

Naslov predlagane teme disertacije:

Soočanje s kolonialno zgodovino Konga skozi dokumentarni film v galeriji
Neja Tomšič

POVZETEK

Soočanje s kolonialno zgodovino Konga skozi dokumentarni film v galeriji se posveča skupini dokumentarnih filmov, nastalih med leti 2003 in 2015, ki so bili ustvarjeni za in predstavljeni na prizoriščih sodobne umetnosti (v galerijah, na bienalih, v muzejih) in ki se ukvarjajo s kolonialno zgodovino Konga in njenimi posledicami. Podrobno bo analizirala filme Sarah Vanagt, Sammyja Balojija, Svena Augustijnena, Renza Martensa, Vincenta Meessena, Matthiasa de Groofa, Goma Lumière, idr.) Filmi so nastali v času, ko se je v belgijski javnosti prvič razplamtela javna razprava o kolonialni zgodovini Belgije (Godderis, 2015). Razpravo so sprožile knjige *Duh kralja Leopolda* (Hoschchild, 1998) in *Umor Lumumbe* (de Witte, 2001), deset let za tem pa še *Kongo* (Van Reybrouck, 2010). Javne polemike pa so med drugim pripeljale do ustanovitve preiskovalne komisije za vpletenost Belgije v umor Patricea Lumumbe ter do zaprtja Kraljevega muzeja Centralne Afrike (kot Muzej Konga ga je ustanovil Leopold II leta 1898) in nato njegove preнове ter ponovnega odprtja kot Muzeja Afrike (2018), pred kratkim pa tudi do odločitve o vrnitvi ukradenih predmetov, ki jih ta muzej hrani, v Kongo. Vprašanje, ki nas bo v nalogi zanimalo, bo, kakšno vlogo, če sploh, so omenjena umetniška dela (dokumentarni filmi v galeriji) odigrala v javnih polemikah in na kakšen način so prispevala k spremembam v razumevanju kolonialne zgodovine Belgije. Pri tem bodo poleg vsebinskih vprašanj (vsakega izmed filmov bo naloga podrobno analizirala) pomembna tudi (1) analiza formalnih pogojev (načinov, kako so bili filmi predstavljeni), (2) razstavnih kontekstov (tem kuriranih razstav, simpozijev, idr.) in (3) spremljevalnega programa, pri čemer bomo posebej pozorni na vključevanje različnih glasov, predvsem kongoleških, v javne razprave. Namen tega dela raziskave bo odgovoriti na vprašanje, na kakšen način so dokumentarni filmi bili vključeni v javne polemike o kolonialni zgodovini Konga v Belgiji v tem obdobju in katere vidike te zgodovine ali sedanjosti so osvetlili, s čimer bomo, v širšem smislu, lahko osvetlili tudi vprašanje, ali je umetnost lahko eno od ključnih prizorišč pri razreševanju družbenih problemov in travm in nadalje, ali dokumentarni film v galeriji lahko razumemo in obravnamo kot obliko aktivistične prakse.

Dokumentarni obrat v umetnosti se je začel v začetku 90.-ih let 20. stoletja, položaj dokumentarnega filma kot ene od osrednjih umetniških oblik sodobne umetnosti pa je utrdila razstava Documenta XI (2002), na kateri je ta zvrst prevladovala. Dokumentarni film je tako spremljal in utrjeval repolitizacijo umetnosti, razumevanje družbeno-kritične vloge umetniškega dela, umetnosti kot prizorišča produkcije znanja in artikulirane družbene refleksije, umetnika pa kot kritika družbe, ki poleg estetskih in obrtniških orodij obvlada predvsem zgodovino, kritično teorijo, filozofijo, literaturo itd. Z vzpodbujanjem interdisciplinarnosti v umetnosti ter z vznikom in razvojem polja umetniške prakse kot raziskave (artistic research), pa sta dokumentarni film ter njegova danes v galeriji najpogostejša oblika, video esej (Alter, 2019; Rascaroli, 2018), ostala ena od temeljnih umetniških oblik sodobne umetnosti.

Toda tudi razumevanje dokumentarnega filma v sodobni umetnosti kot družbeno-kritične zvrsti ni samoumevno in samo obravnavanje družbenih problemov samo po sebi ne pomeni angažirane ali aktivistične drže. Film Renza Martensa *Epizoda III: Uživajte v revščini*, ki bo eden od študijskih primerov naloge, se je poleg problematike izkoriščanja Konga, posvetil še

problemu same dokumentarne oziroma družbeno-angažirane prakse v sodobni umetnosti. Na lastnem primeru jo je razkril kot sestavni del iste ekonomije izkoriščanja, ki jo kritizira. Martens je večino angažirane umetniške prakse označil kot hiperrealistično iluzijo, ki ničesar ne vrača tistim, ki jih upodablja in izkorišča za generiranje različnih oblik kapitala. Tako je izpostavil tudi eno od najpogostejših kritik dokumentarnega filma v umetnosti: njegovo razpetost med ne-umetniško obliko, ki je zavezana upodabljanju resničnosti, ter njegovo estetizacijo – podrejanje zanimivi tehnološkimi, montažnim in likovnim rešitvam, ki celo odvrta pozornost od resničnih družbenih problemov in jih umeščajo v polje estetike.

Na primeru razvoja dokumentarnega filma, ki se loteva kolonialne zgodovine Belgije in Kongo v umetnosti v zadnjih dvajsetih letih lahko spremljamo razvoj angažirane drže od preizpraševanja resnice skozi dokumentarni film do intervencij v družbeno tkivo, ki jih film dokumentira in galerijskem prostoru le promovira in o njih razmišlja. V času Documente XI in v dekadi po njej so se namreč vprašanja, ki so jih odpirali dokumentarni filmi, dotikala predvsem vprašanja resnice in dokumenta in kolonialno zgodovino so obravnavali kot odmev, prikazen ali duha, ki se nenaslovljen znova in znova pojavlja v različnih sferah družbe (v omenjeni produkciji denimo skozi otroško igro v filmih Sarah Vanagt ali skozi delovanje akademika Jacquesa de Brassinea v filmu *Spectres* Svena Augustijnena). Z družbenimi spremembami po finančnem zlomu l.2008, ki jih je T.J. Demos opisal kot 'svet, ki ga tvorijo katastrofalni zlom okolja, globalne pandemije, neokolonialni ekstraktivizem, algoritmično vladanje, kapitalizem katastrof, rasni kapitalizem, antimigracijski populizem in neskončna vojna' (Demos, 2020) pa je v delu produkcije prišlo tudi do prestopa dokumentarnega filma v sfero aktivizma. K temu niso botrovale le družbeno-politične spremembe in problemi nezmožnosti estetske subverzije (de Crauter, 2011), temveč tudi pozivi k dekolonizaciji umetnosti, muzejev, šol, institucij, itd.

Ker je v središču naloge umetniška produkcija, ki se loteva problema kolonizacije Kongo in njegovih posledic, pa bo v jedru naloge odmeven dekolonialni obrat, ki med drugim tudi umetniško produkcijo in akademsko delo Zahoda postavlja v središče kolonialnega nasilja. Gibanje decolonial AestheSis izhaja iz prepričanja, da je v jedru modernega/kolonialnega projekta tudi estetika, ki izključuje druge oblike estetskih praks oziroma zaznavanja in čutenja, ter poziv h kritični konfrontaciji z delovanjem sodobne umetnosti (Mignolo in Vazquez, 2013). Naloga bo tako na podlagi zahtev dekolonialne metode (kot sta jo opredelila ista avtorja), ter principov, ki jih navajata Tuck in Yang v odmevnem tekstu *Decoloniality is Not a Metaphor* (2011), ponovno premislila dela, ki so v prvi dekadi 21. stoletja predstavljala do kolonialne zgodovine izredno kritično držo, ter premislila, kako jih v luči dekolonialne perspektive lahko razumemo danes. V sklepnem delu pa bo nato iz dekolonialne perspektive na eni strani, ter teze o nezmožnosti subverzije na področju umetnosti na drugi strani, premislila o nekaterih sodobnih primerih hibridnih žanrov dokumentarnega filma, ki temeljijo v praksah aktivizma (Martens, kolektive Laissez-Faire, Ariella Aïsha Azoulay, Black Quantum Futurism,...), dokumentarni film in kontekst sodobne umetnosti pa še vedno uporabljajo kot platformi za promocijo, diseminacijo in včasih za večanje kapitala, ki ga nato usmerjajo v ustvarjanje novih ekonomskih modelov. Na ta način bo osrednja rdeča nit celotne naloge premislek o spremembah dokumentarnega filma kot družbeno-kritične prakse in aktivizma od njenega vstopa do sedanjosti na primeru kolonialne zgodovine Kongo. Prispevek naloge pa bo skozi analizo tega konkretnega primera aktivnega vključevanja umetnikov v družbene polemike in probleme pokazati, da bodisi v formatu filma, bodisi v formatu družbene intervencije, bodisi v prepletu obojega, umetnost lahko ključno prispeva k družbenim spremembam.