

ALTERNATIVE V SOCIALNEM DELU

KAJ SE LAHKO NAUČIMO OD POSTMODERNE UMETNOSTI

UVOD

V devetdesetih letih 20. stoletja je drugačnost v umetniškem svetu postala izjemno popularen pojem. Umetniki z različnim kulturnim in etničnim ozadjem in spolno usmerjenostjo so postali vidni. Mnoge umetnike iz prej nepriznanih skupin so zaradi prinašanja svežih perspektiv hvalili, po drugi strani pa so kritiki mnoge med njimi obsojali, da so preozko osredotočeni le na svoje osebne izkušnje. Temu so bile še posebej izpostavljene ženske umetnice, ki so na površje privabljalne prej tabuizirane teme (na primer spolne zlorabe). Govor o tabujih prinaša posebno vrednost, saj z njegovo pomočjo ženske niso več obravnavane le kot »muze«, temveč postanejo aktivne posredovalke svoje kreativnosti. Z odkritim upodabljanjem izkušenj, kot sta posilstvo ali prekinitve nosečnosti, začnejo ustvarjati umetnost, ki je za osebe s podobnimi izkušnjami navdihujoča in s seboj nosi potencial osvoboditve.

Velik del publike je nasprotoval tako neposrednemu izpostavljanju tabuiziranih tem in nekateri teoretiki so bili mnenja, da je predstavljanje samega sebe kot žrtve način, na katerega se izognemo kritiki. Arlene Croce, umetnostna kritičarka, ki je ena od tistih, ki so popularizirali izraz *victim art*, vidi tovrstno umetnost kot poskuse čustvenega izsiljevanja tako kritikov kot javnosti (Bhabha: *Dance this diss around*).

S tem se ne moremo strinjati. Umetniška dela so zgolj izraz trenutne osebne realnosti in ne morejo biti poskusi izsiljevanja. V postmodernem svetu je vsaka še tako intimna zgodba prepoznana kot realna in nihče ne verjame več v iskanje ene velike resnice. Zato se ne moremo več spraševati o »pravilnosti« dejanj, temveč bolj o njihovem namenu. Delo umetnika je brano kot

izpovedovanje osebne zgodbe in si zasluži, da jo govori na sebi lasten način.

Zanima nas torej delo umetnikov, ki obravnavajo odnos do smrti. Njihov neposredni jezik apliciramo na polje socialnega dela in tako iščemo odgovore na tradicionalne pristope ali njihovo nadgradnjo z namenom opolnomočenja uporabnika.

ZAVEDANJE O OBSTOJU VEČ MOŽNIH (RE)PREZENTACIJ

Pa ne pojdem prek poljan, je v poljani črn vran, je v poljani noč in dan.

Jaz bojim se ga močno, črno vranje je oko, črna slutnja gre z meno.

Srečko Kosovel: Pa ne pojdem prek poljan

Za predstavitev postmodernega pogleda na umetniško in socialnodelovno področje smo namenoma izbrali Kosovelov verz, saj lahko v njem najdemo tri pomembne elemente: človeka (nas same), vrano (smrt) in poljano (socialno okolje). Poleg njih je ključnega pomena tudi emocionalni naboj verza – dožemanje smrti ali strah pred njo (ki nas zavira pri delovanju, natančneje, »normalnem« delovanju).

MOŽNOSTI VIZUALNE PREZENTACIJE

Če vemo, da vran za Kosovela predstavlja smrt, bi lahko njegov verz vizualno interpretirali na mnogo načinov. V ta namen samo dva najbolj ekstremna:

Seveda je že na prvi pogled jasno, katero od del bi bilo publiki bolj všeč in katero bi po drugi

Preglednica 1: Možnosti vizualne prezentacije

TRADICIONALNI PRISTOP	POSTMODERNI PRISTOP
Izdelamo vrana iz različnih možnih materialov.	V galerijo pod strop obesimo pravega mrtvega vrana.
Dosežen je estetsko zadovoljujoč efekt, vendar ne nujno razširitev gledalčeve perspektive (pristna emocionalna vključenost ni prisotna).	Dosežen je efekt šoka, ki omogoča odpiranje novih vprašanj (in s tem pristno, avtentično emocionalno reakcijo).

Preglednica 2: Možnosti socialnodelovne obravnave

TRADICIONALNA INTERPRETACIJA	TRADICIONALNA POSLEDICA
Uporabnik je nasilen, ker je z njim nekaj narobe, verjetno je duševno bolan. Njegova akcija je "nenormalna".	Potrebna bo medikalizacija in institucionalizacija.
POSTMODERNA INTERPRETACIJA	POSTMODERNA POSLEDICA
Uporabnik je nasilen, ker je lačen. Njegova akcija je zgolj strategija preživetja v krizni okoliščini.	Treba mu bo omogočiti dostop do vsaj enega toplega obroka dnevno.

strani doseglo največji efekt. Mrtvi vran, obešen pod strop, bi gledalca verjetno odbil in bi ga doživel kot nekaj negativnega, čeprav bi lahko pozneje ob branju konceptualne razlage razumel delo, na primer, kot zmago nad smrtjo in osebno osvoboditev.

S postmoderne pozicije je realistično prikazovanje sveta nezanimivo. Zagovorniki postmoderne pozicije menijo, da se realizem ne poglobi in odnos s svetom in publiko oziroma ga »preizprašuje« dovolj kritično. Slika ali fotografija, ki prepričljivo reprezentira subjekt, ne odpira prostora za vprašanja, ki bi jih lahko sprožila. Njen poudarek je na izpiljenosti tehnike, s tem želi zlasti ugajati. Realizem ponuja na videz neproblematične reprezentacije, vendar je v resnici najbolj varljiva umetniška oblika, saj teži k proizvajanju estetskega ugodja in želi ustreči splošnemu pričakovanju »lepega«. Na ta način so za postmoderniste reducirani bistveni nameni reprezentacije. Vsiljeni socialni in moralni imperativi prikrijejo najnujnejša vprašanja, kot so, kaj je upodobljeno, kdo je to upodobil in kakšen je njegov namen (Wheale 1995).

MOŽNOSTI SOCIALNODELOVNE OBRAVNAVE

Isti verz lahko prenesemo na področje socialnega dela in se postavimo v situacijo profesionalca-uporabnik. Uporabnik nam pove, da je ubil vrana. Njegovo izjavo si lahko spet pojasnimo na različne načine, ki bodo določali naš odnos do uporabnika in posledično njegovo obravnavo.

Postmodernizem lahko s področja umetnosti prenesemo v socialno delo. V najširšem smislu

postmoderno socialno delo zajema kritiko totalnih teorij, tistih, ki »lahko vse pojasnijo«, s tem pa ponujajo samo enostranski, reduciran pogled na socialno realnost in onemogočajo večdimenzionalno perspektivo. Postmodernisti torej ne verjamejo, da obstaja tak sistem obravnave, ki bi sam po sebi prednost pred drugimi (Pease, Fook 1999). Pristop mora biti odvisen od tega, kaj uporabnik v danem trenutku potrebuje in zmore.

Kot socialne delavke in delavci se moramo nenehno izpraševati, kako naše kulturne izkušnje povzročijo, da upoštevamo samo nekatere aspekte realnosti in zanemarimo ali diskvalificiramo ostale. Uporabnike bi morali spodbujati k sodelovanju pri konstrukciji pomena, ki je povezan z njihovo izkušnjo. Na ta način ni več privilegiranih pozicij, pomen pa je strukturiran prek pogovora in dialoga (*ibid.*). Postmoderni pristop ceni raznolikost, legitimira drugačnost in ne teži k reševanju problema po principu »več istega«.

SOCIALNA UMETNOST IN PROBLEM SMRTI

Pri raziskovanju novejših zvrsti umetnosti, ki so definirane kot postmoderne, nas zanima emocionalni naboj, ki gledalce pogosto odbije, vendar je hkrati podoben naboju, ki ga imajo zgodbe uporabnikov v sferi socialnega dela. Med tovrstno umetnostjo in emocionalnim delom na področju dela z uporabniki ilegalnih drog opazimo številne vzporednice. Tako kot socialno delo tudi vizualna umetnost, ki črpa material iz družbeno nezaželenih emocij, izpolnjuje pomembno funkcijo, ki pa

ni široko prepoznana niti cenjena. Naloga ume-
 nice (in socialne delavke) presega tradicionalno
 »ustvarjanje primernega« (torej lepega – zdravega
 – ugajajočega – družbeno sprejemljivega). Tako
 polje umetnosti kot polje socialnega dela bi se
 morala nenehno širiti prek meja že znanega in
 udobnega, njun dostop pa ne bi smel biti izklju-
 čujoč niti do publike (uporabnikov), ki jih dosega,
 niti do ustvarjalcev (akademske sfere). S tem
 izvajalcu, gledalcu in predmetu umetniškega dela
 dodajata več vrednosti – priznavata jim pravico
 do obstoja, pravico, da so vidni in cenjeni, čeprav
 niso popolni.

Ob raziskovanju del umetnikov, ki skozi svoje
 performativne akcije ali fotografije, ki so zapisi
 teh akcij, kanalizirajo občutke in se na svoj način
 soočajo z bolečimi dogodki v svojem življenju,
 posebej s tistimi, ki so zaradi bolezni, nesreče ali
 vojne povezani s smrtjo, smo opazili, da njihove
 reprezentacije močno spominjajo na zgodbe mno-
 gih ljudi, ki jih socialne delavke in delavci srečamo
 pri delu. Problem smrti je prevečkrat zapostavljen.
 »Smrt je odstavljena na rob naše družbe. Potisnje-
 na je izven okvira naše percepcije, nepredstavljena
 in nepredstavljiva« (Townsend 1998: 129).

Ian Craib (2000) ugotavlja, da sta se način
 gledanja na smrt in žalovanje v zadnjem stoletju
 močno spremenila; preobrazila se je socialna
 organizacija žalovanja. Proces čustvovanja so
 zastavljali tako, da sta bolečina in izguba zani-
 kani ali potisnjeni, to pa je sprejeto kot dobro in
 pravilno. Socialno odobravljeni procesi žalovanja
 izginjajo, žalujoče pa ignoriramo. Od njih prič-
 kujemo, da se bodo čim prej vrnili nazaj na staro
 pot in spet začeli delovati »normalno«.

Smrt je postala skrita pred vsakdanjim življe-
 njem. Iz domov se je umaknila v bolnišnice in
 domove za stare ljudi. Truplo kot očiten znak
 smrti pa je s popularizacijo kremiranja zame-
 njal pokojnikov pepel. Umiranje smo zbrisali
 iz slovarjev, vsepovsod promoviramo srečo in
 materialne dobrine, odklone od njih pa obsojamo
 kot problematične in nenaravne. Smrt je postala
 neimenovana. Vse stvari se odvijajo na način, kot
 da nihče ni umrljiv, in smrt je transformirana v
 nekaj nenaravnega. To z drugimi besedami pove
 tudi Miglietti (2003: 65): »Vsa strategija sedanjega
 sistema želi odgnati idejo smrti, ne želi je poime-
 novati, smrt zdaj pripada ideji izginjanja, odsot-
 nosti, distance. Civilizirana podoba ne tolerira
 krvi, bolezni, starosti [...], edina sprejemljiva smrt
 je naključna smrt. Naravna smrt ne obstaja več.

Smrti ne razumemo več kot realnega trenutka
 subjekta in njegovega telesa.«

Delo z ljudmi, ki so življenjsko ogroženi, kot
 so na primer brezdomni uživalci heroina, seveda
 predstavlja večjo verjetnost, da bomo sami doživeli tudi
 njihovo smrt oziroma da bodo sami doživeli ob
 smrtih svojih kolegov. Nobeno znanje nam ne
 more preprečiti emocionalnih reakcij in občutkov
 nemoči in obupa ob izgubi uporabnikov. Ne vem,
 ali se je mogoče dovolj dobro pripraviti na take
 poklicne izkušnje, res pa je, da se v moji socialno-
 delovni karieri o tem z menoj ni pogovarjal noben
 strokovni kolega, čeprav sem že med študijem ob
 opravljanju prostovoljnega dela doživela smrt
 uporabnikov v dveh različnih organizacijah.

Ljudje umirajo in seveda umirajo tudi naši
 uporabniki, zato je govor o smrti v profesionalnem
 okviru nujno potreben. Ob zaposlitvi v dnevnem
 centru za uživalce drog sem med leti 2003 in
 2005 redno naletela tudi na smrt (kar sedmih
 uporabnikov) in sčasoma sem to sprejela kot re-
 alnost tovrstnega dela. Na področju zmanjševanja
 škode pri uporabnikih nedovoljenih drog redno
 opravljanje terenskega dela, pobiranje upora-
 bljenega pribora za injiciranje, opazovanje ljudi
 med vbrzgovanjem droge in obiski obskurnih
 lokacij, na katerih bivajo, prinesejo nepričakovano
 spremembo profesionalne perspektive. Zame je
 ta zasuk zornega kota pomenil tudi potrebo po
 spoznavanju problematike smrti, natančneje, po
 odpiranju razprave o tem. Od nas kot kvalificira-
 nih profesionalcev se pričakuje zgolj »čutenje s
 čustvi pacienta (empatija), ne pa tudi nekritične
 simpatije, izražanja ranljivosti in krhkosti, zašči-
 tništva ali težnje po prevladi [...], socialni delavec,
 psihoterapevt, ki joka z uporabnikom, kaže šokira-
 nost, jezo, žalost, gnus ali pa pretirano simpatijo,
 ne deluje profesionalno« (Šadl 2002: 313).

Za emocije v tej predstavi o »profesionalnem
 delu« ni dovolj prostora. Seveda smo v poklicu
 pogosto opozorjeni na problem izgorevanja in
 emocionalne izčrpanosti ali otopelosti, ki nas čaka,
 če doživetega ne zmremo primerno filtrirati.
 Svetujejo nam strokovno in redno supervizijo,
 vendar ta v praksi zaradi delodajalčevih finančnih
 omejitev ni vedno mogoča. V mojem primeru je
 bila supervizija v letu in pol omejena na tri ali
 štiri skupinska srečanja. Govor o smrti in filtracija
 izkušenj sta mi bila tako najbolj dostopna z nefor-
 malnimi pogovori s sodelavkami in – najpomemb-
 nejše in verjetno nenavadno – prek postmoderne
 umetnosti. Ta je zaradi prezentacije marsikaterega

odklona od norme razširila tudi mojo strokovno percepcijo. Povedano drugače, prehudega obupa in preveč joka si na pogrebu uporabnika ne morem privoščiti, izkušnjo pa lahko poustvarim skozi umetniški performans. V prostoru umetnosti je tej izkušnji povrnjena legitimnost, moja čustva so upravičena in ne več »neprofesionalna«.

Krog se tako lahko sklene. Ko smo kot strokovni delavci sposobni poiskati primerne emocionalne meje v soočanju s smrtjo uporabnika, ki ne podpirajo tabuiziranja teme, hkrati prispevamo k ustvarjanju varnega prostora za pogovor o izkušnji z ostalimi uporabniki, ki tako vsaj minimalno prispeva k ozaveščanju in preventivi.

ANALIZA PRIMERA: JOSEPH BEUYS

Tako pri vizualnem umetniškem delu kot v socialnodelovni praksi je treba pri interpretaciji zgodb naših uporabnikov vedno upoštevati kontekst njihovega nastanka in nanje pogledati s kritične perspektive. Tudi govor o smrti je mogoč na več načinov. V predstavljenem primeru se opiram na intervjuje, številna vizualna dela in njihovo kritično teorijo. V našem profesionalnem žargonu bi bil Joseph Beuys označen kot »depressive« ali morda duševni bolnik, v umetnosti ga poznajo kot konceptualnega umetnika, sama pa menim, da je lahko oboje hkrati in še več.

Joseph Beuys je bil rojen leta 1921 v Nemčiji (Krefeld). Leta 1936 se je pridružil »Hitlerjevi mladini« ter ob izbruhu vojne deloval kot radijski tehnik in pozneje pilot. Boril se je na vzhodni fronti in bil po vojni nekaj mesecev tudi v britanskem vojnem zaporu. Leta 1947 se je vpisal na mestno umetniško akademijo v Düsseldorfu, kjer je leta 1952 diplomiral na smeri kiparstvo (Rothfuss: Joseph Beuys).

Vojna ga je močno zaznamovala in šele ob branju njegovih intervjujev nam postane jasno, da s svojimi deli predeluje travmatske izkušnje bližnje smrti; ne zato, da bi šokiral publiko, temveč da bi dosegel spremembo v njeni zavesti.

Elementi, ki jih Beuys povezuje v svojih »vitrihah«, na primer vosek, klobase, klobučevina, mast in pisma, se na prvi pogled zdijo naključni in bizarni. Vendar so tam z natančno določenim namenom; obujajo spomin na koncentracijsko taborišče Auschwitz in spomin na umorjene lastnike teh elementov. Z osebnimi sledovi so odsotne žrtve spet priklicane v spomin. Njegova dela se

navezujejo na to, da so leta 1942 v taboriščih načrtno zbirali lase žrtev in jih pošiljali v nemške tovarne, kjer so jih predelovali v klobučevino. Iz nje so izdelovali različne produkte, na primer copate za posadke podmornic in nogavice za delavce na železnicah. Ko so leta 1945 osvobodili taborišče v Auschwitzu, so tam odkrili sedem ton človeških las, pripravljenih za transport in obdelavo (Ray 2001).

V svojih umetniških delih je Beuys povezoval najrazličnejše, za klasično kiparstvo netipične elemente in vpletal širše socialne koncepte, po čemer je tudi najbolj znan. Nenehno je predeloval svojo izkušnjo druge svetovne vojne in njeno destruktivnost, ki ga je peljala skozi dolga obdobja depresije. Trdil je, da umetnost, povezana z njegovim materim (nemškim) jezikom (ki ga pogosto vključuje v instalacije), predstavlja pot za preseganje grehov njegovega naroda. Klobučevina ima v zgodovini holokavsta pomembno mesto in kot pogosto uporabljan material je v Beuysovih instalacijah z določenim namenom – simbolizira odsotnost upanja. Beuysova dela so označena kot »obredi in geste žalovanja«, sam pa je videl umetnost kot orodje preseganja »travmatične javne zgodovine« svoje domovine med leti 1933 in 1945. Njegov cilj je bila vzpostavitev »razširjenega koncepta umetnosti«, ki bi omogočil širšo družbeno transformacijo. Umetniško izražanje je zanj zdravilni proces, s katerim si je pomagal prebroditi travme. V svojih delih se osredotoča na mentalne procese oziroma na »ezoterično, mitsko in magično«, kar je ena od pomembnejših karakteristik njegove umetnosti (Tate Modern: Joseph Beuys).

Avtobiografski elementi v umetniških delih so dandanes sprejete in običajne vsebine, kljub temu pa je govor o genocidu ali krutosti nacistične Nemčije (z namenom seznanjanja javnosti in preprečitve ponovitve) tako boleč, da je v umetnosti še vedno (pre)redak. Poleg Beuysova podobno problematiko na Balkanu obravnavata še Dragan Klaić in Marina Abramovič, slednja v performansu »Balkan barok«, s katerim je pred leti gostovala tudi v Moderni galeriji v Ljubljani, kjer je s krtačo čistila kup kosti, svoje početje pa navezovala na dogodke v balkanski vojni. Vse prej kot zanemarljivo početje pa je tudi delo Matije M. Biloslava, mladega slovenskega študenta akademije za likovno umetnost v Ljubljani, katerega instalacija na temo smrtne kazni za tihotapljenje drog je v Singapurju, Avstraliji in tudi na naših tleh dvignila veliko prahu, kar dokazuje, kako je

govor o problematiki smrti podvržen sankcioniranju (Esaak: The protest Art that Wasn't).

Ker v sebi nosijo ključno kapaciteto »žalovalnega efekta«, se mi tovrstna dela zdijo povezana tudi s socialnim delom. Z vizualno prezentacijo nadgrajujejo tisto, česar strokovni jezik ne vključuje. Zagovarjam idejo, da se umetniško in socialno delovanje povežeta z namenom izražanja bolečine, ki je pogosto »neizrekljiva«. Tovrstni »žalovalni« objekti, performansi in instalacije nas kot gledalca šokirajo. Zaradi odsotnosti tradicionalne estetske vrednosti jih na prvi pogled težko razumemo – na poseben način nas zmotijo, pa vendar v polje vidnega prinesejo teme, ki se jih navadno izogibamo, čeprav so pomemben del zgodbe uporabnikov, s katerimi se ukvarjamo. Ko bo govoru o izkušnji uporabnika z njegove perspektive in na njegov način prisluhnilo več ušes, se bodo odprla vrata tudi večjemu številu alternativnih obravnav, s tem pa lahko pridobita obe strani, tudi socialno delo.

SKLEP

Obsojanje ustaljene rutine, predvidljivosti, konvencionalnosti in togosti v umetnosti, boj proti njim in radikalen prelom s tradicijo se zdi iracionalen in grozeč. Podobno lahko rečemo o pogostih, na videz nerazumljivih »akcijah« naših uporabnikov, na primer intravenoznih uživalcev heroína, ki se ukvarjajo s prostitucijo. Ob spoznavanju konteksta lažje razberemo vzroke in smisel njihovih ravnanj, na primer kot »strategijo preživetja«. Enako je z reakcijo okolice, na primer s strahom sosedov pred razširjanjem programov zmanjševanja škode, kot so nočno zavetišče ali izmenjava igel. Alternative, nasprotujoče rutini ali konvencionalnosti, so grozeče, ker zahtevajo redefinicijo namena starih modelov ter morda celo prevpraševanje lastnega smisla.

Beuysova dela ob opiranju na širši kontekst njihovega nastanka imajo logično in sprejemljivo razlago. Prek njih preigrava svoje boleče izkušnje druge svetovne vojne. Izpostavlja tudi vprašanje »učinkovitosti projekta žalovanja« in kritizira nemško nesposobnost za žalovanje. Namesto da bi se sprijeli z nacionalno krivdo nacističnih zločinov, so se usmerili v manj boleče delo – trud za ekonomsko okrevanje svoje dežele. Zavedanje o posledicah holokavsta in žalovanje za njegovimi žrtvami je počasen in boleč proces, ki se dogaja

na različnih ravneh in skozi več generacij; na to nas opominja Beuys. Razumevanje njegovih del je podobno kot razumevanje akcij naših uporabnikov okrnjeno, če se ne pozanimamo o kontekstu in izvoru.

Kosovelova lirika, dela Josepha Beuysa in kritično socialno delo imajo veliko skupnega. Ti kritični glasovi se ukvarjajo s problematiko, ki ji širša javnost obrača hrbet, in si (prek poezije, likovne umetnosti ali alternativnih akcij) želijo prodreti v javni prostor. Zavzemanje kritične perspektive je za napredek stroke in akademsko prepoznavnost našega dela nujno, enako kot sta za kakovostno praktično delo potrebna znanje za upravljanje z minljivostjo in odprtost za sprejemanje spoznanj iz sorodnih akademskih področij.

Nuša Pavko

VIRI

- Craib, I. (2000), *What's Happening to Mourning? Identity: A Reader*. London: Sage Publications.
- Miglietti, F. A. (2003), *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art*. Milano: Skira.
- Pease, J., Fook, B. (1999), *Transforming Social Work Practice: Postmodern Critical Perspectives*. London: Routledge.
- Ray, G. (2001), *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*. New York: D.A.P.
- Šadl, Z. (2002), Emocionalno delo strokovnjakov med skrbjo in stilizirano predstavo. *Socialno delo*, 41, 6: 311-315.
- Townsend, C. (1998), *Vile Bodies: Photography and the Crisis of Looking*. New York, München: Prestel.
- Wheale, N. (1995), *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*. London: Routledge.

SPLETNI VIRI

- Bhabha, H. K.: Dance this Diss Around. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n8_v33/ai_16887805 (31. 7. 2007).
- Esaak, S.: The Protest Art that Wasn't. <http://arthistory.about.com/b/a/222510.htm> (31. 7. 2007).
- Rothfuss, J.: Joseph Beuys: A Brief Biography. <http://www.walkerart.org/archive/4/9C43FDAD069C47F36167.htm> (31.07.07).
- Tate Modern: Past exhibitions: Joseph Beuys 4.2.-2.5. 2005. <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/beuys/room4.shtm> (31. 7. 2007).