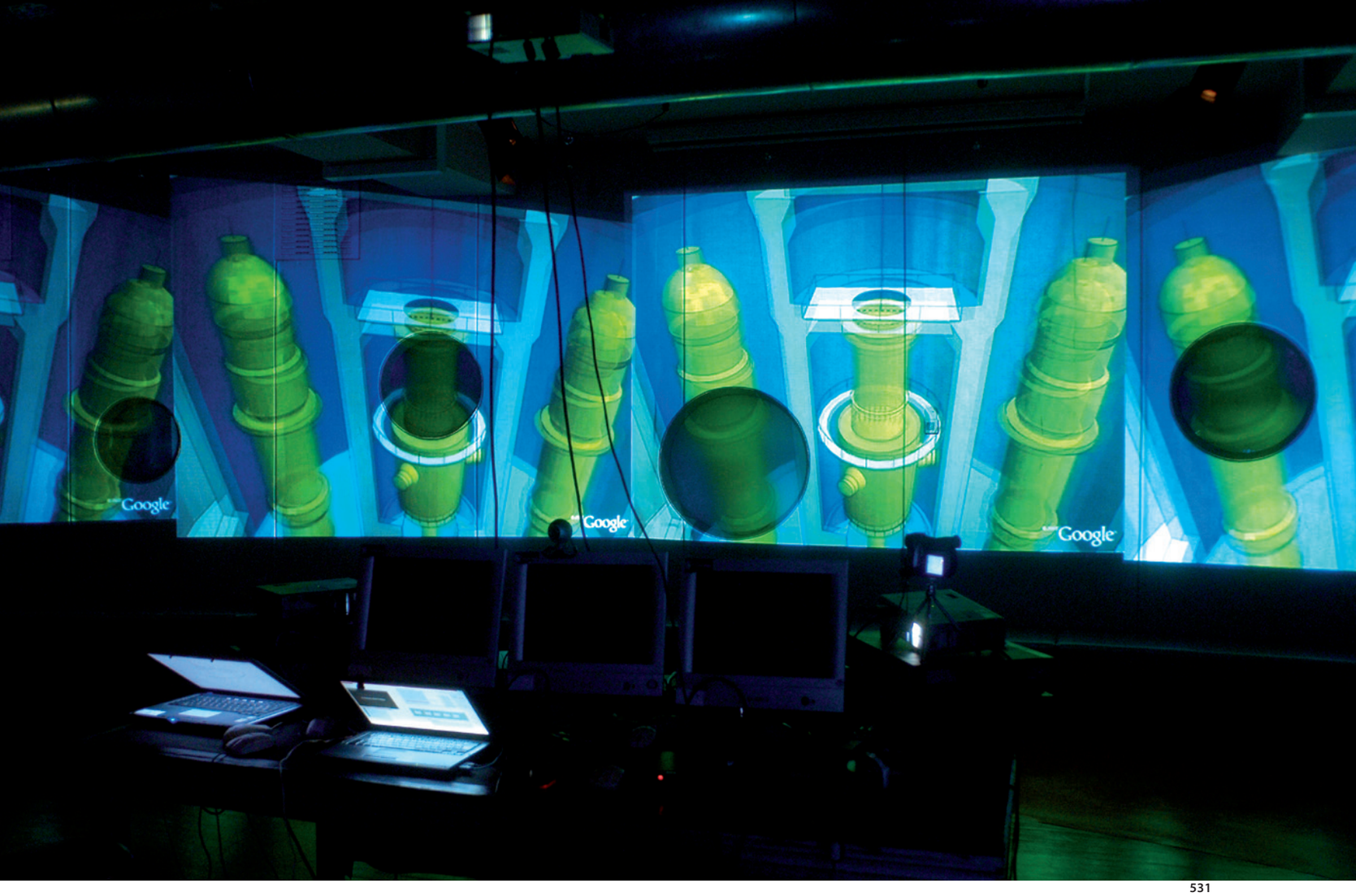
Intermedijski projekt *Umetniška tajna strategija,* ki je problematiziral avantgardistične načine intermedijske umetnosti, je Janeza – tako kot medmrežni work-in-progress *SilentCell Network* – združil s Štromajerjem, Maretom Bulcem in Bojano Kunst, med letoma 2005 in 2006 pa je s kolektivom Bast, za katerega je zrežiral tudi angažirani, protiblairovski shock & awe koncertni video (*Shoot2Kill*), sicer obdelavo štikla *B-Liar,* prirejal

526 Janez Janša in Michael Lundberg: *AVcom,* posnetek z videa, 2004 (foto: arhiv Aksioma)
527 Janezova hči Sofia na ogledu instalacije *AVcom,* Galerija Kresija, Ljubljana, 2004 (foto: Miha Fras)
528 Janez Janša in Michael Lundberg: *AVcom,* kolaž iz kataloga, 2004 (foto: arhiv Aksioma)
529-530 Janez Janša: *Trst je Nostra!,* posnetka z videa, 2003 (foto: arhiv Aksioma)



529
530





531

Burn Out, mesečne glasbeno-vizualne performanse, ki so – v klubu Gromka na Metelkovi – brisali razlike, ustvarjali novo etnijo in se leta 2007 končali s ploščo *Retinal Circus.* Leto pred tem je svojo *kiborško* linijo, ki jo je začel s projektoma *Nuklearno telo* in *Brainscore,* dopolnil s projektom *Brainloop,* interaktivno platformo, ko je je premierno predstavil v Grazu, na Univerzi uporabnih znanosti FH Joanneum, in ki je performerju omogočila, da je – s pomočjo številnih vmesnikov – svoje misli pretvarjal v fizične ukaze, usmerjene v brskanje po Googlovem Earthu in iskanje lokacij, ki so se tako zgostile v *virtualni oder,* s katerega je performer zvoke, pobrane na teh lokacijah v realnem času, poslal v fizični prostor. Ergo: breztelesni ukaz, alegorija tetraplegikove pozicije, je sprožil virtualno realnost, ki je proizvedla fizično realnost.

Toda nekje vmes, 5. julija 2005, je Janez Janša dobil še sina, Danteja. Na hitro se je vrnil iz Južne Amerike, kjer je pogosto gostoval – na razstavah, delavnicah in simpozijih. Marcela ga je že prej dvakrat odpeljala v Argentino, kjer je našel ogromno Italijanov, ki so se tja preselili in postali kolonija zase, ob koncu leta 2000 pa ga je odpeljala tudi k svojim sorodnikom v Chicago, kjer je prvič videl ameriške burgerje, in v New York, kjer je prvič videl dvojčka. No, ko je bil tokrat v Braziliji, so ga odpeljali v Diamantino, kjer so nekoč sužnji kopali diamante, in v puščavo, kjer so iz nič ustvarili modernistično mesto v obliki letala – Brasil. Nebo je modro, stavbe so bele, povsod mrgoli bazenov – in potem je poklical Dante.

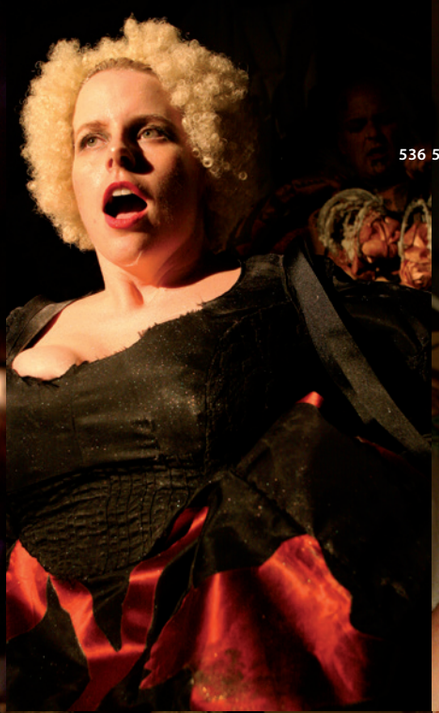
531 Janez Janša: *Vročica satelitne noči,* Kiberpipa, Ljubljana, 2006 (foto: Domen Pal)
532 SilentCell Network, *Blind Art,* performans. Moderna galerija Ljubljana, 2003. Na fotografiji Mare Bulc izvaja performans na razstavi U3 pred instalacijo *Privatna prihodnost* umetnikov Janeza Janše in Blaža Križnika. (foto: Petra Tihole)
533 Janez Janša in Aldo Ivančić, ovitek za album *Retinal Circus,* Kolektiv BAST, Ljubljana, 2007 (foto: arhiv Aksioma)
534 Janez Janša, plakat za [Shoot2Kill], Kolektiv BAST, 2005 (foto: arhiv Aksioma)

532
533

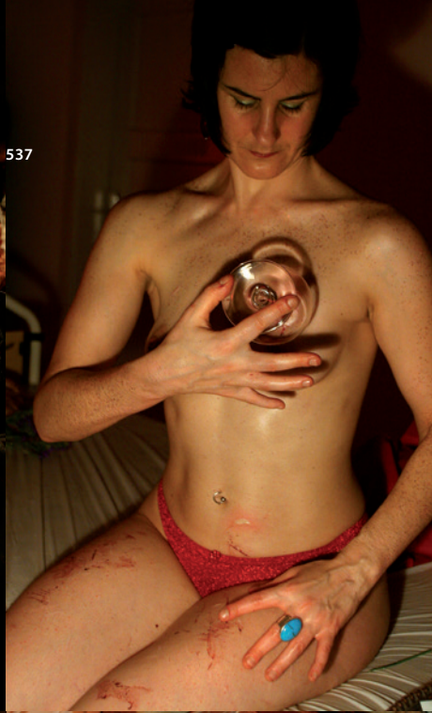
534

535–552 na naslednji strani *Visions of Excess*, celonočni festival performansa, Grad Kodeljevo, Ljubljana, 2004 (foto 535-549: Miha Fras, 551-552: Manuel Vason)
535 Selene Luna, plesalka kabarejskega tria The Velvet Hammer Burlesque
536 Juliana Snapper in Ron Athey, *The Judas Cradle*
537 Kira O'Reilly, *My Mother*
538 Ron Athey, *The Judas Cradle*
539 Ron Athey in Juliana Snapper, *The Judas Cradle*
540 Michelle Carr, plesalka kabarejskega tria The Velvet Hammer Burlesque
541 Ron Athey, *The Judas Cradle*
542 Vaginal Davis, *Orifice Descending*
543 Peter Mlakar, član NSK med govorom
544 Nicole Blackman, *The Courtesan Tales*
545 Dominic Johnson, *The Purest Flight*
546 Marisa Carnesky, *Penny Slot Somnambulist*
547 Ron Athey in Janez Janša
548 Tina iz dua Eclipse, *Spectrum Magenta*
549 Juliana Snapper in Ron Athey, *The Judas Cradle*
550 Refren iz pesmi *Janez,* ki jo je napisala in zapela Vaginal Davis v sodelovanju s Kolektivom BAST
551-552 Manuel Vason, *Performans za kamero.* Na fotografiji trio The Velvet Hammer Burlesque.

535



536 537



538 539

540

542

541

543

544

545

546

547

548

549

551

552

550

Vaginal Davis

Cheese Endique Trifecta, P.O. Box 741-278 Los Angeles, CA 90004
vagdavis@aol.com 213-483-8070

Chorus

Janez you are the perfect man
Janez with genitalia grande
Janez walking mighty and bold
Janez its been foretold
Shall you take me for your harem wife?
Scourge, pestilence, strife
don't get too close to my knife
or i'll be forced to take your life

553
554

DECREASE
SCROLL
EFFECTS
REVERB
EQ FREQ
CHORUS
LEVEL
LEVEL
RECORDED DATA

555

556

557

558

559

560

553 Janez Janša z elektrodami in pripomočki za izvedbo projekta *Brainloop,* Ljubljana, 2007 (foto: Miha Fras)
554 Janez Janša, *Brainloop,* VisionSpace, FH Joanneum, University of Applied Sciences, Graz, 2006 (foto: Miha Fras)
555 Janez in Marcela na letališču Ezeiza, Buenos Aires, 1999
556 Janez in Marcela, Colonia del Sacramento, Urugvaj, 1999
557 Janez in Marcela, New York, 2001
558 Janez in hči Lana, Pula, 2005
559 Janez in hči Lana, Silba, 2006
560 Janez in Nina, Ljubljana, 2004

561 na naslednji strani Hčerki Asja in Varja ter Sandra, Hvar, 2004
562 Janez in hči Asja v Universal Studios v Hollywoodu, Los Angeles, 2003
563 Janez in Sandra ob spomeniku Karlu Marxu in Friedrichu Engelsu, Berlin, 2005
564 Janez in Marcela ter njen stari oče Resti ob obali Ria de la Plata, San Isidro, Buenos Aires, 1999
565 Janez in Marcela v pričakovanju rojstva Danteja, Grad Kodeljevo, Ljubljana, 2005 (foto: Miha Fras)
566 Janez s hčerko Sofio v Choroní, Venezuela, 2004
567 Janez, Marcela in njun sin Dante, 2005

561

562

563

564

565

566

567